



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN LINGUE,
LETTERATURE E CULTURE COMPARATE

Curriculum internazionale "Miti fondatori dell'Europa
nelle arti e nella letteratura"

CICLO XXV

COORDINATORE Prof.ssa Lucia Bruschi Borghese

Epifanie del mito in *Armance* di Stendhal

Settore Scientifico Disciplinare: francesistica

Dottorando

Dott.ssa Filippi Chiara

Relatore

Prof.ssa Michela Landi

Correlatore

Prof. Delon Michel

Anni 2010/2015

Epifanie del mito in *Armance* di Stendhal

Ringraziamenti

Se sono riuscita ad arrivare in fondo a questo percorso, lo devo a mia madre, la quale ha sempre creduto in me e non mi ha fatto mai mancare il suo sostegno e il suo incoraggiamento. Altra persona che tengo molto a ringraziare è Aligi che mi ha affiancata lungo la parte finale del viaggio, motivandomi, aiutandomi e facendomi compagnia fino a tarda notte mentre studiavo. Un pensiero speciale infine a mia nonna e a mio zio Enea che, so, sarebbe stato fiero di me.

Indice

✚ Ringraziamenti	p. 3
✚ Tavola delle abbreviazioni	p. 7
✚ Premessa	p. 8
✚ Introduzione	p. 13
✚ Capitolo I	
1. Armance e gli <i>Olivier</i>	p. 29
1.1. Nemici amici	p. 30
1.2. <i>Armance</i> : un inizio	p. 36
1.2.1. Dal teatro al romanzo	p. 36
1.2.2. Un romanzo alla Pichler	p. 38
1.3. Gli anni della gestazione	p. 42
1.3.1. La geografia di Parigi	p. 44
1.3.2. Il salotto di Rue de Varenne	p. 47
1.4. Stendhal e Claire de Duras	p. 48
1.4.1. I punti di contatto	p. 48
1.4.2. La scrittura come sfogo egotistico	p. 49
1.5. <i>Olivier ou le secret</i>	p. 56
1.5.1. Un secondo <i>Olivier</i>	p. 57
1.5.2. L'impotenza sessuale è il segreto	p. 58
1.6. L' <i>Olivier</i> di Latouche	p. 60
1.7. Dagli <i>Olivier</i> a <i>Armance</i>	p. 62
1.7.1. Uno specchio per il pubblico	p. 64
1.7.2. Invenzione vera o vera invenzione?	p. 66
✚ Capitolo II	
2. <i>Que diable es-tu ?</i>	p. 68
2.1. <i>Armance</i> o il romanzo ambiguo	p. 69
2.1.1. Epifanie del singolare nel visconte di Malivert	p. 70
2.1.2. <i>Sui generis</i> , dunque malinconico	p. 72
2.1.3. Il nero	p. 74
2.1.4. La melancolia	p. 76
2.1.5. Un eroe oscuro	p. 77
2.2. Epifanie del duale	p. 79
2.2.1. Il duale e il plurale	p. 80
2.2.2. Un mostro	p. 84
2.2.3. La chiave non è la mancanza, la mancanza è la	p. 85

chiave	
2.3. Narrazione mitica o romanzesca?	p. 87
2.3.1. Uno scarto di genere	p. 87
2.3.2. Uno scarto rispetto al cronotopo	p. 90
2.3.2.1. Fuori dal tempo	p. 90
2.3.2.2. Un romanzo atipico	p. 94
2.3.2.3. Esterni interni	p. 98
2.4. Altro elemento antiromanzesco: una lettera di troppo	p. 103
2.5. <i>Armance</i> : un mito	p. 105

Capitolo III

3. Epifanie e costanti mitiche in <i>Armance</i>	p. 108
3.1. L'eroe oltre il mimetico alto	p. 109
3.1.1. Il meraviglioso e la trascendenza	p. 109
3.1.2. Il voto	p. 111
3.1.3. La catabasi	p. 113
3.1.3.1. L'iconografia del demone nell'arte	p. 117
3.1.3.2. Octave de Malivert e il demoniaco	p. 120
3.2. L'eroe e il Mondo ovvero il mimetico basso	p. 122
3.2.1. Lo sdoppiamento dell'eroe	p. 122
3.2.1.1. Alle radici del doppio	p. 123
3.2.1.2. Semiologia del narcisismo malivertiano	p. 126
3.2.1.3. Lo sdoppiamento degradato	p. 131
3.2.1.4. Lo sdoppiamento paritetico	p. 134
3.2.1.5. Condivisione di ideali	p. 134
3.2.1.6. Virilizzazione e devirilizzazione	p. 137
3.2.1.7. <i>Armance</i> : fonti e origini russe	p. 147
3.2.1.8. <i>Armance</i> "riflettore" di Octave	p. 151
3.2.1.9. Un'assonanza anche azionale	p. 155
3.2.1.10. Il complesso fraterno	p. 158
3.2.1.11. Come Enea e Didone	p. 164
3.2.1.12. Lo sdoppiamento in Mme de Malivert	p. 167
3.2.1.13. Lo sdoppiamento simmetrico	p. 170
3.2.2. La caduta in disgrazia dopo l'età dell'oro	p. 173
3.2.3. La presenza di un mentore	p. 179
3.2.4. Lo scontro o la prova	p. 187
3.2.4.1. Uno sfondo medievale	p. 187
3.2.4.2. Il significato ideologico del medioevo	p. 190
3.2.4.3. La messa alla prova	p. 194
3.3. Il Mondo	p. 196
3.3.1. I segni premonitori e i presagi	p. 196
3.3.2. Lo sdoppiamento della protagonista	p. 200
3.3.3. L'associazione donna-luogo	p. 201
3.3.4. La punizione della curiosità	p. 203
3.3.5. I mitologemi negli <i>Olivier</i>	p. 205

Capitolo IV

4. Epifanie del mito di Adone e delle Adonie in <i>Armance</i>	p. 216
4.1. Adone	p. 217
4.1.1. Il mito	p. 217
4.1.2. Le Adonie	p. 218
4.2. La sublimazione dell'eroe	p. 220
4.3. Il voto e la catabasi	p. 224
4.3.1. Congiunzione di terra e cielo	p. 230
4.4. Lo sdoppiamento dell'eroe	p. 233
4.4.1. Il declassamento nella rifrazione	p. 237
4.4.2. Duplicazione impotenza	p. 240
4.4.3. Lo sdoppiamento simmetrico in una figura cara	p. 244
4.5. La caduta in disgrazia dopo l'età dell'oro	p. 249
4.6. La presenza di un mentore	p. 251
4.7. I segni premonitori del destino di morte	p. 252
4.8. Lo scontro o la prova	p. 255
4.9. Lo sdoppiamento del personaggio femminile di primo piano e sua associazione ad un luogo geografico	p. 257
4.10. Analogie tematiche	p. 260
4.10.1. Analogie botaniche	p. 260
4.10.2. Suggestioni numerologiche	p. 263
  Conclusione	 p. 269
  Bibliografia	 p. 274
  Appendice I	 p. 287
  Appendice II	 p. 290

Tavola delle abbreviazioni

A	<i>Armance</i>	STENDHAL, <i>Armance</i> , in <i>Œuvres romanesques complètes</i> , a cura di Yves Ansel e Philippe Berthier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, 2014.
C	<i>Correspondance</i>	Id., <i>Correspondance</i> , a cura di Henri Martineau e Victor Del Litto, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. II, 1967.
RNF	<i>Rome, Naples, Florence</i>	Id., <i>Rome, Naples, Florence</i> , Paris, Selliers, 2010.
OS	<i>Olivier ou le secret</i>	DURAS, Kersaint, Claire de, <i>Olivier ou le secret</i> , a cura di Dénise Virieux, Paris, Corti, 1971.
OEO	<i>Olivier, Édouard et Olivier</i>	Ead., <i>Ourika. Edouard. Olivier ou le secret</i> , a cura di Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, 2007.

Premessa

Nel presentare, con tutta la modestia del caso, questo contributo su *Armance*, reputiamo giusto spiegare preliminarmente la ragione che ha reso ai nostri occhi sensato e opportuno tornare a parlare di un romanzo che, dal suo esordio fino a tempi neanche troppo lontani, è stato oggetto di ampia discussione ermeneutica. Quando abbiamo preso la decisione di metterci allo studio del breve capolavoro stendhaliano, oltre che sospinti dalla *singolare* attrazione che il protagonista e la sua vicenda esercitano, siamo stati animati dall'intento di rendere giustizia della complessità che quest'opera, tutt'altro che "poco scritta", sottende¹.

Durante il nostro "esercizio di lettura" pertanto ci si è ben guardati dal ripercorrere pedissequamente i cammini imboccati prima di noi dalla critica. Al contrario, tenendo bene a mente le interpretazioni più esaustive, abbiamo voluto sciogliere, secondo una ricetta che fosse nostra, il mistero che emana dalla figura di Octave de Malivert.

Nessuna intelligenza ermeneutica che si sia occupata della bizzarria del visconte è riuscita a resistere alla tentazione di ricondurla ad una radice unica; l'abbondante critica si è spesa moltissimo per risolvere il crudele enigma di Octave, circoscrivendo una causa prima. Questo atteggiamento, tuttavia, ha nuociuto al testo: la scrittura che contraddistingue lo "chef-d'oeuvre discret"² stendhaliano è stata schiacciata infatti su una monodimensionalità che, a ben guardare, non gli è propria.

Premesso, dunque, che la critica su *Armance* è stata fortunata e floridissima, il presente studio non vuole dare ad intendere che i lavori che lo hanno preceduto siano da accantonare o ridimensionare in quanto errati o inappropriati. Al contrario, dal momento che il libro è incardinato su una verità sottaciuta, lo si può considerare come "la somme, potentiellement infinie, de ses lectures" (A, 60).

Nello studiare il "romanzo a chiave" di Stendhal non ci siamo, insomma, prefissi di far primeggiare una chiave interpretativa sulle altre, ma abbiamo voluto, questo sì, mettere in valore i molteplici strati di cui la narrazione è composta.

¹ Prendiamo ad esempio, fra i molteplici giudizi sfavorevoli che ne vennero dati, quelli contenuti nel capitolo che Jean Prévost dedica ad *Armance* in *La Création romanesque chez Stendhal*, Paris, Mercure de France, 1951, pp. 226-227. In particolar modo è da rimarcare quanto abbia contribuito alla svalutazione del romanzo il pesante giudizio sullo stile espresso dal critico, secondo il quale Stendhal si sarebbe astenuto dal firmarlo, preferendo piuttosto passare per il mero revisore, proprio perché lui stesso se ne sarebbe vergognato. Prévost infatti sentenzia: "On sent pourtant ici qu'il est difficile d'aborder le roman", *ibidem*, p. 226.

² La definizione è di Jacques Labia. V. introduzione ad *Armance*, Paris, Flammarion, 1994, p. 41.

Prima di esporre la maniera in cui si articola la nostra analisi, stimiamo utile rendere conto a grandi linee delle idee che sono emerse dalle critiche precedenti.

Dalla medicina è partita la vera scintilla che ha acceso l'esegesi armanciana. Basandosi sulle candide ammissioni venute dallo stesso Stendhal – celeberrima è la lettera, al sodale Prosper Mérimée, scritta in data 23 dicembre 1826 – i commentatori si sono concentrati sul tenere registro di tutti i segnali di un'impotenza sessuale del protagonista. L'operazione "nosografica" ha tenuto banco fino agli anni Sessanta inoltrati, quando la prepotente fioritura della sociologia ha suggerito anche alla critica letteraria un taglio interpretativo che mettesse in relazione il caso clinico, riscontrato nella figura del nobile "Mari vert"³, con il suo biotipo.

Stando a questa visione, l'impotenza del nobiluomo sarebbe una rappresentazione, sul piano somatico, del disagio socio-storico esperito dalla classe aristocratica d'oltralpe sotto la Restaurazione, della quale il visconte non sarebbe che l'epitome. Il vertice di tale corrente è identificabile in Imbert, i cui risultati (cioè la messa in prospettiva della prosa sotto la lente della storia) sono stati mirabili⁴: viene infatti offerta una scrupolosa ricognizione delle fonti storiche alle quali Stendhal avrebbe attinto e che avrebbe rimodulato sull'epoca a lui contemporanea.

A ricordare che *Armance* nasceva, in accordo con la celebre dichiarazione dell'autore, come "un miroir" da offrire al pubblico, ci aveva pensato in precedenza Jean Prévost⁵. A differenza di Imbert tuttavia questi non era rimasto affascinato dallo stile di scrittura di Stendhal. Bastano queste poche righe tratte dal commento che aveva riservato al libro per rendersene conto:

Armance est un début. L'auteur avait conté avec plaisir [...] une foule d'anecdotes. On sent pourtant ici qu'il est difficile d'aborder le roman. Certains auteurs commencent

³ A fiutare il gioco di parole intrinseco al cognome di Octave è stato il brillantissimo stendhaliano François Yoshitaka Uchida in *L'Énigme onomastique et la création romanesque dans "Armance"*, Genève, Librairie Droz, 1987. Muovendo dall'assunto che un prosatore che aveva il gusto per gli pseudonimi, forgiandosene nel corso della sua vita oltre cento, non potesse aver scelto i nomi con i quali battezzare le proprie creature di carta senza una logica, Uchida si concentra sulla detezione di tutti i significati sotterranei che l'onomastica di un romanzo, per altri motivi già ritenuto enigmatico, poteva celare. E, nell'analizzare il cognome del conte (per il quale Stendhal aveva detto a Mérimée di aver attinto al toponimo Malhivert, rispondente ad un piccolo villaggio non lontano da Claix), arriva a cogliervi un gioco di parole con il sintagma nominale "mari vert". L'intuizione è assai acuta e significativa, poiché "vert" è antonimo di "mûr", mentre "mali" in diverse forme regionali francesi è una variante per lo standard "mari". Ne deriva, trae le somme il critico franco-nipponico, che "Malivert" sarebbe una maniera implicita di dire "marito non pronto"; il che è perfettamente in linea con la natura di Octave, per stessa ammissione dell'autore, sessualmente impotente. Per i dettagli si rimanda a *ibidem*, pp. 16-17.

⁴ Cfr. Henri-François Imbert, *Les Métaphores de la liberté*, Paris, Corti, 1967, *passim*.

⁵ Prévost, *op. cit.*, p. 228.

sans grande peine par des longs récits. Ces récits leur coûtent moins que ne feraient quatre pages d'idées. [...] Si ces auteurs ont un vrai talent [...], ils débiteront plus tard⁶

E ancora:

[Ces] œuvres ne sont que les “*bêtises qu'on fait avant sa naissance*”⁷

E nel novero di questi studi preparatori del grande *exploit* romanzesco sta, secondo lui, *Armance*. Prévost, nell'analizzare il testo, parte dal concetto che, a prescindere dal valore letterario – valore del tutto soggettivo e largamente opinabile – sul piano della forma, come per un meccanismo di compensazione l'opera prima stendhaliana doveva, per forza, celare una grande valenza contenutistico-allegorica.

Il fulcro della teoria di Prévost e dei socio-storicisti stava nel sottotitolo al volume stendhaliano – *Quelques scènes d'un salon de Paris en 1827* – che esplicitamente si aggancia sia alla storia di Francia che alla situazione dell'alta società parigina. È da rilevare, comunque, che, sebbene le velleità da romanzo di costume siano lampanti, nel realizzarle Stendhal non è stato conseguente, siccome il quadro che arrivò a tratteggiare apparve agli occhi dei più – primi tra tutti i commenti pungenti di Sainte-Beuve⁸ – incompiuto: accennato, ma non esaurito.

Cagione dell'appunto di Sainte-Beuve era il fatto che alla fine dei conti nella trama non trovava spazio la borghesia, cetto sociale che a quell'epoca non poteva non essere considerata, se si voleva fare un quadro storico e cronachistico del tempo presente, quale doveva essere l'intento di Stendhal.

Il già imponente catalogo degli studi su quest'opera nel giro di venti anni si è arricchito. Negli anni Ottanta, difatti, i critici, dismettendo i panni degli storici e dei sociologi, hanno fatto sdraiare Octave sul lettino dello psicoterapeuta. Per dirla fuori di metafora, essi hanno indagato la deficienza sessuale del visconte de Malivert in lungo e in largo, avvalendosi degli apporti forniti dalla psicologia e dalla psicoanalisi. Nelle strane pose del personaggio sono stati scorti i segnali di un disagio profondo di natura psichica.

La risultante è stato un filone saggistico assai vitale che ha appuntato sul petto del personaggio la lettera scarlatta del folle o dell'uomo la cui evoluzione psichica era rimasta coartata in un complesso edipico irrisolto. Allo stesso tempo la narrazione che

⁶ Ivi, p. 226.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Charles-Augustin de Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, Paris, Garnier, 1853, p. 328 e segg.

ne espone le disavventure è stata veduta come una nosografia metapsicologica dell'“umor nero” o, nei casi di commenti più audaci, come la trasposizione in una *tranche de vie* del personale romanzo familiare di Henri Beyle.

Consci del fatto che una lettura orizzontale, monolitica o letterale è sempre plausibile, e non biasimando coloro che prediligono questo tipo di messa a fuoco della problematica, si è voluto nel nostro intervento tener conto invece della pluralità di strati che compongono il testo, a cominciare dal paragone con i libri che lo precedettero e alla lontana lo ispirarono.

Quello che si è cercato di fare, lasciando da parte i risvolti meno convincenti che una certa azione ermeneutica ebbe, è stato mettere a disposizione dei lettori di *Armance* una sintesi di quanto di meglio in sede di commento è fino a oggi emerso, aprendo, tuttavia, uno spiraglio alla verticalità della lettura e annodando il romanzo alla mitografia di Adone e dei culti in suo onore.

Tale scelta rispetta maggiormente quello che in fondo è stato l'auspicio che ha infervorato Stendhal, quando decise all'età inoltrata di quarantatré anni di farsi romanziere; cioè, come dice Jean-Jacques Hamm, quello di “faire grand”⁹.

Non sappiamo se siamo stati in grado, nel raccontare a nostro modo l'esegesi del racconto, di tenere fede al proposito; nondimeno, ci preme dire che, qualora ci fossimo riusciti, lo dobbiamo alla luce gettata da chi ci ha preceduto. Mettendoci in ascolto, insomma, di una plurivocità critica, come qualcuno prima di noi ha avuto modo di dire, “si è potuto vedere più lontano, perché si è saliti sulle spalle dei giganti”.

⁹ Jean-Jacques Hamm, “*Armance*” ou la liberté de Stendhal, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 163.

Introduzione

Gli ipotesti romanzeschi che costituiscono il *corpus* della nostra analisi, oltre ad essere stati scritti più o meno negli stessi anni di *Armanche*, sono accomunati dal fare di una stessa tematica l'argomento principale della narrazione e delle dinamiche tra i personaggi. Tale soggetto, così cruciale, è l'impotenza sessuale vera o presunta del loro protagonista. Non che la letteratura francese fosse nuova a questo tipo di trattazione; anzi, essa testimonia, per il tema del "fiasco", una vera e propria fascinazione, dedicandole una variegatissima produzione che spazia dal genere dell'elegia, al racconto galante, passando per il libello. Si pensi a Michel de Montaigne, che dedica ben due passi dei suoi *Essais* all'argomento, o a Crébillon Fils che tra il 1734 e il 1754 scrisse diversi racconti aventi per protagonisti dei libertini che esperivano sporadici episodi di impotenza¹⁰. Entrare nel merito di come la tradizione letteraria francese ha voluto misurarsi con la materia, ci consente di circoscrivere alcune caratteristiche che ritornano anche nei testi di Duras, Latouche e Stendhal.

Sin dalle prime restituzioni letterarie, risalenti alla fine del XVI secolo, l'impotenza viene dipinta come un'occasione mancata per un uomo di possedere la donna amata. Raramente questa opportunità sfumata viene imputata però alla bruttezza della "signora"; invece, ben più spesso, è il suo apparire "perfetta" che genera l'*impasse*. In linea con la migliore tradizione petrarchesca, gli autori che trattano la problematica consegnano della donna oggetto del desiderio maschile un'immagine idealizzata, la presentano quindi solitamente come ricolma delle più straordinarie qualità; sarebbe dunque paradossalmente il troppo nell'una a produrre il vuoto nell'altro.

La prima reazione che si osserva nel protagonista dei racconti d'impotenza è di natura egoistica: si profonde infatti in lagnanze che tradiscono quanto il suo ego sia stato fortemente toccato dall'increscioso accaduto. Solo in un secondo momento si occupa della donna amata, che è consapevole di avere deluso. Dopo il senso di colpa sopraggiunge uno sconfinato ottimismo per il futuro, indice del fatto che l'uomo considera quello che gli è successo come un incidente, destinato probabilmente a non ripetersi.

¹⁰ Una precisissima oltre che interessantissima disamina dei racconti di Crébillon e dei passi degli *Essais* dedicati all'impotenza da Montaigne viene operata da Yves Citton nel suo *Impuissances : défaillances masculines et pouvoir politique de Montaigne à Stendhal*, Paris, Aubier-Flammarion, 1994, cui rimandiamo.

È ovvio che dal punto di vista formale la delicatezza dell'argomento impone un certo pudore dell'espressione; escludendo, perciò, la letteratura erotico-pornografica, le scene di impotenza sono sempre raccontate con laconismi e litoti. La costellazione semantica alla quale gli autori sin dall'Antichità classica attingono è ampia. Ecco dunque un regesto dei principali semi che la compongono:

1. **Immobilità** → comprende tutti quei termini che rendono l'idea della flaccidità e della scarsa motilità del membro; vi rientrano inoltre aggettivi che rimandano alla sfera della freddezza e della ruvidità, i quali, per associazione di idee, non fanno certo pensare a qualcosa di vitale.
2. **Avvilimento** → i semi implicati sono quelli della spossatezza, del torpore, dell'inerzia e della pesantezza; tutti rinviano a stati che preludono allo sconforto da cui è assalito il soggetto impotente.
3. **Catastrofe** → è l'orizzonte a cui rimanda il manifestarsi dell'impotenza; i termini più usati per evocare questa condizione sono tutti quelli che rinviano a disastri e colpe.

A queste categorie semantiche introdotte dagli scrittori latini e greci, tra cui Ovidio e Orazio, si sono sovrapposte molteplici metafore in grado di sublimare il dato concreto in una rappresentazione astratta; scorriamo gli ambiti più comuni nei quali avveniva il trasferimento di significato:

- la **navigazione** → nave senza albero maestro, vascello che non leva più le vele, Ulisse e le sirene.
- La **guerra** → il letto d'amore è equiparato a un campo di battaglia, il corpo della donna a una città sotto assedio, l'amante infelice a un soldato disarmato, la situazione a un torneo o a una giostra.
- L'**inflazione** → si rileva un'elevata frequenza, nella seconda metà del XVII secolo, di tropi che rinviano all'ambito dell'economia e della finanza.
- La **vegetazione** → soggetto prediletto di questa metafora è l'albero che, si badi bene, è ambivalente. Se in fiore e rigoglioso sta infatti per il vigore del sesso maschile (l'antesignano per questo tipo di immagini è Orazio), se, però, descritto come secco, morto, dai rami inerti va a simboleggiare l'impotenza (rimandi di

questo tipo sono stati sfruttati ad esempio da Ovidio, ma si trovano anche nell'Antico Testamento e, in tempi moderni, proprio in *Armance* di Stendhal¹¹).

La panoramica che abbiamo appena tracciato indica che sostanzialmente epoche diverse hanno finito per configurare un medesimo immaginario intorno al problema dell'impotenza. Lo stesso si può dire anche della maniera in cui la scena del “fiasco” veniva evocata dai vari autori in un incontro galante.

Passando in rassegna la tradizione narrativa, si nota come il succedersi dei momenti sia sempre uguale. Inizialmente, il narratore coglie il vacillamento del protagonista che soffre della disfunzione erettile; viene dopo alla ribalta la donna amata, la quale, di fronte all'imbarazzante inconveniente entra in crisi: si sente responsabile dell'*impasse* del compagno e mette in discussione il proprio aspetto esteriore; seguono le rassicurazioni dell'*impotens* e l'autoaccusa che rafforza, dal canto suo, la valenza negativa – di crimine, quasi – che all'impotenza viene attribuita; per la precisione, i discorsi colpevolizzanti sono dell'ordine dell'essere venuti meno al proprio dovere, di aver sminuito il proprio statuto virile, dell'aver mirato troppo in alto o di insufficienti attenzioni verso il proprio oggetto.

Un ultimo elemento ricorrente nelle trattazioni tradizionali della tematica sono i paragoni dello sventurato protagonista di turno con personaggi mitologici che al fenomeno dell'impotenza sono legati come Titone e Tantalo, il quale si vede in mezzo a beni e piaceri che non può gustare. Il difetto fisico è tradito dalla bizzarria dei comportamenti e la persona appare come un mostro. L'impossibilità di soddisfare i propri desideri, anziché spegnerli, li infiamma. Ecco perché alcuni impotenti si abbandonano spesso al più dissoluto libertinaggio e Octave de Malivert non è in questo senso da meno:

et ce n'est pas tout ; dans ces lieux où règne le ton le plus avilissant, vous vous distinguez par des excès qui étonnent leurs plus anciens habitués. Non seulement vous vous trouvez environné de femmes dont la vue est une tache, mais vous parlez, vous tenez le dé dans leur conversation. L'on est allé jusqu'à dire que vous brillez en ces lieux et par des plaisanteries dont le mauvais goût passe toute croyance. (A, 141)

¹¹ Della valenza simbolica dell'albero d'arancio, luogo eletto da Octave de Malivert e da Mlle de Zohiloff per i loro incontri, diremo nell'ultimo capitolo. Spiegheremo inoltre al capitolo III perché la scelta di chiamare un personaggio romanzesco “Olivier” sia durante la Restaurazione una via diretta per puntare il dito contro la sua impotenza.

Non sono rari comunque, antifrastici, accostamenti ad altri esseri mitologici che si distinguono per la potenza virile come Giove. Particolarissima è, comunque, la decisione di Stendhal di dare vita ad un romanzo che porti in sé echi del mito e del culto di Adone; la particolarità, soprattutto, sta nel fatto che questa figura sia per antonomasia l'emblema della bellezza e della perfezione maschile, ma che, allo stesso tempo, per via della sua storia e delle modalità con cui si svolgevano le Adonie assurge, come vedremo, a personificazione della sterilità.

A rendere interessante e sempre attuale per uno scrittore un motivo quale quello dell'impotenza sono le risorse, magari non evidenti, che la sua trattazione può svelare, a partire dagli individui che chiama in causa: in appartenenza, la problematica sessuale concerne soltanto due persone, cioè, l'uomo in via diretta, e la sua compagna, di riflesso. Tuttavia, a ben pensarci, la realtà è diversa, perché ai due soggetti di riferimento vanno sommati altri tre che non coincidono con persone reali, ma con loro rappresentazioni¹²:

- 1) sottoinvestimento del soggetto → è la condizione che ha luogo allorché l'uomo fallisce; la donna è portata dal fiasco del suo compagno a credere che la colpa sia sua, perché non affascinante. Talvolta l'immagine sminuita che la donna oggetto del desiderio (*femina*) ha di sé involontariamente è da lei stessa rafforzata attraverso il paragone con le precedenti amanti che possono aver rappresentato il vero amore, perduto e ineguagliabile.
- 2) Sovrainvestimento dell'oggetto → l'uomo ha dell'oggetto del desiderio un'immagine talmente alta e idealizzata da sentirsi non degno di lei. Questa donna inarrivabile coincide con quella idealizzata che l'uomo ha davanti a sé, ma, alle volte, può essere anche una "sagoma" su cui proiettare un fantasma del quale lui stesso non ha consapevolezza e che, spiega Freud nel suo saggio *La Vie sexuelle*¹³, può essere quello della madre o della sorella. Per esse il soggetto sviluppa una fissazione che non supera e che cagiona una spaccatura nella sua vita amorosa. Quest'ultima da una parte prende un risvolto tenero (*zärtlich*) come riflesso della regressione e dello spostamento perché, se il desiderio fosse assecondato, porterebbe l'amante a compiere un incesto; dall'altra prende un risvolto sensuale (*sinnlich*) al quale questi accondiscende, e che, di fatto, lo

¹² La nostra fonte per queste asserzioni è Yves Citton con il suo saggio, *op. cit.*, *passim*.

¹³ Sigmund Freud, *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1997, *passim*.

costringe ad accontentarsi di una donna che non potrà essere altro che un ripiego di minor valore.

- 3) Sovrainvestimento del soggetto → rappresentazione idealizzata della massima potenza maschile, ideale di sé che suscita nell'impotente un senso di inferiorità.

Un altro vantaggio che l'affrontare un tema come l'impotenza presunta ha è quello di riuscire a toccare, per vie traverse, anche altre tematiche di vasta rilevanza sociale. Siccome si può infatti intendere la disfunzione sessuale come un venir meno ad una manifestazione di potenza, e siccome la società occidentale è di impostazione fallocentrica, mostrare, seppur nella finzione letteraria, un uomo con una difficoltà erettile, equivale a denunciare un fantasma collettivo di Potere e un'*impasse* ideologica che investe un'intera cultura. Per Freud, che assimila l'*homo* al *vir*, l'impotenza è più il prodotto della civiltà (*Kultur*) in cui il soggetto è formato che non della sua natura (l'individualità organica).

Per capire la stretta connessione che intercorre tra il concetto di autorevolezza e la potenza sessuale, possiamo addirittura risalire alla preistoria, ove la necessità di procreare per perpetuare la specie stabilisce, sulla base di una disposizione fisica, una gerarchia sociale; questo fallocentrismo è stato codificato all'avvento del cristianesimo con il sacramento del matrimonio. La classificazione delle varie forme di impotenza e il loro inquadramento giuridico nel Medioevo si deve ai Padri della Chiesa, chiamati a fare chiarezza sulle circostanze in cui è legittimo sciogliere il sacramento stesso, per cui la genitalità diviene un fondamento etico, protetto dall'egida ecclesiastica con la promessa fatta davanti a Dio. Fare, però, della procreazione un dovere e dunque quasi un undicesimo comandamento, vuol dire fare automaticamente passare la mancata osservanza dello stesso per ragioni organiche o psicologiche come una colpa e un debito con la specie, la società e la Chiesa.

È a partire dall'XI secolo che la questione comincia a essere spunto di riflessione per la Chiesa, benché non venga ancora ritenuta un motivo fondato per acconsentire al decadimento del vincolo matrimoniale. L'elaborazione teologica di un fatto biologico, mettendo a frutto le conoscenze mediche che mano a mano si affinano in capo a seicento anni, riesce a dirimere una volta per tutte la questione grazie al dettagliato trattato di Thomas Sanchez *De sancto matrimonii sacramento* del 1602.

Viene accettata come legittima ragione di rottura del legame matrimoniale l'*impotentia coeundi*, ma non l'*impotentia generandi*, perché va notato che solo il primo tipo di impotenza ostacola l'adempimento di ambedue i compiti che dall'epoca di S. Agostino la dottrina cristiana riconosce al matrimonio (il cosiddetto *bonum conjugale*), cioè la destinazione efficace della concupiscenza dell'individuo alla prosecuzione della specie.

Quanto alle cause del malessere, esse sono, sin dai tempi di Ippocrate, molto fantasiose e poco scientifiche; si attribuiscono al freddo e all'umidità del clima; a una troppo frequente pratica dell'equitazione e alla recisione di una vena dietro l'orecchio. Il Rinascimento, appoggiandosi alla teoria ippocratica degli umori, individua poi altre tre possibili cause che hanno in comune una matrice psichico-somatica.

- Un'attività intellettuale troppo intensa che provocherebbe un riassorbimento del liquido spermatico che all'epoca si credeva fosse secreto dal cervello.
- Un problema di temperamento (umore melanconico)¹⁴.
- Frigidità per surriscaldamento: i "bollenti spiriti" si ghiacciano quando la gioia si fa estrema.

Altra causa frequentemente evocata in materia di impotenza, forse perché bene o male questa rappresenta un fenomeno non del tutto comprensibile, è il maleficio, sia che lo si intenda come opera diretta del demonio, sia come volontà delle streghe sue ancelle. Già le prime storie di impotenza propendono per considerare la donna dotata di una malignità intrinseca e dunque come l'artefice della *défaillance* maschile. La tesi misogina che vede nel sesso femminile, in quanto perpetratrice del peccato di Eva la causa dell'anomalia virile, attraversa i secoli senza essere scalfita, anzi va consolidandosi attraverso i teologi medievali, i demonologi del Rinascimento e i medici, fino alle soglie dell'epoca dei Lumi.

Sanzione e normalizzazione del quadro della donna carnefice e dell'uomo vittima è, a partire dal 1486, il *Malleus maleficarum*, testo redatto dai due frati domenicani, Jacob Sprenger e Heinrich Institor Kramer allo scopo di soddisfare in

¹⁴ Di malinconia e ritenzione degli umori parla anche Marsilio Ficino nel suo trattato del 1489 *De vita triplici*, ove, recuperando la teorizzazione aristotelica della questione, sancisce l'esistenza di un nesso tra "umor nero", da lui ribattezzato "furore", e genialità: "i sacerdoti delle Muse o sono melanconici dall'inizio o lo diventano in seguito allo studio, per ragioni in primo luogo celesti, in secondo luogo naturali, in terzo luogo umane [...] invano si bussa alle porte della poesia, se non siamo in preda al furore [...], tuttavia, secondo i medici, nessun altro, tranne i melanconici, viene eccitato da un furore di tal genere". Marsilio Ficino, *De vita triplici*, Milano, Rusconi, 1995, pp. 104-105.

Germania la lotta urgente all'eresia, al paganesimo e alla stregoneria. Vero è che si è continuato a identificare nella donna la causa del problema fino al XVIII secolo, come attestano le aberranti pratiche persecutorie ed inquisitorie contro le donne in tutto l'Occidente cristiano. Ovviamente nel corso dei secoli non sono mancati gli avversatori di questa spiegazione misogina e più generalmente demonologica, come ad esempio Michel de Montaigne.

Egli dedica alla *défaillance* sessuale due passaggi all'interno dei suoi *Essais*. La scena dell'impotenza viene sempre evocata tramite tre ambiti semantici: quello dell'attaccamento, del legame e del nodo, quello dell'ostacolo e dell'impedimento e quello della freddezza e della debolezza. Tre sono anche le cause alle quali l'autore riconduce il fenomeno.

1 Anonimo,
"Michel de
Montaigne". s.d.,
olio su tela, cm 70
x 50, Musée
national des
châteaux de
Versailles et de
Trianon,
Versailles.



La prima ruota attorno al ruolo svolto dall'immaginazione: al momento della congiunzione carnale il corpo dell'uomo non risponde, perché può essere che sia in corso un'attività cerebrale eccessiva, sottraente energia al resto del corpo, oppure che sia paralizzato da quella che oggi definiremmo l'ansia da prestazione.

La seconda spiegazione porta sul carattere di obbligo morale e rituale che l'atto sessuale spesso finisce per assumere; il caso più eclatante è quello della prima notte di nozze; può allora avvenire che il maschio, nel vedersi assegnato questo dovere, si senta sopraffatto e non all'altezza del compito istituzionale che lo attende. Ancora più probabile se l'uomo in questione sta fruendo dello *ius primae noctis*.

Terza e ultima spiegazione è l'alienazione; da attento lettore di S. Agostino, Montaigne vede nel fallo il simbolo e il sintomo dell'orgoglio e della vanità di Adamo e dunque, in ultima analisi, la ragione principe della caduta dell'uomo. Detto diversamente, la disobbedienza del membro richiama per sineddoche la disobbedienza dell'individuo, contrasta con i desideri cullati dalla mente e diluisce le certezze che la persona ha sul suo essere.

Per ovviare al fastidio del fallimento, l'autore prescrive tutta una serie di misure preventive; la prima via di fuga da lui prospettata è schivare l'obbligo, confessando la propria impotenza, così da impedire che nella compagna maturi una grande attesa. È proprio nell'ottica della falsa illusione che l'autore attacca con forza l'indumento

maschile delle brache, colpevoli di far credere che sia grande una cosa che la natura ha fatto piccola:

Que vouloit dire cette ridicule piece de la chaussure de nos peres, qui se voit encore en nos Souysses ? A quoy faire la montre que nous faisons à cette heure de nos pieces en formes, sous nos gregues, et souvent qui pis est, outre leur grandeur naturelle, par fauceté et imposture ?¹⁵

Alla paralisi che coglie il membro, secondo Montaigne, si accompagna l'impotenza della parola. Il dovere del corteggiamento, che impone la stesura di accorte missive, sopraffà l'amante. I termini che Montaigne usa per parlare dell'impotenza e delle implicazioni che le riconosce sono quelli che associa al suo tempo; difatti, descrive l'epoca in cui vive come un'epoca di mollezza, in contrapposizione al glorioso passato degli Antichi distintisi per fermezza e vigore.

Nel dipingere la società, Montaigne osserva, negli *Essais*, che esistono soltanto due gruppi di individui: i forti e i deboli. Passando dal generale al particolare, egli si presenta come una persona debole. Confessa di aver rinunciato per questo motivo ad agire e a partecipare nell'ambito della vita civile. L'alienazione nella scrittura si attesta essere per lui l'unica via praticabile di fronte ad un'epoca in preda alla degenerazione: le guerre di religione hanno trasformato la morale e la dottrina in paraventi dietro ai quali nascondere sordidi interessi privati. Questa frammentazione del corpo sociale fa di ogni soggetto un membro ribelle, capace di levarsi contro un sovrano legittimo o di ritrarsi al momento di discendere in campo. La struttura che regge la società è dunque per Montaigne la stessa che caratterizza l'impotente, diviso tra volontà e potere, mentre l'impotenza politica non è che un'ipertrofica estensione dell'impotenza sessuale:

J'avois assez disertement publié au monde mon insuffisance en tels maniemens publiques. [...] à peu près j'en suis arrivé à ce que je m'en estois promis, et ay de beaucoup surmonté ce que j'en avois promis à ceux à qui j'avois à faire : car je promets volontiers un peu moins de ce que je puis et de ce que j'espère tenir.¹⁶

Per tutto l'*Ancien Régime* circola un ritratto uniforme dell'impotente, trasmesso da Ovidio e Petronio. Il *tipo* è quello di un uomo sempre malato e sempre languente (*morbosus*), di conseguenza incapace di svolgere le funzioni della vita attiva.

¹⁵ Michel de Montaigne, *Œuvres complètes*, a cura di Maurice Rat e Albert Thibaudet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, III, 10, b, p. 1002.

¹⁶ *Ibidem*.

Durante la prima metà del Settecento, Claude-Prosper Jolyot de Crais-Billon (1707-1777), meglio noto come Crébillon Fils¹⁷, riattualizza nell’arco di un ventennio il tema dell’impotenza. I suoi racconti hanno per protagonisti libertini che, tuttavia, esperiscono episodi di blocco sessuale. Il volare di fiore in fiore di questi giovani uomini non è sinonimo di uno smodato desiderio, al contrario di una sua assenza, di cui la mollezza del membro è la rivelazione più lampante.



2 Jean-Baptiste André Gautier-Dagoty (1740-1786), Ritratto di Claude Prosper Jolyot Crébillon, XVII sec., pastello, cm 65,2 x 54,6, Musée du Louvre, Parigi.

L’autore fa appello ai modelli romanzeschi trascorsi e immediatamente precedenti: Petronio, Bussy-Rabutin, Mateo Alemán e Fougere de Montbron; tant’è che la rappresentazione delle scene di “fiasco” sessuale aderisce al codice che abbiamo già illustrato. Malgrado la fedeltà alla tradizione, i racconti orientali di Crébillon non mancano di sviluppare tratti che sono loro propri e che si possono raggruppare in tre rubriche:

- asincronia tra gli orologi biologici della coppia → i protagonisti agiscono secondo ritmi sfasati che non consentono loro di unirsi.
- Metafora della “schiumarola” per l’impotenza → soppianta le più classiche immagini del tronco senza vigore, del freddo, del peso morto e dell’ombra che popolano i testi sull’argomento dai tempi di Ovidio
- Rovesciamento del discorso medico sull’impotenza → non è segno di un handicap, ma è un vantaggio, in quanti rende il soggetto più combattivo e più determinato nella vita a superare i propri limiti.

Neppure l’epoca dei Lumi alla quale questi racconti appartengono spazza via completamente le spiegazioni demonologiche del fenomeno. Crébillon, tuttavia, in questo è una voce fuori dal coro, come pure non crede che il difetto dipenda da turbe della psiche. Per lo scrittore, la *défaillance* sessuale resta piuttosto un fatto inspiegabile.

La necessità di “rielaborazione” psichica dell’impotenza ha fatto sì che essa abbia trovato largo spazio di rappresentazione sulla scena letteraria. Con gli *Olivier* degli anni ’20 dell’Ottocento ed il “babilanismo” di Octave de Malivert in *Armanche* è

¹⁷ “Crébillon” è un soprannome che nasce dalla rielaborazione del patronimico nobile “de Crais-Billon”, vero cognome del letterato, mentre la dicitura “Fils” scaturisce dall’esigenza di distinguerlo dal padre, affermato poeta e drammaturgo, che portava il suo stesso nome di battesimo, Prosper Jolyot.

stata poi varcata la soglia: da sporadico episodio, l'impotenza è stata presentata come una problematica persistente; la messa in discussione identitaria implicita in una menomazione fisica non è più un fatto isolato e personale, ma si assesta come una contestazione ideologica della genitalità.

La *défaillance* sessuale innesca nella modernità una messa in discussione del soggetto collettivo: se l'essere virile e l'essere vivo sono la stessa cosa, scoprendosi impotente, il soggetto maschile capisce di vivere una vita a metà, mutilata, incompleta, che gli arreca più dolore di quanto non gliene possa portare il pensiero di un'“uscita di scena”. Il suicidio insomma rappresenta in letteratura l'atto estremo di un'auto-affezione narcisistica, nonché la soluzione per la quale l'impotente opta. È come se la vera comunione l'impotente l'avesse, in ultima analisi, con la morte.

Al di là dei finali tragici che le storie di impotenza possono avere, si segnala che esse appartengono di diritto al genere della satira; il tema, con la sua carica comica e diffamante, ben si presta a suscitare il riso. Il soggetto colpito dalla *défaillance*, che avviene di norma *una tantum*, generalmente è anche il narratore. Si sdoppia perciò il ruolo che riveste: attore della scena e spettatore della stessa al momento di ricostruirla in forma narrativa.

Citton spiega che il rivivere retrospettivamente quel particolare momento di disagio elevandosi allo statuto di narratore, beneficia l'impotente tre volte: in primo luogo, gli restituisce l'autorevolezza (“*maîtrise*”) di cui il “fiasco” lo aveva espropriato; in secondo luogo, lo rivitalizza (“*effet revitalisant*”); del resto è noto il potere eccitante, sul piano fantasmatico, della scrittura erotica); in ultimo luogo, un po' come avviene con la confessione, forma letteraria per la quale l'Occidente ha una vera e propria predisposizione, l'ammissione del difetto toglie di dosso il peso della colpa (“*vertue cathartique*”)¹⁸.

Ci piace a questo riguardo ricordare che la confessione è in fondo un moto egoistico: facendo parola del suo cruccio il soggetto richiede l'esercizio di una virtù cristiana, la compassione, e può avere accesso al balsamo supremo del perdono. Visto che però Octave de Malivert non confessa, e neppure lo fanno gli Olivier suoi predecessori, si conferma in letteratura il primato di una “ritenzione” malinconica del dolore, spesso associata al demoniaco.

¹⁸ Citton, *op. cit.*, pp. 80-81.

L'individuo che prova sulla propria pelle l'impotenza è portato a porsi delle domande sulla sua persona e poi sulla realtà in cui vive: nello specifico, sull'obbedienza che la norma religiosa e sociale impone e sul posto da lui occupato al suo interno (questi sono i quesiti che si pongono Octave di Stendhal e prima ancora Rousseau¹⁹). La riflessione innescata dalla deficienza sessuale è dunque doppia. L'intimissimo incidente diventa il luogo di una messa in discussione a tutto campo.

I racconti sull'impotenza degli anni Venti dell'Ottocento, presi in considerazione da questo studio in qualità di ipotesi dell'opera prima di Stendhal, rompono, dal canto loro, con la tradizione precedente per la maniera di trattare il tema: è la prima volta infatti che per affrontarlo degli scrittori si orientano su una trattazione seria, persino dai risvolti tragici, che mette in discussione il pilastro della società tradizionale, la genialità formalizzata attraverso il matrimonio.

Armance è stato nello spirito di una scommessa. Stendhal ha voluto raccontare una drammatica vicenda amorosa, sfociata poi in un suicidio, senza mai rivelare la vera causa di tanta infelicità. Oggi è quasi impossibile imbattersi in *Armance* senza possederne preventivamente la chiave; basta dare un'occhiata alla quarta di copertina di molte edizioni per sapere in anticipo che tutte le contraddizioni, le incertezze, i differimenti del protagonista, Octave de Malivert, hanno un'unica crudele motivazione: la sua impotenza sessuale.

La soluzione, com'è noto, Stendhal l'aveva rivelata in una lettera a Prosper de Mérimée, ma si tratta di una rivelazione paratestuale. Qualsiasi opera è destinata a differenti orizzonti di attesa, ma il caso di *Armance* ha determinato nel tempo due approcci di lettura – uno ignaro e l'altro consapevole – che si direbbero opposti. I gesti ed i pensieri di Octave restano i medesimi, ma nel caso dell'approccio alla causa scatenante risultano inspiegabili.

Octave è un giovane aristocratico di bell'aspetto e benestante, ma con tendenza all'introspezione e all'isolamento, deciso a non amare e soprattutto a non sposarsi mai. Uniche confidenti sono la cara madre e una cugina povera, di origine russa, Armance, della quale finisce, ricambiato, per innamorarsi perdutamente. Questo sentimento è vissuto dal giovanotto in maniera morbosa, con senso di colpa e stati di esaltazione. Resta ferma la determinazione a evitare il matrimonio; egli trova in questa rinuncia, la

¹⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, libro VII, pp. 316-322.

complicità della sensibilissima Armance. In più di un'occasione, egli si predispone alla confessione di una sua presunta indegnità (si autodefinisce anche un "mostro"), ma il destino mette in mezzo alcuni eventi (fra cui un cruento duello) che gliene impediranno la realizzazione. Un curioso imprevisto costringerà Octave e Armance a sposarsi, ma, dopo otto giorni di luna di miele, il ragazzo chiede di partire per una missione militare in Grecia e, durante la traversata in nave, si avvelena dopo aver scritto una completa confessione alla moglie.

Poteva un "ignaro" lettore del 1827 intuire, attraverso il romanzo, l'oggetto di questa confessione? Probabilmente no. Eppure non c'è dubbio che Stendhal delinea da subito la singolare misantropia del protagonista e i suoi tentativi di fuga dal mondo: il rimpianto della sua celletta al Politecnico con le aspirazioni di farsi monaco o di diventare uno "scienziato eremita", la tendenza ad affrontare la società difendendosi con l'"arte della dissimulazione"; poi, in crescendo, il proposito di non contrarre mai matrimonio e la straziante autocommiserazione, allorché scopre di essersi innamorato (scene tra le più patetiche di un romanzo che sembra altrimenti modellato con perfetta naturalezza sulla narrativa del Sei-Settecento). E soprattutto l'accento a un segreto che, come dice Octave ad Armance, giustificherà le sue "fatali stravaganze"; quindi nozze, confessione scritta e suicidio.

Così, all'ultima pagina, il disorientamento del lettore ignaro è completo. Stendhal gli ha fornito via via una serie di indizi che potrebbero anche condurlo ad ipotizzare l'impotenza di Malivert, ma glieli ha poi sottratti di colpo con gli sviluppi finali: una confessione di impotenza sessuale sembra infatti illogica e incongruente dopo pochi giorni di matrimonio; per la precisione, otto, come l'otto è in numero a cui rimanda il prenome del protagonista: Octave.

E allora? Per il lettore le fatali stravaganze e il segreto di Octave restano sospesi nel vuoto e senza un centro, accompagnati da un indefinibile senso di colpa.

Le reazioni negative della critica contemporanea di fronte all'enigmaticità di *Armance* e la stroncatura di Sainte-Beuve così trovano la loro giustificazione. Fuori dal quadro romanzesco, nella lettera a Mérimée Stendhal chiarisce l'ultimo, debole anello della impeccabile concatenazione dei fatti romanzeschi, eliminando ogni contraddizione.

Octave, “comme tous les Babilans”, scrive Stendhal, “est très fort sur les moyens auxiliaires [...] Une main adroite, une langue officieuse, ont donné des jouissances vives à Armance. Je suis sûr que beaucoup de jeunes filles ne savent pas précisément en quoi consiste le mariage physique.”²⁰

Coglie invece da subito la coerenza narrativa di Stendhal il lettore consapevole e fornito di chiave, e con essa capta una serie di segnali che ci consegnano necessariamente a una lettura pre-informata. Anche perché l'autore non è nuovo alla tematica: già nel 1821, tra Milano e Parigi, raccogliendo le sue riflessioni sull'amore in quello che poi sarebbe diventato un vero e proprio trattato, *De l'Amour*. In un supplemento al libro, cui diede emblematicamente il titolo “Des fiascos”²¹, datato 1820, trattò specificamente il problema dell'insuccesso sessuale. Mutuato dall'italiano, il vocabolo usato nel gergo teatrale per indicare il fallimento sessuale, venne applicato da Stendhal agli incontri amorosi dagli esiti negativi che trattò con un tono scherzoso, simile a quello utilizzato da Michel de Montaigne per lo stesso argomento al capitolo XXI del libro I dei suoi già citati *Essais*.

Tornando ad *Armance*, esempi di allusioni all'impotenza di Octave de Malivert sono l'esergo di Marlowe apposto al secondo capitolo (“Melancholy mark'd him for her own,/ whose ambitious heart overates, the/ happiness he cannot enjoy”) o la visita alla tomba di Eloisa e Abelardo (altra unione impossibile) che Octave, Armance e Mme de Bonnavet intraprendono in una gita al Père Lachaise (capitolo VIII); per non dire della pace che Octave ritrova grazie ai cupi accordi di un'opera – ben cara a Stendhal – come il *Don Giovanni* di Mozart (al libretto operistico strizzano l'occhio due epigrafi, quelle apposte all'inizio del capitolo V e VII; per giunta, sarà casuale l'omonimia con Don Ottavio, ossia con il personaggio che, contrapposto al demone sensuale di Don Giovanni, ha sempre incarnato una dignitosa mediocrità erotica?).

In un certo senso, per questo gioco di allusioni, di piccoli messaggi cifrati, di rimandi e reticenza, che ricorda lo spirito dei *Journaux* e delle opere autobiografiche,

²⁰ Stendhal, *Armance*, a cura di Jacques Labia, *op. cit.*, p. 290.

²¹ I diversi tipi di “fiasco” sono analizzati seguendo la teoria dei temperamenti (il temperamento nervoso, quello sanguigno, quello malinconico e quello aitante). In particolar modo si sostiene che è il primo incontro ravvicinato con una donna ad essere insidioso; lavorare troppo di fantasia prima che l'atto sessuale abbia luogo può indurre nell'uomo un blocco, di fronte al quale alla persona non resta che sdrammatizzare, ricordandosi quanto sia comune la problematica tra gli esseri di sesso maschile. Per ulteriori approfondimenti si invita alla lettura di Stendhal, *De l'Amour*, in *Œuvres romanesques complètes*, a cura di Yves Ansel, Philippe Berthier, Xavier Bourdenet e Serge Linkès, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2014, vol. III.

questo primo romanzo è forse più stendhaliano dei successivi anche nel sottile condizionamento della vastissima esperienza teatrale di Stendhal in quegli anni: palpabile, per esempio, nei frequenti intrecci dialogici o in alcune situazioni logistiche. Sintomatico in questo senso è il macchinoso scambio segreto di missive tra i due innamorati, metonimia dell'atto dativo, sessuale, e metafora della "distanza" che li separa come pure delle loro difficoltà comunicative (tema che tornerà anche nel 1836 con la redazione del suo "romanzetto"²² *La Chartreuse de Parme* in cui la distanza che separa Fabrice del Dongo e Clélia Conti è simbolizzata dai segnali luminosi che i due furtivamente si scambiano con delle lampade durante la detenzione del giovane nella torre Farnese e mediante i quali egli verrà, tra l'altro, informato del piano di fuga per lui orchestrato da sua zia, la Sanseverina, scampando così al tentativo di avvelenamento che i suoi nemici stavano progettando a suo danno).

A differenza dei fallimenti drammaturgici, il debutto romanzesco di Stendhal con *Armance* rivela immediatamente la vocazione alla struttura e alla consequenzialità: gli stessi incerti, "impossibili" passi di Octave verso il baratro della passione non subiscono mai un solo scarto che contraddica la coerenza della trama e la sua verosimiglianza.

Il meccanismo di *Armance* è perfetto, controllato e crudele nel seguire le continue dissimulazioni del protagonista da un salotto all'altro, gabbie regali in cui progetti di nozze lo insidiano ad ogni varco e, sommersa dalla inconcludenza di mille chiacchiere mondane, una ragazza di quel *milieu* può giungere al gran giorno con l'indifesa ignoranza di *Armance*.

Stendhal è stato estraneo ai *salons* della Restaurazione, ma il brusio dei pettegolezzi e dei cerimoniali che soffocano e mettono in fuga Octave risulta tutt'altro che uno sfondo di maniera (il sottotitolo rematico ce ne ricorda l'importanza). A parte la mancanza della quasi propedeutica lettera a Mérimée (peraltro ampiamente citata), il complesso rapporto tra lo "schema-macchina" di *Armance* e il suo "narratore insolvente" è stato oggetto di svariati interventi critici. In effetti, eminenti studiosi hanno dedicato i loro sforzi ermeneutici alla questione. Va detto, però, anche che da anni, se non decenni, si registra in merito una crescente povertà numerica di contributi

²² Lo definisce così Stendhal in un'annotazione a margine del manoscritto delle *Chroniques italiennes*, datata 16 agosto 1838, ove dice, a proposito della storia della famiglia Farnese: "To make of this sketch a romanzetto".

monografici e una marcata povertà di idee; molti interventi vengono “pesati” al netto delle teorie che riducono *Armance* allo scialbo *remake* delle storie degli Olivier.

Una ricognizione di archivio quale il ripescaggio della *pièce* di Scribe del 1826 che sconvolge Octave ci restituisce la complessità di riferimenti di cui *Armance* è intessuto; essa, non soltanto aggiunge una tessera al mosaico, ma ci lascia con la netta sensazione che altri segnali datati e forse ormai difficilmente leggibili, si annidino nel testo, quali, ad esempio, quelli che lo ascrivono alla dimensione imperitura della scrittura mitologica e in special modo alla storia del giovane e bellissimo Adone.

A questi tratti non ancora considerati da nessuno si rivolge la nostra attenzione. Li affronteremo con l’auspicio di dare un ulteriore contributo alla comprensione di *Armance*, in seno al già ricco panorama ermeneutico. Nel proporre quella che è la nostra lettura del tanto bistrattato “romanzo a chiave”, sia chiaro, non perdiamo di vista il fatto che trovare una via interpretativa unica è impossibile, sia perché non esistono letture universalmente valide, sia perché c’è del vero e dell’universale solo nel fatto che una buona chiave non può andare bene per tutte le serrature.

Capitolo I

Armance e gli Olivier

C'est un double plaisir de tromper le trompeur
JEAN DE LA FONTAINE
"Le Coq et le renard" (1668)

1.1. Nemici amici

A *rmance*, che ambiva a tenere d'occhio le nobildonne annoiate della Restaurazione, nasce come burla tesa proprio ad una di esse; forse, addirittura, la più eminente: la duchessa Claire de Kersaint, coniugata Duras. Vale la pena spendere qualche parola su questa figura per molto tempo collocata tra gli scrittori di secondo rango, "encore très mal connue et très peu lue"²³ che sicuramente ha pagato caro il prezzo di essere una scrittrice in un contesto in cui la letteratura era prettamente "cosa da uomini". Oltrepassando il pregiudizio di genere, ci si accorge che non era accadimento poi così insolito che una donna si diletta nella narrativa di finzione, visto e considerato che in fondo le donne "ont été depuis le Moyen Âge français le lectorat majoritaire du roman"²⁴.



3 Anonimo, "Claire de Kersaint, Duchesse de Duras" (1840), incisione, Maison de Chateaubriand, Châtenay-Malabry.

Madame de Duras, in particolare, fu in grado di valorizzare al meglio questa pratica, malgrado fosse giunta alla composizione solo in tarda età. Similmente a Stendhal, debuttò come scrittrice intorno alla quarantina (sappiamo che il romanziere

²³ Chantal Bertrand-Jennings, *D'un siècle à l'autre. Romans de Claire de Duras*, Jaignes, La chasse au Snark, 2001, p. 7.

²⁴ Dalla prefazione di Marc Fumaroli alla raccolta di opere durassiane, OEO, p. 7.

aveva quarantatré anni quando volse i suoi sforzi creativi alla *fiction*); inoltre, sempre similmente all'autore de *Le Rouge et le noir*, ella non aveva mai cullato il sogno di farsi professionista della scrittura, ma si diede al suo esercizio per il semplice gusto che ne traeva.

Assai dissimile fu invece la piega che la loro carriera di narratori prese, poiché, mentre l'uno, una volta scoperto il suo amore per il romanzo, non l'abbandonò più – alla data della morte di Stendhal, il 23 marzo 1842, il cantiere di *Lamiel* era ancora aperto – l'altra concentrò tutti gli slanci della sua invenzione in dodici mesi, fra il 1821 e il 1822, in seguito ai quali i fatti della vita, sopraffaccendola, ne esaurirono la vena creativa e le forze²⁵.

Se l'ultimo tratto dell'esistenza della donna fu segnato dal dolore, quello della prima infanzia e dell'adolescenza non ne furono meno prodighi. Claire Rose Louise Bonne de Coëtnempren, duchessa di Kersaint, sperimentò infatti da bambina il travaglio della perdita del padre, sotto il cielo infuocato della Rivoluzione francese, e la fuga da Parigi che l'aveva accolta da ragazza, benché fosse nata a Brest il 23 marzo 1777.

Era figlia dell'ammiraglio di marina Kersaint, uomo dalla forte tempra bretone e



4 Antoine François Callet (1741-1823), "Louis XVI, Roi de France et de Navarre" (XVII secolo), olio su tela, cm 73 x 56, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles.

dalle idee liberali. Appartenente alla frangia della nobiltà più permeabile alle idee dei *philosophes*, nei giorni dalla contestazione che erano seguiti al 14 luglio 1789, egli pose l'accento sull'ingiustizia dei privilegi di cui godeva la propria classe in un libello che significativamente aveva intitolato *Le Bonsens*. Quando la situazione a Parigi si fece davvero calda, il militare si schierò, coerentemente con le sue posizioni ideologiche, dalla parte del popolo; tuttavia, nel constatare, con la mattanza del settembre 1792, che la moderazione aveva lasciato

²⁵ In aggiunta alle delusioni personali, ad aggravare il precario stato di salute della duchessa contribuì il tradimento inflittole dalla figlia prediletta, la primogenita Félicie. Dopo essersi sposata a soli quindici anni contro il parere della madre, la quale non vedeva sotto una buona luce lo sposo, il principe di Talmon, per via del suo orientamento "ultra", la ragazza, rimasta presto vedova, altrettanto frettolosamente decise di unirsi in seconde nozze con Auguste de la Rochejacquelein, altro membro della cricca "ultra" e quindi altro compagno sgradito agli occhi materni. La disapprovazione del legame portò ad una rottura netta tra le due e ad un forte sodalizio tra Félicie e la suocera, che divenne per lei quasi una seconda madre. Ferita dalle scelte della figlia, la duchessa cadde in un vortice di crisi di nervi e tracolli fisici che l'esaurirono sino a farla morire. Cfr. l'introduzione di Dénise Virieux all'edizione critica da lei curata di O, p. 25.

spazio alla furia più cieca al momento in cui fu messa ai voti l'esecuzione capitale del sovrano Luigi XVI, il 21 gennaio 1793, si disse contrario. Il suo liberalismo era sì radicato, ma rimaneva, pur sempre, illuminato dalla moderazione e conseguentemente male si poteva coniugare con la sete di vendetta del popolo.

Questa fedeltà ai propri principi gli costò però carissima a livello personale. Non che l'uomo fosse nuovo a pagare un caro prezzo per portare avanti le proprie idee e le proprie scelte; si pensi ad esempio alla decisione di divorziare dalla moglie Clara-Louise-Françoise de Paul d'Alesso d'Eragny nel maggio del 1792 che incrinò il rapporto con la figlia. Il divorzio, che era stato ammesso dalla legge rivoluzionaria lo liberò da un'unione matrimoniale che sin dai primi anni si era dimostrata infelice, per un verso; ma, per l'altro, fu fonte di dolore e rancore per Claire, l'unica figlia, che si era potuta godere poco i genitori, visto che era stata da loro spedita in collegio sino al compimento del dodicesimo anno²⁶.

Per tornare all'atto, a suo modo coraggioso, di insubordinazione alla volontà della massa del signor de Kersaint non vi fu pietà alcuna e il militare venne condannato così a seguire il monarca sul patibolo. Era il 5 dicembre 1793. La notizia che la sua testa era rotolata nella cesta di vimini venne data a Claire e a sua madre da uno strillone al porto di Marsiglia; là, le due si erano rese allo scopo di salpare per la Martinica, isola della quale la ex signora di Kersaint era originaria, nella quale aveva conosciuto suo marito e nella quale sperava di potersi costruire una nuova vita grazie alle immense sostanze e agli sconfinati possedimenti terrieri che ancora vi conservava.

5 Marie Éleonore Godefrois (1778-1849), "Anne-Louise-Germaine Necker, Barone de Stael-Holdstein" (XIX secolo, prima metà), olio su tela, cm 116 x 83, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles.



Oltre alla fortuna considerevole, dalla madre, Claire ereditò anche l'esotismo dei tratti somatici. Il primo dei due lasciti, quello materiale, le tornò utile nel 1795 per poter sposare Amédée Bretagne Malo de Dufort, l'uomo che le aveva fatto perdere la testa a Londra, città che era diventata il punto di raccordo per la "société des



6 Anonimo, Amédée Bretagne Malo de Dufort Duras (XIX sec.), olio su tela, ubicazione ignota.

²⁶ Durante il biennio presso il convento di Panthémont, la bambina incontra quelle che saranno le sue amiche per la vita Anna Dillon, la futura contessa de La Tour du Pin, e Joséphine Damas, successivamente marchesa de Saint-Maure, anch'esse educande. Cfr. Bertrand-Jennings, *op. cit.*, pp. 9-10.

émigrés”. La duchessa vi trascorse la fase terminale del suo esilio volontario dalla Francia prima di spostarsi, ricordiamo, brevemente negli Stati Uniti e per una più lunga permanenza in Svizzera, dove fece la conoscenza di Germaine de Staël.

Quanto al secondo “lascito” materno, fu sicuramente per Claire una pesante eredità: un aspetto esteriore tutt’altro che piacevole. Esso le valse, purtroppo, non poche cocenti delusioni in amore. Effettivamente, la giovinetta si distingueva per una bruttezza non comune che certo non mitigava il colore del suo incarnato da lei stessa con stizza e repulsa definito “noiraud”. All’epoca, infatti, la “negritudine” non era propriamente conforme ai canoni di bellezza in auge.



7 Anonimo, Ourika, disegno, prima metà XIX secolo, tipico esempio della negritudine e dell’esotismo.

Proprio alla mancanza totale di gradevolezza d’aspetto, l’aristocratica imputò il naufragio dei disegni di conquista che aveva fatto su Chateaubriand, che mai si sarebbe negato a lei, però come amico. È nostra opinione che l’aver avuto piena coscienza della propria mancanza di avvenenza avesse fatto sbocciare nella giovane un sentimento potente di compassione (nell’accezione etimologica del termine) verso il protagonista

della storia in due tomi *Olivier*²⁷ dell'austriaca Caroline Pichler²⁸ che sicuramente aveva letto. Olivier de Hautefort, il protagonista eponimo del libro, dapprima “modèle de perfection idéale”²⁹, vide portar via la sua bellezza da una violenta epidemia di vaiolo che lo colse lasciandolo con il viso devastato:

passata la malattia, “le charmant Olivier n'existait plus”³⁰ e al suo posto lo specchio rimandava il riflesso di una creatura ripugnante, dal volto mangiato dalle cicatrici e intollerabile alla vista.

8 Anonimo, "Ritratto di Caroline Pichler" (s.d.), "Anthologie aus den sämtlichen Werken von C. Pichler".



Naturalmente codesta pesantissima tara fu per lui fonte di infelicità ed umiliazioni: quella che dalla prosa spicca in assoluto è l'impossibilità d'amare, a causa del rifiuto da parte di Clara, la bellissima fanciulla che gli rapisce il cuore e che non vede in lui che un mostro.

Il canovaccio, ci sentiamo di ipotizzare, deve aver parlato all'animo della Duras, sensibile all'argomento per la sua vicenda personale, al punto da non volerlo estraneo all'ispirazione del “romanzo a lettere”, significativamente intitolato, *Olivier ou le Secret*. Il rifiuto ricevuto dall'Hautefort pichleriano suonava come una melodia egotisticamente familiare agli orecchi della Kersaint, la quale si era lasciata andare allo sfortunato attaccamento per Chateaubriand, va detto, non per civetteria, ma, piuttosto per disperazione. A questo sentimento mai seppe dare un colpo di spugna, neppure quando il suo riverbero nefasto minò il suo equilibrio fisico e mentale.

²⁷ Tradotto in francese da Mme de Montolieu e stampato nel 1823. Essendo alquanto raro e poco noto nella trama. I raffronti con l'opera pichleriana non mancheranno, date le tangenze con il nostro romanzo.

²⁸ Romanziera tedesca, nata a Vienna, il 7 settembre del 1769 e lì morta nel luglio del 1843. Figlia del consigliere aulico de Greiner e di Caroline Hieronymus, lettrice di Maria-Teresa, ricevette una delle educazioni più sofisticate. Incoraggiata da Denis, Alxinger, Haschka e altri letterati che frequentavano la casa dei suoi genitori, molto presto si cimentò con il genere della poesia. Dopo alcuni anni dal matrimonio celebrato nel 1796 con il consigliere di reggenza Pichler, cominciò a pubblicare i primi romanzi che furono subito molto apprezzati dal pubblico. A darle maggior soddisfazione fu *Agathocles*, il suo capolavoro datato 1808. Si trattava di una prosa filosofica in cui, attraverso rimarchevoli pitture e frasi eleganti, l'autrice richiamava l'attenzione su quanto di buono avesse portato l'influenza del cristianesimo sulla civilizzazione. Il testo peccava tuttavia per alcune lungaggini e per la vaghezza nella costruzione dei caratteri. Di Mme Pichler si ricordano inoltre gli *Idyllen* composti a Vienna tra il 1802 e il 1812, e *Lenore*, anch'esso ivi composto come la maggior parte della sua produzione, tra il 1804 e il 1820, in due volumi ed in formato in-8, il formato da lei prediletto. Si hanno poi *Ruth, biblische Gemaelde* (ovvero *Ruth, quadro biblico*) del 1805; *Erzaehlungen* (cioè *Racconti*) del 1812 e il nostro *Olivier* che vide la luce tra il 1812 e il 1821. Vennero infine le *Gleichnisse (Parabole)* nel 1810 a Tubingue ed i *Biblische Idyllen* composti a Lipsia due anni più tardi.

²⁹ Caroline Pichler, *Olivier*, Paris, Bertrand, 1823, t. I, p. 4.

³⁰ Ivi, p. 5.

Tale debolezza non le portò che amarezze, visto che quella che ottenne fu “un’amicizia [che] aveva tutti gli inconvenienti dell’amore [ma] non i vantaggi”³¹. L’incontro fatale avvenne nel castello di Ussé in Turenna, durante una visita di piacere che le aveva reso la duchessa di Noailles-Mouchy nel 1808. Bastò pochissimo perché la donna facesse di questo incontro la tela vergine su cui proiettare le proprie fantasie amorose. L’elemento che rese facile per lei cullarsi in quest’infatuazione fu l’inscalfibile indifferenza che il duca di Duras, suo legittimo sposo, aveva per lei. Avendola presa in moglie nel 1797, a dire il vero, solo per i suoi denari, tre anni bastarono perché cessasse di avere con lei qualsiasi rapporto: ormai tanto i soldi della dote li aveva intascati tutti e il titolo nobiliare di duca già era andato ad ornare il suo misero albero genealogico.

Claire, la quale lo amava di un affetto sincero, dovette rassegnarsi a vedersi dispensare attenzioni di facciata solo in pubblico; già, perché con la Restaurazione, si era restaurata anche la reputazione del duca, il quale era stato persino innalzato al rango di “premier gentilhomme de chambre Louis VIII”³². La posizione di prestigio lo rendeva l’ospite più lieto del palazzo delle Tuileries, di cui, di riflesso, la consorte aveva il privilegio di fare gli onori con gli altri cortigiani in occasione di ogni ricevimento.

Il lustro del quale tale dispensa la investiva le era valso anche il ruolo di *arbiter* della mondanità parigina che amava da lei essere accolta in “the most prestigious salon of the Restoration”³³. Rappresentava la stella polare del Faubourg Saint-Germain, il *milieu* più chic della capitale francese. Anche gli onori più alti non riuscirono però a colmare il suo radicato scontento, tanto che Claire finì per ammalarsi di nervi, lasciandocene esternazione diretta con le sue lettere e indiretta con le crisi esistenziali in cui aveva precipitato i suoi eroi di carta: dei quali Olivier de Sancerre marcava il punto limite.

³¹ La frase è tratta da una lettera che la Duras scrisse a Rosalie de Constant e che Virieux riporta nella sua introduzione ad *Olivier ou le secret*, non essendo accessibile per consultazioni il fascio di lettere originale e manoscritto dalla duchessa, tuttora conservato a Chastellux dalla sua discendenza.

³² OEO, p. 12.

³³ Françoise Massardier-Kenney, “Duras, Racism and Class”, in *Translating Slavery: Gender and Race in French Women’s Writing*, Kent, Kent State University Press, 1994, pp. 185-194.

1.2. *Armance*: un inizio

1.2.1. Dal teatro al romanzo

Anche *Armance* nacque dalle paludi di una esistenza travagliata che esige la rinascita ad una nuova vita. Prima c'erano state altre sette opere ufficialmente pubblicate. Non importa, rivendichiamo, con Prévost, che “*Armance est un début*”³⁴, ovvero l'ingresso di Stendhal nel mondo della finzione letteraria. Dopo l'epopea napoleonica e la fase italiana, l'“*Arrigo Beyle milanese*”³⁵ nel 1822 fu obbligato a rientrare a Parigi col cuore spezzato e le tasche vuote.



9 Anonimo, "Dettaglio della lapide della tomba di Stendhal", pietra incisa, Cimetière de Montmartre, Paris.



10 Anonimo, "Tomba di Stendhal", Cimetière de Montmartre, Paris.

11 Anonimo, "Ritratto di Matilde Dembowski" (XIX sec. prima metà), disegno, tratto da *Album Stendhal*.



Si trovò allora a dover raccogliere i cocci di un'esistenza condotta all'insegna dello sperpero e del tormento amoroso che le sue due grandi passioni, cioè le donne e l'Italia, gli avevano lasciato in eredità: una volta capito che la sua presenza non era più gradita a Milano, quando cioè le autorità austriache avevano preso a tenerlo d'occhio sospettandolo di volontà sovversive per via delle frequentazioni dei massimi esponenti del movimento liberale locale, e avendo preso atto che la fiamma della passione nella sua compagna dell'epoca, Matilde Viscontini-Dembowski, detta “*Métilde*”, si era spenta, dare una svolta alla sua esistenza era

³⁴ Prévost, *op. cit.*, p. 226.

³⁵ Iscrizione che campeggia sulla sua tomba al cimitero monumentale di Montmartre, da lui stesso voluta, perché si ricordasse la sua affezione per Milano e per l'Italia, sua patria di adozione.

ineludibile, anzi urgeva; anche perché dei quattrini ereditati con la morte del padre non era rimasto nemmeno un centesimo.

Il rientro in patria rappresentò per Beyle l'unica via di uscita dall'*impasse* e anche un nuovo inizio dal punto di vista professionale: forse per la disperazione o forse per una vocazione imperante, Henri prese il coraggio a due mani e si gettò a capofitto nella carriera di uomo di lettere che aveva sognato da sempre.

Non smorzarono il suo entusiasmo neppure il fresco ricordo dei fiaschi di gioventù, maturati nel campo della scrittura drammaturgica da lui reputata il trampolino che lo avrebbe lanciato nell'olimpo della letteratura francese a fianco di Molière, il suo idolo. Può darsi, tuttavia, che, memore degli insuccessi, volesse battere piste creative che fino allora non aveva mai contemplato. Cosa c'era di meglio per reinventarsi che esplorare l'ignoto? Ecco dunque che il "novello Molière" si addentrò a quarantatré anni in un nuovo ambito delle lettere: il romanzo. Questo genere, si offriva a lui come una terra vergine, rappresentò una sfida.

L'audacia, sappiamo ad ogni modo, lo ripagò, dal momento che fu proprio questa forma espressiva che gli permise di trovare la sua via letteraria.

La prefazione fu la cassa di risonanza dalla quale far riverberare i suoi proclami di una nuova letteratura: l'opera di finzione doveva svolgere la funzione programmatica di "miroir au public" (A, 86) e *Armance* divenne la concreta espressione di questa idea. Filtrato dalla coscienza di un individuo che si sentiva irrimediabilmente tagliato fuori, un "monaco" malgrado se stesso, il nuovo si faceva largo tramite Octave de Malivert, limitato entro il "mur de diamant" (A, 164) di un corpo *défaillant* ma trascinante per il proprio spessore interiore.

Il tema specifico di un corpo non conforme come marca di un destino contrario in amore era stato per la prima volta esplorato dall'*Olivier* di Caroline Pichler. Rendiamo quindi esplicito il debito contratto da Stendhal con il "pachidermico" romanzo austriaco, circolante in libera traduzione dal tedesco ad opera di Mme de Montolieu dal 1823.



12 Jean-Baptiste Mauzaisse (1784-1844), da un quadro di Pierre Mignard (1612-1695), "Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière" (1841), olio su tela, cm 63 x 52, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles.

1.2.2. Un romanzo alla Pichler

Il filo rosso invisibile che unisce le due opere è ancora più labile di quanto non lo sia quello che lega i *récits d'impuissance* fra loro. Non deve dunque stupire che esso sia sfuggito sinora all'intero parterre della critica armanciana. Non essendo però sfuggito a noi, ci apprestiamo in questa sede a palesarlo.

Il collegamento intertestuale con la Pichler viene stabilito da Stendhal tramite il ricorso all'onomastica, procedimento ricorrente dell'autore, come ricorda Uchida:

on connaît sa manie cryptographique, qui dérobe l'intérieur de sa pensée aux yeux indiscrets [...] Un nom propre qui apparaît à première vue transparent, est en réalité un voile qui cache la vraie signification mise au service personnel de l'auteur.³⁶

Interessantissima si fa allora una vaga traccia, collocata con naturalezza da Henri Beyle nella sua prosa, la quale getta un ponte che si estende sino alle pagine dell'*Olivier* di Caroline Pichler. Dopo poche righe dall'avvio del capitolo IV nel romanzo stendhaliano si legge infatti:

Octave, qui avait un goût parfait, admira la vérité du dessin de ces deux *tibias* et la perfection de la gravure. C'est de l'école de **Pikler**, se dit-il³⁷ (A, 108).

Contestualizziamo l'estratto rispetto alla *fabula* e vediamo di elucidarne il significato più immediato. Il visconte di Malivert si è appena visto consegnare da un domestico un volume assai corposo, rivestito di cartapeccora inglese, di cui gli ha fatto dono una persona misteriosa che poi si scoprirà essere Mme de Bonnivet. Nello scartarlo constata che si tratta di una Bibbia rilegata da uno dei massimi artigiani dell'epoca, Joseph Thouvenin (1790-1834).

Procede a quel punto ad esaminare l'oggetto che ha catturato la sua attenzione con maggiore minuzia. Il dorso del volume è ornato da un rilievo composto da due tibie, il cui significato l'autore evidenzia a mezzo del corsivo. Le due ossa sulle quali vogliamo concentrare la nostra analisi sono inoltre decussate e poste su un fondo color sabbia.

13 Tipico esempio di tibie incotriate e teschio.



³⁶ Uchida, *op. cit.*, p. 8.

³⁷ Il grassetto nelle citazioni in corpo di testo è nostro in questo caso, come lo è tutte le altre volte che compare in citazione nel corso di questo lavoro. Si è adottata questa soluzione grafica poco consueta al posto del più tradizionale corsivo, perché esso è stato utilizzato da noi, come dai curatori delle edizioni a stampa delle opere stendhaliane, per rendere tipograficamente l'enfasi che su certi termini l'Autore mette nella stesura dei manoscritti originali mediante la sottolineatura a penna.

Osservando la “perfection de la gravure” (A, 108) Malivert esclama appunto: “C’est de l’école de Pikler”.

Presa di per sé l’esclamazione del protagonista potrebbe essere giudicata futile – essendo destinata ad un oggetto che, per l’economia della storia, non ha apparentemente alcuna finalità – ma, a ben vedere il libro a cui si riferisce fornisce innanzitutto la prova del fatto che Stendhal è stato un seguace della massoneria come pure lo era stato suo padre Chérubin.

A darci questa informazione è lui stesso in un suo diario: “J’ai été reçu franc-maçon vers le 3 août.”³⁸ Documenti scoperti da Georges Andrieux più precisamente attestano la sua affiliazione alla loggia parigina della Sainte-Caroline, conosciuta anche come la loggia “italiana”, data la preponderanza della nazionalità italiana tra i suoi affiliati.

Per tornare alla croce formata dalle tibie incrociate e sormontata da un teschio, nella simbologia massonica, essa ha l’eminente funzione di distinguere il Maestro delle Cerimonie (M.d.C.), il quale la indossa in un gioiello ad ogni riunione della propria loggia. La somiglianza con la croce di Sant’Andrea è voluta dai massoni in quanto quest’ultima esotericamente simbolizza il moto energetico da cui si sprigiona la vita, dal momento che il Santo, secondo la credenza cristiana, salì con slancio sulla ruota del martirio.

Siamo certi del fatto che Stendhal non ignori il valore muratorio che si nasconde dietro suddetto simbolo e che di conseguenza ne inserisca di proposito allusione in *Armance*. Altresì, siamo certi che egli lo conosce poiché l’adozione dello stesso è generalizzata a tutte le logge; lo si individua infatti ricamato in molti dei paramenti usati durante le cerimonie, ma abbondano anche sue riproduzioni su elementi architettonici posti ad ornamento delle sale in cui i massoni si riuniscono per le iniziazioni, per non dire dei tantissimi manufatti, quali carte, coccarde, stemmi, che ne danno raffigurazione e di cui noi forniamo alcune testimonianze fotografiche in fondo a questo intervento (Appendice I).

Vale comunque la pena specificarne il significato. Il disegno³⁹, riassumendo il principio massonico della vittoria dello spirito, figurato dal teschio, sulla carne, simbolizzata dalle tibie, di fatto si pone in continuità con il messaggio di cui Octave de

³⁸ Stendhal, *Œuvres intimes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1981, t. I, p. 455.

³⁹ Cfr. Kirk Macnulty, *Massoneria. Simboli, segreti, significato*, Milano, Mondadori, 2014, p. 95.

Malivert vuole essere foriero, vale a dire la capacità di vincere i propri istinti e desideri – anche sessuali – allo scopo di mostrare il proprio lato migliore, quello più interiore ed intimo della coscienza e dei valori essenziali che forniscono la base per la propria moralità e che influenzano le proprie scelte di vita.

Per giunta, che il simbolo è particolarmente caro a Stendhal è testimoniato dal suo ricorrere anche ne *La Chartreuse de Parme*: due tibie poste a croce di Sant’Andrea su un teschio compariranno, identiche, a guisa di dettaglio ornante la cripta nera in cui Fabrice del Dongo e Clélia Conti si troveranno durante la prigionia del giovane. Nella descrizione di quell’angusto luogo di incontro si leggerà infatti:

Les murs et la vouûte sont entièrement revêtus de marbre noir ; des colonnes noires aussi et de la plus noble proportion sont placées en lignes le long des murs noirs, sans les toucher, et ces murs sont ornés d’une quantité de têtes de morts en marbre blanc, de proportions colossales, également sculptées et placées sur **deux os en sautoir**⁴⁰.

Nel farsi qui architetto della cittadella di Parma, Stendhal riprende a piene mani dal suo primo libro, *Armance* e, cosa oltremodo significativa, ripescava abbondantemente anche dal proprio retroterra di Muratore Libero. È bastevole invero prendere in mano un’opera illustrata dei simboli e dei cimeli massonici per rendersi conto che quel macabro fregio di un teschio con due tibie decussate è una costante.

A porre l’enfasi sul piccolo dettaglio glittico descritto in *Armance* ci pensa lo stesso narratore mediante un espediente formale, cioè scegliendo di affidarlo alla modalità del discorso indiretto libero. Cede infatti la parola improvvisamente ad Octave, allorché sino a quel punto non gli aveva lasciato alcun margine di espressione. La consegna del testimone viene peraltro realizzata senza nessun segnale che sottolinei una transizione da una voce all’altra. Naturalmente questa repentina presa di parola comporta una forte variazione nel ritmo del racconto.

Viene spontaneo chiedersi allora il perché di questo passaggio. Ebbene, l’opinione che ci siamo fatti al riguardo è che la finalità ultima di Stendhal fosse stata quella di porre in risalto il cognome “Pikler” che, notiamo, è quasi omofono di “Pichler”, ovvero del nome da nubile della romanziera austriaca autrice del primo *Olivier*.

Dunque, che anche Stendhal di conseguenza avesse letto e apprezzato il libro e volesse così rendergli omaggio? Ci sentiamo di rispondere di sì, vista e considerata la

⁴⁰ Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, in *Romans*, Paris, Seuil, 1969, vol. II, p.162.

sua fissazione per l'onomastica e i giochi di parole, che assai bene lo studioso François Yoshitaka Uchida ha portato alla luce nel suo puntualissimo studio⁴¹; asserire che tutto ciò sia stato il frutto del caso apparirebbe inverosimile.

Impressionante è il fatto che questo dato così rilevante non sia mai stato colto da nessun critico che si sia occupato sino ad oggi del romanzo. A discolpa di chi ci ha preceduto, dobbiamo comunque ammettere che esso è stato dall'autore ben mimetizzato, essendo stato trasposto ad un contesto totalmente estraneo a quello della letteratura, vale a dire all'arte dell'intaglio su pietra. Non stupisce dunque che ad oggi le parole spese intorno al criptico cognome siano soltanto quelle dei curatori dell'edizione della Pléiade, vale a dire Yves Ansel e Philippe Berthier (A 901).

Essi si sono limitati a proporre una plausibile ma non certa identificazione: infatti hanno suggerito che la persona nominata potesse essere Johann Peter Pichler (1765-1806), un incisore che Stendhal aveva menzionato qualche anno prima in *Rome, Naples et Florence*.

La loro ipotesi è suggestiva, poiché sfogliando il resoconto di viaggio da loro indicato, il cognome "Pikler" effettivamente si manifesta al punto in cui lo scrittore di Grenoble rimembra di quella volta che in visita a Firenze, sul Ponte Vecchio, si imbatté in Nathan, un caro vecchio amico ebreo che commerciava in piccoli oggetti di valore:

Il m'a conduit à l'instant pour ne pas se séparer de moi, et comme son associé, chez un homme auquel il a vendu 10 louis une excellente pierre gravée de **Pikler**. (RNF, 192)

La citazione, oltre a aiutarci a rimarcare che ancora una volta, proprio come in *Armance*, il narratore si fosse intestardito a mal trascrivere il cognome – quello del personaggio cui fanno riferimento i curatori della Pléiade è "Pichler" che, oltre che omofono è anche omografo perfetto del patronimico della scrittrice austriaca – ci consente di ventilare l'ipotesi che l'artista di cui si parla nel suo libro, e, conseguentemente anche nel nostro romanzo, non sia la persona che i due studiosi francesi identificano.

La tecnica glittica con cui il sigillo armanciano risulta dalla descrizione essere stato eseguito, era precipuo cavallo di battaglia di un altro artigiano, il partenopeo Giovanni Pichler (1734-1791), meglio noto con lo pseudonimo artistico di Johann. Tale pseudonimo egli aveva scelto reputando la risonanza teutonica più consona al bacino dei

⁴¹ Cfr. Uchida, *op. cit.*

suoi fruitori, preminentemente localizzato nell'Italia settentrionale, la quale risentiva molto nel Settecento del clima mitteleuropeo. Da una ricerca che abbiamo condotto sulle opere che costituirono il palmares dell'artigiano Johann, la traccia dei lavori di incisione è esigua rispetto ai manufatti pittorici.

La coincidenza del nome d'arte con il nome anagrafico dell'artista potrebbe avere indotto i curatori della Pléiade in confusione. Non è da accantonare quindi, in alternativa alla loro tesi, la supposizione che l'italico Giovanni fosse l'incisore noto a Stendhal, visto e considerato che tale Giovanni aveva preso in moglie la figlia di Vincenzo Monti, del quale l'intellettuale di Grenoble fu intimissimo amico. Deve essere stato perciò senz'altro in una delle sue tante visite a casa di Monti a Milano che le traiettorie di Henri Beyle e del napoletano Giovanni Pichler si incrociarono.



14 Andrea Appiani (1754-1817). "Vincenzo Monti" (1809), olio su tela, cm 74 x 53, Pinacoteca di Brera, Milano.

1.3. Gli anni della gestazione

Identificare e caratterizzare con chiarezza alcuni microcosmi parigini ci aiuterà a fare un passo avanti nella definizione del contesto, e delle particolari condizioni storico-sociali che lo innervarono. Del resto quel contesto si fece humus favorevole perché la tematica dell'impotenza⁴² si sviluppasse a pieno con le storie degli Olivier e di Octave. Prima di ciò, teniamo ad argomentare il primato che abbiamo appena riconosciuto ad *Armance* e ai testi che lo hanno ispirato nel trattare una materia tanto scottante.

Alzando il sipario sulle scene di impotenza che si incontrano in molte opere della letteratura francese, Yves Citton giunge a dare prova che il tema per alcuni fonte di ridicolo e di imbarazzo fu, senza esagerare, al centro di un vero e proprio *engouement*. Il fiasco si profilò sull'orizzonte dell'ispirazione letteraria sul finire del Cinquecento, proiettando dinnanzi a sé un'ombra lunghissima; tanto è vero che arrivò a

⁴² Yves Citton dà una trattazione completa e originale dell'impotenza di cui segue la fortuna nella letteratura francese dall'inizio dell'età moderna sino a tempi più recenti; il tutto, individuando paradigmi e varianti che fanno entrare in una modalità dialogica le varie opere prese in considerazione. Sorprendente risultato di questa interrogazione è il riconoscimento, nella negazione della potenza sessuale maschile, di una esautorazione del soggetto; detto altrimenti, la conquista dello statuto identitario dell'uomo è dipendente da una dimostrazione di autorità e capacità che deve investire anche la sfera sessuale. Conseguentemente, se l'individuo non è in grado di dare prova di virilità, gli sarà impossibile prendere coscienza della propria soggettività e prendere posto nel mondo circostante; passo che all'autocoscienza va appresso. Per entrare nel merito della questione, che qui ho in sintesi reso, rinvio a Yves Citton, *op. cit.*

toccare gli anni Trenta dell'Ottocento con la fortuna dei *romans d'impuissance*. I loro autori pervennero ad elevarsi al disopra dei predecessori che, a inverosimili eroi *défaillants*, avevano insufflato una vita di carta per un duplice motivo.

In primo luogo, poiché non connotarono le figure devirilizzate in modo “comique et diffamant”⁴³; nota che di contro si avvertiva, come osserva Citton, nelle prosopografie legate al contrattempo sessuale.

In *Armance*, per esempio, il povero Malivert viene difeso dall'autore: poco dopo essere diventato il bersaglio delle malignità del cavaliere di Bonnavet, il visconte ha su di lui una rivalse, battendolo e uccidendolo a duello. Peraltro, la sequenza compare anche nella prima versione di *Olivier ou le secret* di Mme de Duras e nella parodica imitazione di Latouche⁴⁴ e anche in questi casi lo sprezzante antagonista finisce per avere la peggio. In secondo luogo, la nostra trilogia finzionale va oltre l'affermata tradizione sull'impotenza per il fatto che riesce a fare, della serie di figure che ne costituiscono la sfortunata rappresentanza, l'epitome di una condizione comune all'umanità intera.

Come a dire: con Duras, Latouche e Stendhal viene abbandonata la motivazione che sospinse la moltitudine di autori precedenti a cavalcare l'argomento; quella, cioè, di rappresentare un caso unico e irripetibile, una parentesi di ilarità sollazzevole per il lettore. Questo perché la greve mancanza cagionata dalla mollezza del membro virile si fa allegoria della mollezza del soggetto aristocratico impantanato nell'inazione e nell'inerzia da quando, venuta la Restaurazione, si trova alle prese con l'egemonia del Denaro. Egemonia che non riesce a comprendere, giacché, nella sua lealtà agli antichi ideali di sapore feudale collassati assieme al vecchio regime, essa si pone fuori dalla sua portata, mentre lo pone fuori dal tempo e fuori da ogni prospettiva di integrazione.

Ad avvalorare la tesi della rispondenza tra blocco sessuale e sociale citiamo uno stralcio da *Rome, Naples, Florence*, in cui Stendhal fa un raffronto tra i giovani mediterranei e quelli che abitano la capitale francese, e dal quale emerge l'apatia dei secondi:

⁴³ Ivi, p. 80.

⁴⁴ Ad una puntuale analisi testuale delle scene del duello sarà dedicato un paragrafo nel terzo capitolo del presente lavoro.

Ce que la bonne compagnie de Paris abhorre par-dessus tout [...] c'est l'énergie. [...] L'énergie crée de l'imprévu et devant l'imprévu l'homme vain peut rester court : voyez quel malheur. (RNF, 262)

Anche Latouche nel suo romanzo si richiama allo stesso concetto quando indugia sulla “paresi” che coglie il suo eroe al prospettarsi dell’ipotesi di un’unione matrimoniale: di fronte all’evento, il suo Olivier è “comme pétrifié”⁴⁵.

Effettuata questa necessaria delucidazione, è tempo di dare seguito al proposito di disegnare l’organizzazione urbanistica di Parigi al tempo della Restaurazione, per i quartieri che pertengono alle storie oggetto della nostra attenzione. Partiamo, dunque, da Saint-Germain des Prés.

1.3.1. La geografia di Parigi

Sotto la Restaurazione, i quartieri nei quali si dispiegava la frenesia del Tout-Paris, di cui *Armance* e le sue fonti di diretta ispirazione raccontarono, erano sostanzialmente quattro. Il summenzionato faubourg Saint-Germain, noto anche come “le noble faubourg” o più semplicemente come “il Faubourg”; il faubourg Saint-Honoré, che si estendeva sulla riva destra della Senna, il Marais e la Chaussée-d’Antin.

Il perimetro del “Faubourg” era delimitato a nord dal letto della Senna, a est da Rue des Saints-Pères, a sud dall’*enclave* delle Missions étrangères, e a ovest dagli Invalides. Si fregiava di cinque vie maggiori: Rue de l’Université (rinominata Rue de Lille dopo il 1830), Rue de Grenelle, Rue de Varenne, ove i Duras avevano eletto domicilio malgrado avessero a disposizione anche delle stanze al palazzo reale del Louvre, e, per finire, Rue Saint-Dominique.

Durante la Rivoluzione, questo fazzoletto di Parigi si era spopolato, trasformando in un ricordo ingiallito i fasti che lo avevano portato alla ribalta sin dai tempi di Luigi XV, allorché i nobili lo avevano eletto a luogo ideale per le loro residenze nei periodi in cui non volevano dimorare nella gabbia dorata di Versailles. Gli aristocratici, infatti, vedendosi spossessati dei loro beni mobili e immobili, che gli insorti consideravano un simbolo dei soprusi che per secoli il popolo francese aveva subito, ed essendo al contempo esposti a minacce come persone fisiche, avevano optato per l’emigrazione; cosa che, abbiamo visto, fecero anche le due donne Kersaint.

⁴⁵ Henri Hyancinte de Latouche, *Olivier*, Paris, Urbain Canel, 1826, p. 208.

Dal 1796, però, la temperie cominciò a mutare, perché venne avviato un macchinoso processo di indennizzo rivolto alle teste titolate, che



15 Guérin Paulin (1783-1855), "Louis XVIII, Roi de France et de Navarre" (1819, copia da un quadro antecedente destinato al re d'Inghilterra), olio su tela, cm 269 x 204, Musée national des châteaux de Versailles e de Trianon, Versailles.

avrebbe avuto il suo acme con l'elargizione a pioggia di un miliardo di franchi per compensare delle perdite subite gli emigrati che sarebbero rientrati in patria; fra l'altro, quella della "legge di indennità" è anche la tela di fondo su cui si dispiega l'*Armance* di Stendhal. Grazie a codeste misure a favore della nobiltà, la zona di Saint-Germain riguadagnò si ripopolò e riprese vita; alle antiche famiglie che da sempre vi avevano abitato si erano sommate persone che avevano raggiunto la ribalta con l'Impero,

16 Gerard François Baron (1770-1837), "Portrait de Charles X, Roi de France et de Navarre" (1825), olio su tela, cm 275 x 202, Musée des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles.



nonché i preferiti del nuovo monarca, Luigi XVIII.

Malgrado le personali inclinazioni di quest'ultimo, la sua fu una monarchia costituzionale, durante la quale il "nobil quartiere" funse da estensione della corte. La stessa funzione il quartiere la ebbe durante il regno del fratello, Carlo X, ancor più reazionario, che gli sarebbe succeduto al momento della morte nel 1824. "Entre les Tuileries et le Faubourg, il n'y a[vait] qu'un pont à traverser", pragmaticamente nota Fugier-Martin⁴⁶.

La Chaussée d'Antin era agli antipodi, sia nella topografia che nello spirito. Si espandeva difatti sull'altra riva della Senna, la destra, andando dal Boulevard des Italiens, all'altezza di Rue Louis-le-Grand, sino a Rue Saint-Lazare. A levante il quartiere era delimitato dalle vie du Faubourg-Montmartre e des Martyrs, mentre a ponente da quelle dell'Arcade e du Rocher. Quanto alla filosofia di vita che pulsava nel cuore dei suoi abitanti, era la monetizzazione a dettare legge. Con la fortissima urbanizzazione che l'area aveva conosciuto nella prima metà del Settecento, i campi e le fattorie che l'avevano punteggiata avevano ceduto il posto a lussuosi *hôtels particuliers*. La maggior parte della popolazione che l'abitava era composta da personalità di spicco

⁴⁶ Anne Fugier-Martin, *La Vie élégante ou la Formation du Tout-Paris. 1815-1848*, Paris, Seuil, 1993, p. 144.

del mondo della finanza e delle banche; per esempio si ricorda la presenza del banchiere più potente di Parigi: Jacques Laffitte.

Un secolo dopo, durante la Restaurazione e oltre, la situazione non era cambiata di molto, giacché a fare la popolazione della Chaussée erano sempre i banchieri più importanti, non soltanto francesi; ad esempio, i grandi industriali tra cui l'inglese James Rothschild e gli artisti affermati (uno su tutti Géricault⁴⁷) o gli *wannabes* in cerca di affermazione. Veniva in tal guisa rimandata del rione al resto della città l'immagine di luogo-vetrina, adatto per dare sfoggio del proprio benessere materiale e del proprio gusto per la moda. Minimo comun denominatore, era, stringendo, il potere economico.

Il valore che vi veniva propagandato di conseguenza era assai diverso da quello predicato a Saint-Germain, cioè il *savoir-vivre*, la retorica e la prontezza di spirito; quest'ultimo era appannaggio di un mondo antico, in via di estinzione, visto che i principali depositari, coloro che erano nati prima della Rivoluzione, stavano piano piano scomparendo; come Montmorency, considerato da tutti la roccaforte di un bagaglio culturale ereditato dal feudalesimo.

Si l'axe Faubourg-Chaussée-d'Antin est si fort, c'est que le rapport entre le prestige dû à la naissance et la puissance due à l'argent est constamment interrogé,

scrive con ragione la massima esperta attuale di costume e società francesi⁴⁸. E noi le facciamo eco rilevando che su codesta rivalità tra poli salottieri sono stati versati fiumi di inchiostro a partire dagli scrittori che operano nella prima metà dell'Ottocento. Emblematica è ad esempio la frase che Stendhal mette in bocca al narratore per cogliere lo spirito di Mme Grandet in *Lucien Leuwen*: “Elle était riche comme un Rothschild et voulait être une Montmorency” (A, 1178).

Quanto all'altro polo del “mondo” parigino, il Marais, esso entra in gioco nelle ultime pagine del romanzo di Latouche, quando il protagonista cerca uno scampolo di tranquillità nella vita monastica e appunto si ritira in un'abbazia che sorge in quel quartiere. Dal punto di vista topografico, il Marais risponde perfettamente alla localizzazione che ha nei nostri giorni. Nella sua semplicità era la “cenerentola” dei quattro, poiché, “les vieilles familles [...] auraient pu prétendre à faire parti du monde, [mais] sont laissées de côté par une mondanité plus ostentatoire”⁴⁹. Probabilmente,

⁴⁷ Vi abitò dal 1813 fino alla morte, avvenuta nel 1824. Per maggiori dettagli, cfr. *ivi*, p. 138.

⁴⁸ *Ivi*, p. 154.

⁴⁹ *Ivi*, p. 141.

perciò, è proprio per questo suo carattere dimesso e defilato che Latouche lo scelse per collocarvi l'isola felice di Olivier.

Cambiando zona, si faceva differente anche il vento politico che spirava. Alle tendenze filo-governative del Marais, al clima “ultra” del “noble faubourg” e al costituzionalismo della Chaussée, il rione di Saint-Honoré rispondeva con la massima apertura mentale. Ecco dunque che quest'area fu la meta prediletta dei rimpatriati titolati dopo il periodo di purgatorio all'estero, fiancheggiati dai diplomatici, visto che la maggior parte delle ambasciate erano lì concentrate, e dagli stranieri, i quali apprezzavano non poco il pronunciato liberalismo professato dagli abitanti.

Riassumendo, alla quadripartizione della geografia di Parigi corrispondeva anche una quadruplicata maniera di intendere la temperie del tempo, la moda, la morale, la politica e la vita in genere.

1.3.2. Il salotto di Rue de Varenne

Sulla scorta della precedente descrizione, possiamo dedurre che il faubourg Saint-Germain fu quello che ebbe più da dire e che lo fece nella maniera più intellettualmente accattivante, al punto che persino coloro che non vi abitavano agognavano di farne parte, almeno per una sera. Ed il contesto salottiero dei Duras in Rue de Varenne era il più rinomato e apprezzato in assoluto, nonché la scena più ambita in cui fare la propria comparsa se si avevano velleità di arte, letteratura, scienza e politica.

La padrona di casa, Claire de Kersaint in Duras, sapeva fare perfettamente da animatrice; tutti gli orientamenti presenti in parlamento erano rappresentati anche durante le sue serate: si annoveravano tra i frequentatori abituali uomini che occupavano gli scranni degli “ultra”, così come i liberali, passando per le fila dei *doctrinaires*⁵⁰; insomma, nessuno mancava all'appello. Alle volte, addirittura, tra i partecipanti alle *soirées* vi era anche Talleyrand, ponte vivente tra nuovo e antico regime.

Fra gli esponenti delle intelligenze dell'epoca, *habitués* di Rue de Varenne erano anche François René de Chateaubriand – che dell'amica fraterna Claire aveva bisogno

⁵⁰ Vengono così designati tutti coloro che avevano aderito al dottrinarismo, cioè i membri del “parti politique fondé sous la Restauration par Royer-Collard et Guizot, caractérisé par ses opinions semi-libérales, semi-conservatrices, s'opposant à la fois à la souveraineté populaire et à la monarchie absolue, et soutenant la monarchie constitutionnelle”. Definizione tratta dal Trésor de la langue française informatisé, alla voce “doctrinarisme”, consultabile all'indirizzo <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=200589375>.

per ascendere nella diplomazia francese ed internazionale – Wilhelm von Humboldt, il quale fu anche uno dei modelli di Stendhal, Charles François Marie conte di Rémusat⁵¹, che aveva però domicilio al faubourg Saint-Honoré, e Abel-François Villemain⁵².

Non ci si può poi dimenticare di Georges Cuvier⁵³, il quale, in qualità di depositario della fiducia della duchessa, fu anche uno di coloro che ebbe accesso al manoscritto di *Olivier ou le secret*, nonché colui che ne spifferò il contenuto a Henri Beyle che, da “borghesuccio di provincia” qual era, non avrebbe mai potuto aspirare a fare parte della cerchia di eletti del “Faubourg”.

1.4. Stendhal e Claire de Duras

1.4.1. I punti di contatto

Sebbene a dividere Stendhal e la Duras vi fossero i blasoni e millenni di genealogie, più di qualche aspetto ne fece convergere le parabole. In primo luogo, come abbiamo avuto modo di anticipare, la tardiva comparsa sulla ribalta letteraria (che il “padre” del realismo mai perdonò all’altra: ne reputava la discesa in campo come un rubare il pane ai mestieranti della penna malgrado fosse lui stesso di famiglia benestante e avesse una carriera di console più che avviata).

In secondo luogo, condividevano gli ideali di orientamento liberale; in terzo luogo, il forte tormento interiore alimentava la loro vena romanzesca; infine l’egotismo. Anche Mme de Duras, come Beyle, tese a trasporre su carta le sue afflizioni, facendo così dei propri lettori i suoi confidenti; questi ideali destinatari delle sue confessioni

⁵¹ 1897-1875, Parigi. Uomo politico e scrittore. Collaborò per le *Tablettes*, il *Courrier Français*, la *Revue des Deux Mondes* e il *Globe*. Note sono le sue battaglie per la libertà di stampa. Traduttore di Cicerone e di Goethe, fu anche autore di un romanzo drammatico, *Abélard*. Seguace del dottrinarismo in politica, ebbe un mandato di parlamentare nel 1830 e di ministro nel 1840 sotto Luigi Filippo. In materia di filosofia era stato vinto dal pensiero spiritualista di Victor Cousin. Venne eletto accademico di Francia l’8 gennaio del 1846. Cfr. <http://www.academie-francaise.fr/immortels/base/academiciens/fiche.asp?param=388>.

⁵² Politico di orientamento dottrinarista e scrittore, tenne anche per dieci anni la cattedra di eloquenza alla Sorbona, dalla quale avrebbe gettato la sua influenza su Balzac; contribuì inoltre a diffondere la corrente filosofica dello spiritualismo. Nacque a Parigi nel 1790 e ivi morì nel 1870.

⁵³ Georges Léopold Chrétien Frédéric Dagobert Cuvier nacque a Montbéliard, il 23 agosto 1769 e morì a Parigi il 13 maggio 1832. Fu un biologo e naturalista. Svolse inoltre attività didattica come professore dapprima all’*École Centrale du Panthéon*, nel 1797, poi al *Collège de France* nel 1799. Si distinse infine come divulgatore scientifico attraverso la pubblicazione di innumerevoli resoconti della sua attività, ma cosa ancor più importante, fu reso famoso dalla sua teoria sulle catastrofi naturali, elaborata per spiegare l’estinzione delle specie viventi, in opposizione a quanto veniva, invece, supposto da Jean-Baptiste Lamarck in merito (questi sosteneva che fosse l’ereditarietà dei caratteri acquisiti a determinare se una specie dovesse progredire o sparire).

andavano a fiancheggiare Rosalie de Constant, sua amica fidata e intima, cugina dell'omonimo Benjamin, che ne accoglieva epistolarmente gli sfoghi sentimentali.

Dei quattro punti di contatto tra i due autori l'ultimo è, dal nostro punto di vista, il più interessante. Vale la pena perciò approfondirlo.

1.4.2. La scrittura come sfogo egotistico

Ogni storia che la duchessa raccontò mirò a dar sfogo alle sue frustrazioni personali e familiari; si trovò così a partorire intrecci di amori contrastati e disgraziati, simili a quelli attraverso i quali ella stessa era passata o aveva visto passare sua madre e la più giovane delle due figlie. Breve fu il passo che portò a circoscriverli in un nucleo tematico: l'impossibilità d'amare; l'avrebbe poi sviluppato tramite una trilogia, quella composta da *Ourika*, *Édouard* e *Olivier ou le secret*. Prendiamone allora degli esempi, partendo dall'ultimo dei tre, che è, tra l'altro, al centro del nostro *corpus*.

La luce che ne permea l'ideazione è la vita stessa della duchessa. Claire era una sognatrice, mentre il marito era un rigido integralista. Lei aveva idee progressiste, lui si faceva carico del ripristino dell'etichetta di corte. I motivi di divergenza finirono per scavare un abisso che ricorda da vicino quello che separa la contessa Louise, protagonista femminile dell'opera, dal marito, il conte Nangis. Altro significativo dato autobiografico trasposto in prosa è rinvenibile nel nome di battesimo proprio dell'eroina, dal momento che è anche il secondo nome della Duras, nonché di sua madre, altra donna fragile e irrimediabilmente infelice.

Quanto alla vicinanza fraterna, e ricambiata, che Louise provò per il cugino Sancerre, non paiono lontane dal sentimento che legò la nostra prosatrice a Chateaubriand.

Inconsapevole fonte di ispirazione per il destino disgraziato di Louise e Olivier fu anche Clara, la cadetta delle figlie della duchessa de Kersaint. Da sempre sfavorita a vantaggio della sorella maggiore, Félicie, venne ricoperta di attenzioni dalla madre al deteriorarsi della relazione tra quest'ultima e la sua primogenita. Anche se l'affezionata Clara andò in sposa a Henri de Chastellux, duca di Rauzan, il consorte che era stato per lei previsto in principio fu un altro: Astolphe de Custine.

I due erano stati oggetto delle aspettative matrimoniali delle loro madri, analogamente a quanto avviene in *Olivier* al protagonista e a sua cugina. Le nozze per

l'erede durassiana non erano più state celebrate, perché lo stesso fidanzato, alla vigilia della stesura del contratto prematrimoniale, si era tirato indietro, senza per questo dare giustificazione alcuna ai patriarchi dei due casati.

Dal canto suo, il duca di Duras, mal tollerò il ripensamento, anche perché il matrimonio avrebbe avvantaggiato più la famiglia dello sposo che non la propria. Dopo lunga riflessione, individuò, e confidò ai conoscenti, l'unica causa che rendeva a suo parere sensata, seppure discutibile, la rinuncia: il giovanotto doveva essere fisicamente incapace di colmare i doveri che il legame matrimoniale gli avrebbe imposto verso la propria compagna.

L'increscioso disagio che aveva trascinato nell'occhio del ciclone Clara toccò profondamente la sensibile Mme de Duras, che mise a servizio della personale sete di vendetta nei confronti dell'ingrato mancato genero il proprio estro di narratrice per partorire una storia che portasse alla notorietà, non solo ai più intimi della famiglia, l'esatta versione dei fatti; sua figlia sarebbe stata così tutelata nella dignità e inoltre con questa mossa la terza parte del trittico sull'impossibilità ad amare avrebbe trovato un fruttuoso pretesto.

A rendere ancora più facile l'identificazione di Olivier con Custine stava il fatto che era saltato, misteriosamente, anche un altro progetto matrimoniale che lo riguardava; similmente all'altro sposalizio fallito, dietro la sua concezione vi fu la madre di lui, Delphine de Sabran. Ella aveva architettato il pronubo piano prima ancora che l'idea di prendere accordi con i Duras le balenasse in testa; la fidanzata, sfortunata e abbandonata, fu, quella volta, un altro buon partito nel panorama del nubilato aristocratico, vale a dire niente meno che la figlia di Mme de Staël, faro della cultura francese e modello per l'alta società di inizio Ottocento.

Per dovere di cronaca dobbiamo riportare che non mancarono coloro che manifestarono scetticismo a proposito di una *défaillance* sessuale di Astolphe. Questa piccola cerchia propendeva piuttosto per riconoscere nella causa delle fughe dall'altare un'omosessualità non confessata; con quest'ultima, perciò, venne fatto coincidere il segreto di Olivier de Sancerre, avente in Custine il suo modello, da coloro i quali non credevano che le stranezze narrate nel romanzo fossero dovute ad una sua impotenza sessuale.

Come stesse effettivamente la faccenda nella realtà, un po' come avviene per il romanzo, resta un mistero. Va detto comunque che nel 1821 il marchese Custine infine contrasse il sacro legame di matrimonio con la giovane e ricca orfanella Léontine de Saint-Simon Courtemer⁵⁴.

Tuttavia, per completare il quadro, bisogna anche dire che lo spiantato figlio di Delphine de Sabran nel 1815 aveva intrecciato anche un tenero legame con il tedesco Wilhelm Hesse e che venti anni dopo le porte della sua dimora si sarebbero aperte per dare albergo al conte Ignace Gurowski, futuro sposo dell'infanta di Spagna.

Non è tutto, quanto a indizi di un eventuale orientamento omosessuale di Custine: lo stesso anno in cui era andato in scena il suo sposalizio, infatti, egli aveva soggiornato in Scozia con il nobile inglese Edward de Sainte-Barbe, con il quale instaurò un'amicizia che sarebbe durata per ben trentacinque anni e che lo avrebbe convinto a farne anche il suo erede universale. Ma non è questo l'aneddoto più sconveniente sul conto delle preferenze sessuali del marchese.

L'episodio che passò agli annali, oltre che di bocca in bocca, fu un altro. Nel 1824, proprio quando l'*Olivier* della Duras stava circolando, una cattiva stella volle che Astolphe venisse sorpreso in inequivocabili atteggiamenti di intimità con un prestante e aiantissimo suo commilitone. Il manipolo di militari che lo colse in flagrante reagì alla scoperta dandole di santa ragione a tutti e due, forse per lavare l'onta con la quale l'esercito veniva così macchiato.

Sta di fatto, comunque, che l'accaduto divenne di pubblico dominio in un battibaleno. A dimostrarcelo è lo stesso Stendhal, il quale lo rievoca, rimaneggiandolo, nel suo *Armance*, dove lo tramuta in una delle temute e notorie manifestazioni improvvise di collera di Octave de Malivert. Tramite l'espedito dell'analessi il visconte, al capitolo III, rimembra di quella volta in cui per giorni fu costretto a letto in seguito alle botte che aveva ricevuto:

J'étais furieux, j'ai cherché querelle avec des soldats qui me regardaient en riant, je me suis battu et n'ai trouvé que ce que je mérite. (A, 106)

⁵⁴ La giovane sarebbe morta a distanza di tre anni, non prima però di avergli dato un figlio, malauguratamente altrettanto sfortunato, visto che venne strappato alla vita da una meningite fulminante nel 1826. Abbiamo derivato questi particolari della biografia di Custine dal profilo autoriale che accompagna la sua opera più famosa *Aloys ou le Religieux du mont Saint-Bernard*, Toulouse, Ombres, 1994.

A margine di questa divagazione, ampia ma significativa, possiamo aggiungere che i pettegolezzi misero a dura prova la capacità di sopportazione di Custine; stanco delle chiacchiere e degli sguardi di biasimo cui era costantemente esposto, si risolse infine a fare chiarezza sulla sua situazione e a rimandare al mittente, cioè alla Duras, le pecche che gli erano state attribuite. In particolare, per vendicarsi scelse di fare del romanzo il *medium* della propria replica.

Nel 1829, confezionò pertanto una storiella banale nell'intreccio ma tagliente nei contenuti: *Aloys ou le Religieux du Mont Saint-Bernard*, che già nel titolo scimmiettava un'opera minore della duchessa, l'incompiuto *Le Moine du Mont Saint-Bernard*. Per soprammercato la prosatrice diveniva, nella trama custiniana, il bersaglio di una pessima pubblicità; prestando il volto a Mme de M* che si faceva sensale del fidanzamento del protagonista con sua figlia a colpi di seduzioni, ne emergeva il ritratto di una donna priva di scrupoli e di dubbia moralità.

Aderendo alla propria vicenda personale, l'autore faceva avere al suo alter ego fittizio un ripensamento dell'ultimo momento, che, però, lungi dall'assumere i tratti della codardia, appariva un impavido atto di ribellione nei confronti dell'autorità: nel racconto infatti il fidanzamento viene presentato come il frutto di un'imposizione da parte della madre della promessa sposa. Poco importava se Aloys aveva finito per innamorarsi dell'eventuale futura suocera; ci avrebbe pensato un'espiazione sincera nel monastero svizzero del Mont Saint-Bernard per riparare al torto fatto alla promessa sposa.

Se tanti sono i punti di sovrapposizione tra gli eventi reali che segnarono la vita di Custine con la storia di *Olivier*, molteplici furono, invero, anche gli scampoli di vita vissuta, magari altrui, che diedero corpo alle situazioni romanzesche narrate nelle altre due opere maggiori della duchessa. Come ci ricorda Fumaroli,

la romancière improvisée les tira d'incidents vécus, en quoi elle anticipe Stendhal lecteur avide de la *Gazette des tribunaux* et insatiable des petits faits vrais. (OEO, 26)

Ad aprire la produzione artistica durassiana e a varare la pratica di attingere idee da cose realmente successe fu nel 1824 il "roman-nouvelle" *Ourika*; in effetti, esso di storie vere ne fondeva ben due.

L'una era quella di una ragazzina africana, condotta dal Senegal in Francia dal cavaliere di Boufflers nel 1788 per essere regalata ai Beauvau, i quali l'accolsero come

una figlia finché la sua morte prematura non la strappò loro via; l'altra riguardava una bellissima ragazza, la quale vide arenarsi il suo sogno d'amore contro lo scoglio del perbenismo. Stiamo parlando di Mlle Aïssé, che non poté sposare il cavaliere d'Aydie, a dispetto dei loro reciproci sentimenti, per non andare contro al volere della propria famiglia. Essendo rimasta incinta, i genitori di lei, anziché spingere per un matrimonio riparatore, la obbligarono ad un'interruzione della relazione di modo da evitare che lei si accusasse di volere restaurare l'onore di lei danneggiando lui.

Ci piace notare a margine di questo secondo canovaccio un elemento sul quale nessuno si è sinora soffermato: Mlle Aïssé era di origine circassiana, proprio come Armance de Zohiloff. Che Stendhal non abbia dunque tratto ispirazione anche da *Ourika* per costruire la protagonista femminile della sua opera prima, visto che lo aveva letto, come ci informa lui stesso, nelle sue cronache per l'Inghilterra? A nostro avviso senz'altro, giacché quelle steppe russe non sono molto comunemente usate come sfondi romanzeschi.

Per giunta, il sangue russo che scorre nelle vene di Armance è un elemento distintivo rispetto a tutti gli altri personaggi, un tassello fondamentale nel caratterizzarla come di una "diversa", condizione che l'appaia alla nera Ourika, ma anche al cugino Octave, di cui si fa specchio⁵⁵.

Elle [Armance] était **remarquable** par ce que j'appellerais, si je l'osais, la beauté **russe** : c'était une réunion de traits, qui tout en exprimant à un degré **fort élevé** une simplicité et un dévouement que l'on ne trouve plus chez les peuples trop civilisés, offraient, il faut l'avouer, un **singulier** mélange de la beauté **circassienne la plus pure** et quelques formes allemandes un peu trop prononcées. (A, 116)

La prosopografia di Mlle de Zohiloff ruota attorno alla marca connotativa della "curiosità estetica". Il che introduce il preminente motivo dell'esotismo; il fervido apprezzamento per luoghi, popoli, costumi lontani, il collezionismo di oggetti rari e la riproduzione di forme e suggestioni orientali e africane nelle arti, nella musica e nella letteratura sono all'epoca in auge in quanto rappresentano un mezzo per ostentare la ricchezza economica e il benessere a cui si è pervenuti oppure in altri casi, come ad esempio per i proseliti del Romanticismo, costituiscono il tramite per ribadire la presa di distanza dalle tradizioni patrie.

⁵⁵ Lasciamo sospesa questa nozione, per riprenderla, esaurendone tutte le implicazioni, nel terzo capitolo del presente studio.

L'aspetto esotico di Armance de Zohiloff ha inoltre il merito di dare rilievo una volta di più al tema della singolarità che abbiamo visto essere centrale per la caratterizzazione del protagonista. Stendhal gli dà risalto in questo brano proponendo al lettore una successione di marche superlative: “remarquable”, “fort élevé”, “une simplicité et un dévouement que l'on ne trouve plus chez...”, “la plus pure”. L'acme di questo procedimento di accumulazione predicativa è nel toponimo “circassienne” connotativamente legato al concetto di eminente bellezza, già introdotto dal determinante “russe”.

Infine Stendhal, il quale “s'accorde rarement le plaisir d'une comparaison”⁵⁶ come sottolinea giustamente Jean Bellamin-Noël nel suo studio *L'Auteur encombrant : Stendhal/Armance*, ne introduce una assai pregevole di significato, in riferimento alla figura femminile di primo piano: “Armance accourut en souriant ; elle avait la grâce et la légèreté d'un oiseau” (A, 174).

Assieme alla rarità con la quale essa si manifesta nel repertorio retorico stendhaliano, ciò che rende speciale questa eminenza ai nostri occhi è il fatto che entri in risonanza con quella della fanciulla che funse da modello all'eroina della Duras. Mlle Aïssé, per via della sua vicenda personale, è appaiata da Fumaroli, nella ricostruzione dei modelli della Duras, proprio al destino che può avere “un oiseau exotique” (OEO, 26); l'ambasciatore Ferriol la fece venire in Francia da Costantinopoli, città che le aveva dato i natali, come se fosse un plico o un *souvenir* di terre lontane.

Stendhal, allora molto attivo come giornalista, dal libro venne particolarmente colpito. Dalle colonne dei quotidiani inglesi per i quali scriveva risuonarono parole di encomio che, di *Ourika*, mettevano in rilievo la piacevolezza narrativa. Un altro aspetto sul quale egli si soffermò fu la strabiliante operazione – diremmo oggi di “marketing” – messa in piedi dalla Duras previamente al lancio editoriale del testo. Se esso incassò consensi un po' da tutti i fronti, ciò dipese, effettivamente, anche dall'attesa che la sua autrice era riuscita a creare attorno ad esso.

La regina del Faubourg Saint-Germain aveva inoculato il germe della curiosità poco alla volta: dapprima aveva dato letture ad alta voce di piccole pillole del romanzo ad una ristrettissima cerchia di fidati amici, in secondo luogo aveva provveduto a lasciare volontariamente margini per fughe di notizie. Poi, distribuì alla spicciolata rare

⁵⁶ Jean Bellamin-Noël, *L'Auteur encombrant : Stendhal/Armance*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1985, p. 12.

e contate versioni a stampa che andarono nelle mani solo di un comitato di “eletti”; infine, quando la trepidazione era ormai montata alle stelle, ne concesse il piacere della fruizione anche al grande pubblico. Va detto comunque che quest’ultimo passo venne compiuto dopo aver a fatica vinto il proprio senso del pudore: si celò comunque dietro il paravento dell’anonimato e dietro il pretesto della buona causa stabili, sancendolo per iscritto sulla prima pagina, che il ricavato delle vendite sarebbe stato devoluto in beneficenza. Del resto la filantropia fu un’altra delle “ossessioni” ottocentesche tra la classe ricca, la quale vi vedeva un mezzo per espiare la colpa sociale della propria agiatezza.

L’anno dopo Mme de Duras ripeté la stessa trafila per pubblicizzare la sua seconda opera *Édouard*. Anche questa prosa venne infatti messa in commercio solo in seguito ad una serie di letture pubbliche per un uditorio sceltissimo e a scopi caritatevoli. Similmente ad *Ourika*, per giunta, il tema era l’impossibilità d’amare, vissuta stavolta da un personaggio di sesso maschile. Nello specifico, ad ostacolare il progetto amoroso di Édouard era l’enorme divario sociale che esisteva con l’amata, una fanciulla le cui nobilissime origini male si conciliavano con la sua estrazione borghese; in effetti, nel contesto pre-rivoluzionario che faceva da sfondo alla vicenda, questo era un dettaglio del quale non si poteva non tenere conto.

L’unico aspetto che differenziava il romanzo dalla prima opera in prosa della Duras era il fatto che ella lo avesse firmato. A porvi l’accento fu peraltro lo stesso Stendhal, il quale, da corrispondente estero, era stato chiamato a rendere conto ai lettori inglesi del *New Monthly Magazine* di tutte le novità culturali che arrivavano dalla sua patria e quindi anche a recensire i libri, tra cui il “roman-nouvelle” in questione:

Si *Édouard* avait été publié anonymement, personne n’y eût prêté attention. Le nom de l’auteur lui a assuré une très grande vente⁵⁷.

E rincarando la dose, aggiunse:

Mais il sera probablement oublié dans trois mois d’ici.⁵⁸

Con il senno di poi possiamo pianamente asserire che previsione non fu più sbagliata, giacché il testo durassiano, anziché cadere nell’oblio, riscosse applausi a scena aperta non soltanto a livello nazionale, ma anche europeo, al punto che parecchi paesi ne

⁵⁷ Stendhal, *Paris-Londres : Croniques*, Paris, Stock, 1997, p. 625.

⁵⁸ *Ibidem*.

commissionarono la traduzione nelle loro lingue nazionali e che lo stesso Goethe non gli lesinò elogi.

1.5. *Olivier ou le secret*

Incoraggiata dagli ottimi riscontri avuti dai suoi primi lettori circa le proprie storie sull'impossibilità d'amare, la nobildonna pensò che fosse giusto non lasciare a metà l'indagine. Fu perciò da lei ideato un racconto che si focalizzasse sull'ostacolo all'affettività per antonomasia, l'impotenza sessuale del maschio. Che il racconto avrebbe diviso le opinioni e che si sarebbe tirato addosso aspre critiche, era un rischio che la duchessa aveva calcolato; eppure non cambiò idea. Eccola quindi esporre il progetto piena di entusiasmo all'amica di penna Rosalie de Constant:

C'est un défi, un sujet qu'on prétendait ne pouvoir être traité. Je vous dirai seulement le titre⁵⁹.

Ovviamente il libro che avrebbe gettato il guanto di sfida all'opinione comune era *Olivier ou le secret*, una delle perle della letteratura romanzesca della Restaurazione, a lungo, forse troppo, misconosciuto. A ridarcene memoria è stata Denise Virieux nel 1971, anno in cui la casa editrice Corti, alla quale la studiosa si era rivolta, lo aveva mandato per la prima volta in stampa. Sino a quel momento, del racconto si erano perse totalmente le tracce. Per ricostruirne la genesi non ci si può che affidare alle lettere autografe che della sua autrice ci sono pervenute e che ne collocano la stesura al 1821-'22; dunque, in quella fase di grande fervore creativo che aveva prodotto anche *Ourika* ed *Édouard*.

Nell'affermare che questa datazione è valida ci giunge a conforto Stendhal medesimo, perché se si incrocia la datazione delle lettere che la Duras invia a Rosalie de Constant con alcuni passi estrapolati dalle cronache inglesi del poliedrico autore di Grenoble si arriva ad un'evidenza. Beyle per i suoi lettori inglesi infatti registra:

Le noble auteur [Mme de Duras], encouragé par l'histoire de cette histoire simple [*Ourika*], se prépare à en publier une autre intitulée *Valère*, dont le héros n'est point

⁵⁹ Frase riportata un po' da tutti i commentatori di *Olivier*, ed estrapolata dall'inaccessibile carteggio di cui abbiamo già parlato in una precedente nota.

comme *Ourika*, mais se trouve dans une situation aussi embarrassante : il ne peut pas être aimé ! et cela pour une cause que le roman révélera⁶⁰.

Lo stralcio succitato in cui Stendhal riporta la data del giugno 1824, significa che per allora *Olivier ou le secret* (che qui viene erroneamente indicato con il nome di *Valère*) doveva necessariamente essere già stato redatto parzialmente, se non del tutto, giacché veniva presentata la sua pubblicazione come imminente.

En passant, e a scanso di equivoci, precisiamo che l'errore nel riportare il titolo dell'opera durassiana commesso da Stendhal si giustificava con la sua estromissione dal microcosmo salottiero della duchessa. Giacché questi “n’était certainement pas admis chez Mme de Duras”⁶¹ come rimarkano i curatori della collana della Pléaïde nella *notice* che fanno seguire all'edizione critica, le informazioni che aveva potuto ricavare prestando orecchio al tam-tam di indiscrezioni scatenatosi con la diffusione, nel 1825, delle rarissime venticinque copie d'anteprema, potevano non essere attendibili.

1.5.1. Un secondo *Olivier*

In aggiunta alla collocazione in un tempo preciso, l'intervento giornalistico stendhaliano ci dà conferma dell'esistenza di due versioni della storia di Olivier: una in cui il segreto non viene svelato (si tratta della narrazione che Denise Virieux recupera e divulga nel 1971) e una seconda in cui esso viene a galla. Stendhal disse a questo proposito che sarebbe stato il romanzo stesso a dare notizia del segreto. Va detto comunque che l'“*Olivier 2*” affida lo svelamento ad una nota formulata alla terza persona, in segno di discontinuità con il resto del tessuto epistolare; nota che segue a mo' di postilla la conclusione e che per i toni che la caratterizzano invita ad essere raccolta con beneficio di inventario.

La versione alternativa o “*Olivier 2*”, come per semplificare l'abbiamo soprannominata, è ad oggi in mano alla discendente parigina di un ramo cadetto della famiglia, la contessa di Lubersac. Anch'essa venne rinvenuta “at the Château de Chastellux along with the other handwritten version”⁶² e fortunatamente da una manciata di anni è stata messa a disposizione del grande pubblico grazie ad un'edizione

⁶⁰ Stendhal, *Paris-Londres : Croniques*, op. cit., p. 172.

⁶¹ Ivi, p. 877.

⁶² Lauren Pinzka, “Armanche and the Unspeakable”, in *Altered Narratives*, London (Ontario) Mestengo Press, 1997, p. 87.

Gallimard del 2007⁶³. Prima che la sua consegna al lettorato avesse avuto corso, soltanto un estraneo alla famiglia ha avuto accesso al manoscritto del racconto epistolare, nel 1969. Stiamo parlando del critico americano Grant Critchfield che si fece conseguentemente carico di illustrarne le linee principali nel saggio dedicato alla produzione della duchessa⁶⁴.

Critchfield approntava sì, per il suo pubblico, un rapido sunto di questa sua seconda versione di *Olivier*, ma non si avventurava in una sua analisi. Non discostandosi dalla tradizione critica precedente, preferì concentrarsi sul manoscritto portato alla luce e alle stampe da Denise Virieux.

1.5.2. L'impotenza sessuale è il segreto

Se siamo al canovaccio di “*Olivier 2*” le varianti rispetto al manoscritto parigino studiato dalla Virieux sono davvero minime; tutto corrisponde, eccetto la sostituzione dell’“epilogo” con una “conclusione” annotata. Il diverso finale, sul quale ci siamo in precedenza profusi, non infici all’impianto sul quale poggia la tesi principe circa il segreto di Sancerre.

Il rapporto adelfico tra i due protagonisti cui qui si accenna pare più che un’idea narrativa, uno stratagemma atto a confondere le acque e a far scemare le accuse di oltraggio che erano cominciate a piovere sulla Duras per aver ardito parlare di un tema che tanto poco si addiceva ad un membro dell’alta società, a maggior ragione se donna, benché il legame incestuoso, essendo divenuto oramai un cliché della letteratura romantica – anche per via del peso che ebbe quello di Chateaubriand con la sorella – non destasse particolare stupefazione.

A convincerci di ciò sono i molteplici, quasi impercettibili, indizi che l’aristocratica dissemina nelle lettere che compongono la sua storia epistolare. Recuperiamo dunque queste tracce con pazienza, anticipando che sono tutte contraddistinte da una spiccata vena ironica.

⁶³ Si tratta del libro già ampiamente chiamato da noi in causa con la sigla OEO per la ricchissima introduzione di Marc Fumaroli.

⁶⁴ V. Grant Critchfield, *Three Novels of Madame de Duras: Ourika, Édouard, Olivier*, The Hague, Mouton, 1975, p. 22.

L'indulgere della Duras "for constant humour through the use of double meaning"⁶⁵ è stato messo in valore in maniera magistrale da Lauren Pinzka. Quello che vogliamo fare noi, invece, è porre in primo piano l'allusione inequivocabile all'impotenza che in queste manifestazioni è insita; in ciascuna di esse è rintracciabile infatti un riferimento obliquo alla delicata condizione che l'impotente vive e, di conseguenza, un tassello in più a favore dell'identificazione, in questa patologia, del problema che tormenta il conte di Sancerre.

Nelle lettere, infatti, non si contano le occorrenze del verbo "manquer"⁶⁶, a cui la lingua francese vincola due accezioni: l'idea di "mancare" e quella di "non riuscire", la quale può tranquillamente applicarsi anche al contesto di un rapporto sessuale; Louise, poi, nelle lettere di doglianza che indirizza alla sorella, sostanzialmente si lamenta del fatto di sapere "qu'on peut le [Olivier] posséder sans en jouir" (OS, 145). Le sfugge detto, per giunta, che Olivier non riesce ad avere esperienza diretta della felicità; cruccio dalle risonanze assai ambigue.

Ancora, proprio dalle epistole del conte vengono le parole più significative per un'interpretazione dei suoi "désespoirs croniques" (OEO, 233) come un'odiosa impotenza sessuale. Alla cugina Adèle confida: "plus misérable que le roseau, je plie et ne me lève pas" (OS, 238), ammissione che è riferita alla sua mancanza di fermezza nel privarsi della compagnia di Louise, ma che ovviamente, come suggerisce la gentile similitudine botanica, anche alla condizione del fallo nell'*impotens*.

A rendere i due *Olivier ou le secret* prossimi sono gli aspetti stilistici: a partire dalla polifonia che scaturisce dalla scelta formale del genere epistolare, per finire con la forte carica introspettiva che dalla narrazione in prima persona deriva; Ivanna Rosi mette in rilievo, nelle righe che dedica all'"*Olivier 1*", nel suo interessantissimo saggio *Il gioco del doppio*, come queste scelte formali siano funzionali alla costruzione e al mantenimento della paralessi; lasciamo dunque la parola alla studiosa:

La prospettiva multipla offerta dal *roman par lettres*, nella sua versione polifonica, impedisce ogni approccio troppo diretto al segreto, frammentando la vicenda tra diverse soggettività; evita la lineare sintesi retrospettiva, grazie alla prossimità del tempo della scrittura a quello degli eventi narrati.⁶⁷

⁶⁵ Pinzka, *op. cit.*, p. 97.

⁶⁶ Ad esempio v. OS, alle pagine 136 e 155 il termine ricorre per ben due volte.

⁶⁷ Ivanna Rosi, "Il gioco del doppio senso nei romanzi di Madame de Duras", in *Rivista di letterature moderne e comparate*, Pisa, Pacini, 1987, vol. XL, fasc. 2, p. 143. Teniamo a dire che l'intero saggio è mirabile nella lucidità con cui dimostra come tutti e tre i *romans-nouvelles* maggiori della scrittrice, a dispetto delle differenziazioni nella *fabula* e nella forma narrativa, siano lo svolgimento del medesimo

Ciò detto, a essere davvero divergente fra i due *Olivier* è la conclusione. A suggellare l'ipotesi che quella del manoscritto noto sia da prediligere sta la seguente, semplice quanto fondata, osservazione: se tutte le carte fossero state svelate, come avviene se si prendesse per buono l'epilogo della versione parigina in apparenza incentrato sull'incesto, allora non si vede perché i fidatissimi sodali che avevano avuto modo di leggerlo nel '25 si fossero tanto interrogati sulla natura del malessere di Sancerre, cominciando da Sainte-Beuve. E anche Rosi sembra darci conforto:

Con la fine contenuta nella versione del '71 il lettore non potrà sapere se Olivier ha finalmente rivelato a Louise il proprio segreto, negli istanti che precedono il suo suicidio, perché la scena è ellittica, grazie alla follia dell'unico testimone, Louise.⁶⁸

1.6. L'*Olivier* di Latouche

Riguardo a Stendhal, le sue conoscenze su *Olivier* se le era fatte per via indiretta. Nello specifico, le mise insieme da dettagli sfuggiti a Cuvier che, lo abbiamo visto, era uno degli ammessi dalla Duras alle serate di Rue de Varenne. Questi ammetteva, a sua volta, Stendhal nel proprio salotto al Jardin des Plantes. L'interessamento del nostro autore alla narrazione della duchessa de Kersaint fu però secondo in ordine di tempo a quello che aveva avuto un altro escluso dal Faubourg Saint-Germain: Hyacinthe de Latouche. Fu Latouche che ebbe il merito di carpire per primo le potenzialità che si celavano dietro la storia di impotenza. Di avere fiuto, del resto, ne aveva già dato prova in passato quando aveva deciso di sobbarcarsi le spese e la cura delle edizioni delle poesie di André Chenier; il quale altrimenti sarebbe rimasto, forse, all'ombra dei sommi allori.

Nel misterioso libretto di Mme de Duras il nostro poliedrico personaggio intercettò una corsia preferenziale per la fama e per il guadagno. Un materiale grezzo come l'impotenza sessuale di un rampollo dell'aristocrazia non sarebbe rimasto invenduto se fosse stato trasformato in un libro, anche perché era stato lungamente oggetto di chiacchiere. Di gran carriera arrivò così alla conclusione che fosse necessario approntare un apocrifo che grossolanamente ripercorresse l'originale.

Più che altro Latouche si diede all'invenzione, dal momento che una riscrittura sovrapponibile per fedeltà all'originale non era possibile; il "falsario" dovette

tema, cioè l'impossibilità assoluta nel rapporto sentimentale, in un crescendo di difficoltà passando di storia in storia.

⁶⁸ *Ibidem*.

procedere, navigando a vista, facendo la tara a quanto evinto dalla fuga di notizie sul manoscritto della Duras cui avevano luogo i fortunati che lo avevano letto; del resto, si sa che passando da una persona all'altra le succulente anticipazioni potevano giungere al destinatario con un contenuto che si era fortemente allontanato dalla verità delle cose.

Il risultato fu *Olivier*, un manoscritto che Latouche mise nelle mani esperte del parigino Urbain Canel, affinché gli desse una vita di carta e un respiro commerciale. L'editore aveva precise disposizioni tipografiche cui attenersi per la stampa, l'impaginazione e il confezionamento dell'apparato paratestuale. Ne andava della riuscita del gioco di prestigio e di inganno. Niente venne lasciato al caso da Latouche, insomma; lo dimostra anche il particolare della menzione autoriale della destinazione degli incassi ad un'associazione di carità, tipica di tutte le opere a stampa durassiane.

Come non prendere un abbaglio e non ritenerlo il chiacchieratissimo *roman-nouvelle* della salottiera più in vista di Parigi? Tanto più che a spingere verso quell'assimilazione ci si era messa pure la carta stampata. Latouche, difatti, lavorando come collaboratore esterno al *Mercur*, aveva scritto un pezzo nel quale dava il benvenuto sulla scena libraria alla nuova pubblicazione, dichiarandola sorella di *Ourika* e di *Édouard*. Non ci voleva certo un genio per completare l'equazione e individuare nell'anonimo artista che lo aveva partorito la duchessa de Kersaint.

Se questi indizi non fossero stati sufficienti, ci pensò l'amico di Latouche, Henri Beyle, a fare il resto. Quando si trovò a dover recensire il volumetto fresco di stampa per i lettori d'oltremania, non esitò un istante ad additare esplicitamente la Duras come l'autrice. Abbiamo dunque scelto il brano che facciamo seguire poiché coglie il suo autore perfettamente in azione nel compiere l'associazione indebita:

La dame [...] sortait d'entendre la duchesse de Duras lire à quelques intimes le manuscrit de son *Olivier*, qui avait été déclaré à l'unanimité infiniment supérieur à *Édouard* ou à *Ourika* et exempt de toute inconvenance dans le long récit de l'amour et des malheurs du comte Olivier de R.⁶⁹

Il passaggio è cruciale. Non solo Beyle attribuisce pubblicamente l'opera di Latouche all'aristocratica più in vista del "noble faubourg", ma non lascia neppure spazio per l'equivoco. Qualcuno avrebbe potuto supporre che il volume cui Stendhal faceva allusione fosse l'originale secretato, se non che egli corredò l'annuncio della pubblicazione della novella con la specificazione: "l'amour et les malheurs du comte

⁶⁹ Stendhal, *Paris-Londres*, op. cit., p. 636.

Olivier de R.”, che mettono forzatamente sulla strada della contraffazione operata da Latouche, perché è così che si chiama l’eroe del suo romanzo, mentre quello durassiano porta il cognome dei Sancerre; lo ribadiamo, non per pedanteria ma per svelare gli ingranaggi della manipolazione che a questo punto può tranquillamente dirsi compiuta a quattro mani (quelle di Latouche e di Stendhal).

I due burlatori, con tutto ciò, non calcolarono le contromisure che la parte lesa avrebbe potuto adottare. Mme de Duras, la quale non era certo una sprovveduta, vedendo minacciata la propria reputazione dall’accusa di aver trattato un tema tanto basso come l’impotenza, certo inadatto ad una donna della sua foggia, prese nettamente le distanze dal libercolo con cui Canel aveva riempito gli scaffali delle librerie di Parigi. Latouche e Stendhal sottovalutarono inoltre il potere dell’opinione di chi il vero *Olivier* lo aveva avuto tra le mani. Non impiegò molto tempo, di conseguenza, a diffondersi la notizia dell’esistenza di un gioco mistificatorio, condotto alle spese della Duras.

Trovandosi alle strette, Latouche dovette ridimensionare le bordate alla duchessa; non potendo ritrattare le dichiarazioni rilasciate tramite la sua rivista, salvo rimetterci la faccia, optò per una parziale palinodia, negando che con l’opera la sua persona avesse in qualche modo a che fare. Dichiarò inoltre pubblicamente che lo scritto non era nemmeno da attribuire alla nobildonna cui era stato addossato.

A Latouche non interessava essere creduto, ma gli importava, piuttosto, l’aver raggiunto gli obiettivi che si era prefissato prima di lanciare l’operazione di *superchérie*, dal momento che tutte le copie dell’apocrifo furono esaurite nell’arco di ventiquattro ore⁷⁰. Il suo editore addirittura venne bersagliato dalle lamentele dei potenziali compratori che, delusi di non aver potuto reperire neanche più un esemplare a due giorni dalla sua uscita, reclamavano a gran voce una pronta ristampa, la quale venne puntualmente effettuata. Tosto il successo dell’*Olivier* latouchiano scavalcò i confini nazionali, giungendo fino in Belgio ed in Inghilterra, da dove piovero ordinazioni.

1.7. Dagli *Olivier* a *Armance*

Il profumo di facili allori che la semplice storiella emanò per Latouche non inebriò, al contrario di quanto si possa pensare, Stendhal. Le ragioni che lo condussero, dopo aver

⁷⁰ È ad una di queste rarissime copie originali (di cui siamo entrati in possesso, acquistandola ad un’asta) che ci siamo rifatti per leggere e analizzare il romanzo.

sperimentato molteplici forme di scrittura e di comunicazione, a scrivere il suo primo romanzo, come vedremo tra poco più diffusamente, furono altre.

Ad ogni modo già possiamo dire che sin dal 3 gennaio del 1826, dunque prima che il romanzo mistificato dell'amico Latouche fosse pubblicato, Henri Beyle aveva progettato la scrittura di quello che poi sarebbe divenuto *Armance*. A quella data risale infatti la presa di contatto con il direttore delle edizioni Renoard, cui aveva pensato di sottoporre il progetto letterario che stava in quei giorni concependo. Consapevole del clamore che il tema trattato dal manoscritto durassiano aveva suscitato, pensò di non sottovalutare l'urgenza di mettersi all'opera, di modo da battere sul tempo l'amico giornalista Hyacinthe, o, comunque, di godere della sua stessa benefica stella.

Eccolo quindi nella sua casa parigina al 10 di Rue Richepanse chino sulle sue carte e con il pennino in mano per stendere, nel giro di una settimana, il primo nucleo del racconto. Dalle annotazioni scarabocchiate a margine del testo manoscritto che di *Armance* ci resta e che è noto fra gli addetti ai lavori con il nome di "esemplare Bucci", evinciamo che il primo troncone vide la luce in una manciata di giorni compresi tra il 30-31 gennaio e il 7 febbraio. Da quel furore compositivo alla stesura del secondo blocco romanzesco intercorsero sette mesi buoni di "impuissance of *making*" che coincisero con un periodo difficilissimo della vita di Stendhal.

Fu in quell'epoca che Clémentine Curial, legatasi a lui dal maggio 1824, mise in discussione la relazione. Con il cuore in tumulto, Stendhal non riusciva a concentrarsi sul suo lavoro così come avrebbe voluto; riprova ne è lo stato incompiuto in cui rimase anche la *pièce* teatrale che parallelamente ad *Armance* aveva principiato, *La Gloire et la bosse*. Tutte le energie dell'uomo si incanalavano in un'unica direzione: il recupero del rapporto con "Menti", nomignolo con il quale gli piaceva chiamare la sua amata. Peccato però che queste fossero sprecate e che alla fine egli non facesse che brancolare nel buio.

All'improvviso venne ad illuminarlo un'idea: perché non rinnovare l'antico fuoco attraverso lo stratagemma dell'assenza? Clémentine, magari, vedendo sfuggire l'amore, pensò Beyle, sarebbe tornata sui suoi passi. Ecco perciò Stendhal partire per l'Inghilterra; dovette, nondimeno, arrivare, con l'estate inoltrata, una lettera di rottura per fargli realizzare che il piano era miseramente fallito e il rientro a Parigi venne al seguito.

Preso atto che la storia era giunta ad un punto morto, all'uomo di lettere si prospettavano solo due possibilità: o morire con essa o rinascere. Scelse la vita, anche se l'idea di una rivoltellata risolutrice più volte gli attraversò la mente. Le pistole disegnate nei *marginalia* del Bucci ne sono la riprova.

In particolare, a venirgli in soccorso fu quel principio di racconto accantonato mesi prima su un uomo disgraziato nella vita e nell'amore; gettarsi a capofitto nel completamento di quel romanzo piantato a metà fu per Stendhal catartico e terapeutico. In fondo, scrivere della triste fine suicida di Octave de Malivert, vittima dell'impossibilità d'amare come lui, era un po' come esplorare l'abisso dal suo orlo, provare l'ebbrezza della vertigine, facendo però fare il tuffo nel blu profondo del mare di Grecia ad un alter ego di carta.

I lavori sono di nuovo in corso dal 19 settembre e si concludono con il 10 ottobre; dal 15 dello stesso mese ebbero avvio le correzioni della bozza manoscritta, le quali si conclusero nel mese di dicembre. A partire da quel momento in poi nella rielaborazione dell'opera prima entrò in gioco anche Prosper Mérimée, il cui consulto venne richiesto dal romanziere medesimo, trattandosi di un letterato già affermato per il quale Beyle aveva piena stima e amicizia. È noto che ciò che venne scritto di getto vide il battesimo tipografico solo nella prima quindicina di agosto del 1827.

1.7.1. Uno specchio per il pubblico

A differenza dei due predecessori, Henri Beyle non ottenne dalle vendite gli afflussi di denaro sperati, ma il suo compenso restò confinato ai mille franchi pattuiti il primo giorno di giugno con l'editore Canel, lo stesso che aveva editato il falso latouchiano. Persino la strategia dell'anonimato autoriale copiata dalla Duras e dall'amico Hyacinthe non ebbe per lui ritorni positivi, né con la critica, dacché "les échos dans la presse furent peu nombreux et sévères" (A, 882), né con il suo lettorato.

Sintomatico è in effetti che il prosatore di Grenoble a due anni di distanza proclamò di avere in cantiere una seconda edizione, malgrado ciò non fosse vero. Il finto annuncio nasceva dal bisogno di giustificare le copie che della prima edizione erano rimaste invendute e che stavano ancora in bella vista sugli scaffali delle librerie parigine; ovviamente, sarebbero state fatte passare per libri "nuovi di zecca".

Agli aristocratici e ai borghesi, cui la prosa era destinata, difficilmente sarebbe potuta piacere, dato che le immagini che con franchezza la costellavano non erano per loro delle più lusinghiere. *Armance* presentava la società nobiliare così come appariva dopo l'approvazione della legge di indennità agli *émigrés*. È lampante che lo sfondo storico prescelto, il tempo presente, era assai scomodo, specialmente se venivano messe a nudo le debolezze delle due classi dominanti del paese. Tramite il visconte di Malivert e la sua amata cugina Mlle de Zohiloff, infatti, i problemi del ceto superiore vengono in superficie e si precisano, in testa a tutti, il posto dell'uomo di nobili natali e il suo destino all'interno di un regime che si intendeva monarchico, ma che con Carlo X finì per esserlo solo nelle dichiarazioni.

In una prefazione Stendhal mette in guardia i suoi lettori, proprio come farà per *La Chartreuse de Parme* e *Les Chroniques italiennes*. Dichiarò infatti di essersi limitato a correggere un manoscritto che gli era stato sottoposto, di non conoscere le persone del mondo che esso dipinge e di non appartenere al medesimo contesto sociale ricalcando, così, il *topos* dell'autore che casualmente si fa scopritore di un manoscritto. Per la prima volta in quella sede afferma anche la sua voglia di presentare nel suo romanzo uno "specchio per il pubblico", definizione che avrebbe rappresentato una delle grandi formulazioni della sua poetica.

La scelta, per il contesto di riferimento, dell'attualità, è geniale e inedito rispetto all'inquadramento storico dei suoi predecessori; situata sotto il regno di Carlo X, l'ambientazione di *Armance* è l'universo ammuffito e putrido all'epoca della Restaurazione, allorquando gli *Olivier* si collocano in epoca pre-Impero. Il credo professato dai nobili dopo il 1825 non era più quello del distacco dalla vile materialità; esso aveva lasciato il posto, con il crollo degli antichi apparati politici, ad una nuova maniera di intendere l'esistenza.

Essendo stati espropriati dei grandi patrimoni di famiglia, gli aristocratici si trovavano per la prima volta a fare i conti con la ristrettezza di mezzi e l'impellente necessità di denaro. Denaro che si poteva guadagnare con azzeccate giocate in borsa, ad esempio. Le idee di giocate "sur la rente à coup sûr" (A 108) dello zio di Octave ne sono l'emblema.

Di primaria importanza per l'élite aristocratica diventò di conseguenza la prospettiva di un indennizzo statale per i danni subiti con la Rivoluzione. Essa si fece

chiodo fisso di un'intera classe via via che le difficoltà economiche aumentavano anche a causa del concomitante successo borghese. È in questa contingenza lo spiritualismo teutonico poco poté per placare gli animi. Due esseri come Armance e Octave non trovavano certo collocazione in un simile panorama: distanti e al di sopra delle miserie della materia e dell'anima, sono i campioni di un modo di essere e di intendere la vita tanto antico quanto anacronistico in relazione al loro presente.

In controtendenza rispetto alla direzione in cui naviga il resto della loro classe, essi venivano percepiti come “mostri”, come scherzi della natura, come figure non appartenenti al genere umano.

Specimina della nuova temperie culturale sono personaggi come Mme de Bonnivet e M. de Soubirane. L'una, atteggiandosi a “pitonessa” misticoide – genere di comportamento che Stendhal satireggiava largamente nel *Courrier anglais* – trovava nel suo culto sregolato e improvvisato, un diversivo al morboso tedio che incombeva sui salotti della mondanità. L'altro, ossimoro fatto persona, dava prova di quanto fosse appannato l'ideale aristocratico del cavaliere impavido. Ci si soffermi, ad esempio, sul dettaglio tutt'altro che accessorio della mancata partecipazione di Soubirane ai combattimenti, a dispetto della sua investitura di cavaliere di Malta. Lo zio di Octave conferma, per giunta, l'inattuabilità della politica di noncuranza che i nobili avevano, per tradizione, nei riguardi del denaro.

1.7.2. Invenzione vera o vera invenzione?

Beyle [...] a parlé [...] du faubourg Saint-Germain comme on parle d'un pays inconnu [...] et ce roman, par le fond énigmatique et sans vérité dans le détail, n'annonçait nulle invention et nul génie⁷¹

Sainte-Beuve rimproverò a Stendhal, con questa formula, di aver preteso di descrivere una categoria sociale della quale, non avendo una conoscenza diretta, non poteva restituire in maniera veritiera un'immagine. Valutazione la sua, a nostro avviso, allo stesso tempo centrata e non, perché, effettivamente, lo scrittore mai mise piede nel salotto dei de Broglie, che era servito da ispirazione per quello della famiglia Bonnivet nel romanzo, né aveva mai avuto contatti con la loro cerchia.

⁷¹ Sainte-Beuve, *op.cit.*, p. 328.

Dall'altro, però, se prendiamo per buono quello che disse Balzac sui novellatori – cioè che sono coloro che sanno inventare il vero – allora il fatto che Beyle fosse un *outsider* nel “Tout-Paris” non sarebbe di alcun rilievo ai fini della creazione del suo romanzo.

Per dirimere la diatriba se *Armance* sia una vera invenzione, cioè una storia che non avesse niente di vero né verosimile se rapportato al contesto reale, o se fosse piuttosto un'invenzione vera, ossia una storia non vera, ma assai verosimile, possiamo dire che tutte e due le asserzioni sono nello stesso modo condivisibili e contestabili. In fondo, secondo noi, non è tanto importante stabilire chi fra Sainte-Beuve o i partigiani del giudizio balzachiano avesse ragione. Ciò che conta veramente è cogliere come una volta di più *Armance* si dimostri un testo aperto a tutti i tipi di ricezione. Un po' come accade per il segreto del suo protagonista, non esiste una verità unica e risolutiva per questo libro. Scegliere un partito significherebbe farsi artefici di una visione critica riduttiva.

La scommessa che abbiamo fatto con una lettura multipla è volta dunque a inficiare le inquadrature monolitiche convenzionali che sono venute troppo spesso dalla sponda dei commentatori. L'assenza di chiavi interpretative appare, essa stessa, funzionale al testo. Testo che si avvita, di fatto, attorno alla mancanza, la quale produce una spinta centrifuga verso la polisemia.

Con la sua icasticità, *Armance* permette ai suoi lettori di assaporare lo straniamento e depauperamento che Octave, come uomo del suo tempo e del suo rango, subisce. I barbagli più sontuosi e disperati sedimentano in una scrittura che trascende la dimensione storica, grazie all'affondo prospettico portato dal narratore sull'interiorità enigmatica, eroica e mitica, come vedremo nei seguenti capitoli, dei personaggi; opera, insomma, “troppo erudita” solo per coloro che cercano, nell'univocità del messaggio, un rassicurante riparo contro la deriva del senso.

Capitolo II

Que diable es-tu ?

*È molto più facile essere un eroe che un galantuomo.
Eroi si può essere una volta ogni tanto;
galantuomo, si dev'esser sempre.*
LUIGI PIRANDELLO
“Il piacere dell'onestà” (1917)

2.1. *Armance* o il romanzo ambiguo

“Que diable es-tu?” (A, 90) È la domanda che il comandante di Soubirane, nel bel mezzo di una conversazione con il nipote, gli pone e ci pone. L'interrogativo è centrale perché insinua di rimando, nella coscienza di noi lettori, il rovello circa l'identità e il misterioso problema che affligge il giovane visconte Octave de Malivert.

La domanda, inoltre, è determinante in quanto stimola ad aprire lo spettro d'indagine, cioè a decidere del senso da dare alla storia di un destino e alla soggettività proteiforme del protagonista.

Verosimilmente, risentendo della corrente massonica di cui Stendhal è un eminente esponente⁷², *Armance* si presenta ad una prima lettura come “une œuvre pour société secrète et pour initiés”⁷³. Passo dopo passo, o meglio, mattone dopo mattone, ci si avvede, nondimeno, che orientarsi nel cantiere messo in piedi dal “Liberio Muratore” di Grenoble per la costruzione della sua opera non è un'impresa impossibile; in fondo,

⁷² Dieter Diefenbach si è ampiamente speso per darne dimostrazione concreta. Si veda a tal proposito “Stendhal et la franc-maçonnerie”, in *Stendhal Club*, Lausanne, Édition du grand chêne, n. 108, 1985, pp. 329-338. Ricordiamo, comunque, che fu Stendhal stesso a dare formalmente dichiarazione circa la sua iniziazione; in un suo diario difatti si legge: “J'ai été reçu franc-maçon vers le 3 août [del 1806]”, v. *Journal*, in *Œuvres intimes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981, t. I, p. 455.

⁷³ Hamm, *op. cit.*, p. 88.

appare chiaro a chi si avvicina a questo romanzo con una mente sgombra da pregiudizi, che il suo testo una voce ben distinta ce l'ha, malgrado faccia della paralessi la sua struttura portante.

E quello che ci consegna è sostanzialmente un messaggio duplice o meglio sarebbe dire ambiguo, intendendo questo aggettivo nel suo senso etimologico⁷⁴, visto che concettualmente si posiziona tra due poli: il polo del singolare e quello del duale.

In primo luogo, la sua singolarità deriva dalla tematica sulla quale si impernia, ovvero l'impotenza sessuale maschile, che si presenta come un argomento inconsueto per un'opera narrativa – “D'ailleurs un tel sujet !...” (A, 87) – mentre la sua dualità scaturisce dal duplice effetto che le sue pagine hanno, cioè quello di fissare su un foglio di carta uno spicchio di vita di un soggetto specifico, il visconte de Malivert, e di cristallizzarne al contempo una raffigurazione universalmente partecipabile, giacché, vedremo, marchiata dalle cifre del mito; cifre rispondenti, come ci insegna Jung, agli archetipi universali dell'immaginario umano.

In segno di coerenza con l'impianto diegetico, l'autore struttura la personalità della sua creatura letteraria di primo piano sulle due dimensioni del singolare e del duale. Essa risulta pertanto non meno della storia che ne narra il destino, influenzata, e non poco, dall'impronta dell'ambiguità.

2.1.1. Epifanie del singolare nel visconte di Malivert

Nel protagonista di *Armance* i suddetti piani del singolare e del duale si intersecano lungo tutto il racconto. La prima delle due dimensioni è la risultante della ombrosità e della selvatichezza del temperamento di Octave de Malivert, che si riflette tanto nel modo di rapportarsi agli altri, quanto a se stesso. Il fare asociale e disorganico del personaggio ha anche l'effetto di indurre il suo *entourage* a riflettere sulla sua personalità per cercare di darle un senso; risultano però dalle analisi conclusioni poco lusinghiere che relegano il ragazzo alla categoria dello “scherzo di natura”, segnata dalla più spiccata atipicità. A queste opinioni si aggiungono le miriadi di autodefinizioni del soggetto e che non si discostano poi molto per tenore da quelle dei suoi conoscenti.

⁷⁴ L'aggettivo “ambiguo” deriva infatti dal latino *ambiguum* forma composta dai morfemi *ambi-* che significa “da due o più parti” e *-iguum* derivato dal verbo *agere* che significa “condurre”; il che fa dunque di “ambiguo” un qualcosa che porta da due o più parti.

Per dare un'idea dell'insistenza con la quale il campo semantico della stravaganza e dell'unicità entra in gioco per la caratterizzazione di questo personaggio, forniamo alcuni dati: l'aggettivo qualificativo "singulier" in riferimento a Octave⁷⁵ ricorre, se preso nella totalità delle sue declinazioni (cioè al singolare maschile, al singolare femminile, al plurale maschile e al plurale femminile⁷⁶), per ben 31 volte nel testo su 42 totali in cui l'aggettivo stesso viene utilizzato dallo scrittore.

Sensibili sono inoltre i dati che riguardano predicati quali "bizarre" e "étrange", che di "singulier" sono strettissimi sinonimi, presi nelle loro forme singolari e plurali, assieme ai sostantivi e avverbi derivati e ad essi etimologicamente correlati: "bizarrerie" (alla sua forma singolare e plurale) e "étrangement". Per semplicità produciamo due tabelle riassuntive:

<u>Termine</u>	<u>Occorrenze totali</u>	<u>Occorrenze in riferimento a Octave</u>
bizarre	6	5
bizarres	2	1
bizarrerie	4	3
bizarreries	1	1

<u>Termine</u>	<u>Occorrenze totali</u>	<u>Occorrenze in riferimento a Octave</u>
étrange	15	6
étrangement	1	1

Facciamo adesso un bilancio: di 13 volte in cui il motivo della bizzarria è citato nel romanzo, ben 10 sono quelle nelle quali il referente è il giovane Malivert, e ancora, di 16 volte in cui l'aggettivo "étrange" o il suo corrispettivo avverbio "étrangement" sono impiegati, 6 sono in relazione esplicita al visconte.

Potremmo andare ancora oltre nel fare esempi di questo tipo ma ci fermiamo qui perché reputiamo di avere già dimostrato il punto: l'eroe della narrazione stendhaliana si

⁷⁵ Più o meno direttamente, nel senso che viene impiegato da un personaggio, da un narratore o da lui stesso per qualificare un suo atteggiamento, una sua idea, una sua frase, un suo stato d'animo, il suo carattere ecc.

⁷⁶ Per agevolare l'operazione di conteggio e di scrematura ci siamo aiutati con le concordanze armanciane edite da Jean-Jacques Hamm e Gregory Lessard, *Stendhal. Concordances d' "Armance"*, Zürich, New York, Olms-Weidmann, 1991.

distingue per la propria singolarità e partecipa, conseguentemente, della dimensione del singolare nella quale è ascrivibile l'intera opera, per le ragioni illustrate al capitolo I.

2.1.2. *Sui generis*, dunque malinconico

Passando in rassegna gli elementi di cui consta la prosopografia di Octave, la prima impressione che se ne ricava è che il suo creatore abbia portato sulla scena un melanconico. Se si paragonano, come ci accingiamo a fare, le peculiarità dell'ammalato di "umor nero" enucleate a fini diagnostici dal dottor Cabanis⁷⁷ nel suo trattato *Rapports du physique et du moral* pubblicato nel 1802, che sappiamo Stendhal consultò⁷⁸, e che fu per secoli una pietra miliare nella letteratura medica specialistica della malinconia, tutto sembra collimare. Il fisiologo osservava:

Chez le mélancolique, des mouvemens gênés produisent des déterminations pleines d'hésitation et de réserve : les sentimens sont réfléchis, les volontés ne semblent aller à leur but que par détours. Ainsi, **les appétits, ou les désirs du mélancolique, prendront plutôt le caractère de la passion** que celui du besoin ; souvent même le but véritable semblera totalement perdu de vue.

E del nostro nobiluomo veniamo a sapere indirettamente attraverso le impressioni di Mme de Malivert su suo figlio:

Mme de Malivert ne pouvait pas concevoir que son fils eût **les passions les plus vives ou du moins les plus exaltées**, et cependant une telle absence de goût pour tout ce qu'il y a de réel dans la vie. (A, 95)

Ancora Cabanis precisò gli effetti dell'atrabile sul comportamento amoroso:

par exemple, [...] l'amour qui est toujours une affaire sérieuse pour le mélancolique, peut prendre chez lui, mille formes diverses qui le dénaturent [...] Cependant le regard observateur sait le reconnoître partout : il le reconnoît dans l'austérité d'**une morale**

⁷⁷ Pierre-Jean-Georges Cabanis, medico e filosofo francese, nato a Cosnac nel 1757 e morto a Rueil, vicino a Parigi, nel 1808. Membro della scuola "idéologique", studiò, nella prima fase della sua carriera, le connessioni tra disagio sociale e medicina (*Observations sur les hôpitaux*, 1790); passò poi a esaminare scientificamente la creatura umana, convinto dell'esistenza di un'interazione tra sfera fisica e morale (*Rapports du physique et du moral de l'homme et lettre sur les causes premières*, 1802). Al fine di dare un fondamento scientifico alla sua induzione, la più lontana che ci potesse essere dalle convinzioni della letteratura medica classica dell'epoca secondo le quali anima e corpo costituivano due rette parallele mai destinate a incrociarsi, Cabanis collezionò molteplici dati sperimentali dimostranti che era vero il contrario: soma e spirito sono in un intimo rapporto di interdipendenza al punto che il morale dell'individuo può risentire dell'influenza di variabili fisiche quali il sesso, la dieta, l'età e eventuali patologie e viceversa.

⁷⁸ Egli fu un dichiarato tributario degli *ideologues*.

excessive. Dans les extases de la superstition [...] jusque dans les **privations** superstitieuses **qu’il s’impose à lui-même**⁷⁹.

Il rigorismo o l’autoprivazione, maturati in totale assenza di coercizione, sulle quali Cabanis pone l’accento al fine di chiarire il loro ruolo di indicatori di un’affezione melanconica nell’individuo, si ritrovano in tutto e per tutto nel profilo di Octave, il quale opera una sublimazione della propria essenza nel super-Io che coincide con il suo senso del dovere; lo zio di quest’ultimo perfettamente isola la caratteristica in questione in una sola potentissima frase: “je ne puis te comprendre ; tu es le **devoir incarné**” (A, 90).

Quest’ultima asserzione riassume nella sua lapidarietà il pronunciamento esasperato della sfera etica nella personalità del nipote; all’osservazione del comandante, per giunta, va riconosciuto il merito di portare in primo piano l’effetto straniante che tale comportamento ciò ha sui “prossimi” di Octave. Essi non possono che rimanere spiazzati da tale determinazione, essendo in qualità di membri della più reazionaria aristocrazia più abituati all’ozio e alla professione discontinua della morale sulla base della loro convenienza che non al fermo rispetto dei buoni principi e al sacrificio.

Allo spiccatissimo senso di responsabilità del ventenne eroe stendhaliano si associa una radicata propensione all’autopunizione, proprio come indica la sintomatologia individuata da Cabanis⁸⁰. Il proposito di non sposarsi, qualsiasi cosa accada nella sua vita, è forse l’esempio più pregnante: “Octave profita de son étourderie prétendue pour dire que, fût-il prince, il ne se marierait pas” (A, 109); la frase, riportata tramite la modalità del discorso indiretto dal narratore come un pensiero del protagonista, instaura un nesso tra l’autoimposizione e un sostantivo che si riallaccia alla sfera semantica della singolarità di cui abbiamo già detto: “étourderie”.

Assodata la preponderanza della vena melanconica nel protagonista, passiamo ad esaminare le maniere nelle quali essa trova estrinsecazione verbale e simbolica.

⁷⁹ Pierre-Jean-Georges Cabanis, *Œuvres philosophiques*, Paris, Bossanges Frères, 1824, t. I, pp. 344-345. Il grassetto è stato da noi introdotto al fine di mettere in risalto le consonanze tra i sintomi messi a fuoco dal fisiologo francese e i tratti distintivi del giovane eroe stendhaliano.

⁸⁰ L’autopunizione è un atteggiamento che mette inoltre Octave sullo stesso piano del tipico eroe del *mythos*. Avremo modo di parlarne più avanti in questo capitolo.

2.1.3. Il nero

È rilevante sottolineare che chi organizza la propria esperienza di vita sulla base di un ripiegamento in se stesso così marcato da rasentare l'alienazione, intrattiene con gli altri e con la propria *imago* un rapporto alterato. Indubbiamente ciò è rinvenibile nel protagonista maschile di *Armance* che, per la “violence extrême, [et la] méchanceté extraordinaire qui marquaient toutes ses actions” (*ibidem*), “on l'eût enfermé comme fou” (A, 104).

Un capitolo su due fa della follia di Octave de Malivert l'argomento centrale; è noto che sua madre è preoccupata per lui, che vengono interpellati eminenti luminari per dare una spiegazione alle sue bizzarrie, che è un attaccabrighe (defenestra un valletto senza motivo e più volte senza motivo cerca la rissa) o ancora che cova di togliersi la vita. Fanno da corollario allo squilibrio psichico la misantropia, che riecheggia non poco quella del personaggio drammaturgico di Alceste – ricordiamo che Stendhal si avvicina alla scrittura con la velleità di diventare “il novello Molière” – e la “melanconia” per la quale, osserva legittimamente Jean Bellamin-Noël⁸¹, oggi useremo piuttosto l'etichetta di disturbo bipolare maniaco-depressivo, visto che nel visconte si alternano fasi di totale mancanza dell'istinto vitale o di apatia a fasi di entusiasmo parossistico se non di collera sfrenata.

È in questa chiave, noi crediamo, che vanno valutate le esternazioni di insofferenza e iracondia da parte di Octave. Gli episodi, che sono qui davvero assai chiari, sanciscono una parabola eroica che vai da momenti eutimici alla cieca brutalità per tornare di nuovo allo stato di quiete e remissività. Ecco il primo:

C'était, par exemple, au milieu d'une charade en action, et lorsqu'il jouait gaiement depuis une heure avec quelques jeunes gens et cinq ou six jeunes personnes de sa connaissance intime, qu'il s'était enfui du salon en jetant le domestique par la fenêtre. (A, 105)

Ce laquais tomba dans le jardin sur un vase de laurier-rose et se fit peu de mal. Pendant deux mois Octave se constitua le domestique du blessé.⁸² (A, 104)

⁸¹ Bellamin-Noël, *op. cit.*, p.15.

⁸² Per motivi di chiarezza, abbiamo riportato in ordine cronologico e non in ordine di apparizione nel romanzo le frasi che descrivono l'evento della defenestrazione, nel libro evocato dopo l'enunciazione delle sue conseguenze tramite analessi.

Il brano riferisce non solo dell'accaduto spiccio, ma ci pare racconti anche delle oscillazioni dello stato mentale del protagonista, giacché si evoca prima uno stadio di rilassamento dovuto al momento ludico – la “charade” – e amichevole – “jeunes gens” e “connaissance intime” – poi uno stadio d’irrequietezza – “il s’était enfui” – che aumenta esponenzialmente fino a trovare uno sbocco nella violenza gratuita – “en jetant le domestique par la fenêtre”. Sull’arbitrarietà del gesto non c’è da sbagliarsi; poche righe prima infatti il narratore dettaglia la dinamica:

un jeune laquais effrayé de la figure d’Octave ayant eu l’air de s’opposer à son passage, un soir qu’il sortait en courant du salon de sa mère, s’était écrié : « Qui es-tu pour t’opposer à moi ! si tu es fort, fais preuve de force. » Et en disant ces mots, il l’avait saisi à bras-le-corps et jeté par la fenêtre. (*Ibidem*)

Quello che più ci colpisce della descrizione summenzionata sono le frasi proferite dal visconte prima di compiere l’atto scellerato, perché da una parte tradiscono un suo delirio di onnipotenza, il quale non fa che convalidare la nostra tesi del narcisismo malivertiano, e dall’altra si agganciano prepotentemente alla famigerata esclamazione del comandante de Soubirane nei suoi riguardi: “Que diable es-tu ?”.

La scelta narrativa operata da Stendhal per costruire questo banale scambio verbale ci dice moltissimo della sua genialità; con un’unica esclamazione messa in bocca al personaggio principale, riesce a riportare sul tappeto la questione della natura diabolica di quest’ultimo e allo stesso tempo ribadisce il degradante sdoppiamento che egli attua nel proprio valletto, semplice destinatario della violenza come lo era stato Malivert quando l’enunciatore era stato Soubirane.

Il secondo episodio appena riportato ci mostra un Octave tutto ad un tratto assalito da un potente senso di angustia. Questo lo spinge a fuggire a gambe levate dal gran ballo dato da Mme de Bonnavet, mentre poco prima volteggiava tra le *paillettes* e i lustrini degli abiti delle dame che come lui vi partecipavano. L’indomani lo ritroviamo mogio e placidamente allettato da tre colpi di sciabola rimediati da un gruppo di soldati che egli aveva provocato la sera precedente, uscito dal ballo, al solo scopo di sfogare contro qualcuno il proprio malessere.

Gli esempi di instabilità emotiva che abbiamo testé esposto definiscono compiutamente il carattere patologico del disagio accusato dal visconte, il quale, già dall’età puberale, ostenta momenti di “profonde mélancolie” (A, 90) e “accès de fureur” (A, 105) che la servitù, intimorita, da dopo l’episodio della defenestrazione, chiama “les

migraines de M. le vicomte Octave” (A, 106). Quest’ultimo assume di conseguenza il marchio di eroe con una personalità al limite tra la normalità e la psicosi.

Il testo stendhaliano è a nostro modesto parere immenso, perché non solo con l’ausilio della trama, ma anche con il valevole contributo dello stile, tratteggia il profilo dell’eroe come un uomo in balia dell’umor nero; il racconto, se analizzato sul piano lessicale, ci presenta un ricorso insistente, ad esempio, a quegli aggettivi che solitamente vengono impiegati per qualificare i toni scuri della scala cromatica.

Termini come “nero” e derivati sono frequentissimi in *Armance* con 11 occorrenze, cui si cumulano le 24 dell’aggettivo “sombre”, i 2 di “obscur” e 1 di “terne”⁸³. “Nero” però è giustappunto saldamente legato anche al sostantivo “umore” sin dalle più antiche attestazioni della patologia melanconica che la storia della letteratura medica possa vantare. Viene quindi da chiedersi perché.

2.1.4. La melancolia

Un principio di risposta si nasconde nell’etimologia stessa della parola. “Malinconia” e il più obsoleto “melancolia” derivano entrambe, come è noto, dal greco antico e significano letteralmente “umor nero”. Affinché risulti invece palese la ragione che ha sostanziato la particolare associazione sintagmatica, tanto da renderla un cliché linguistico inossidabile, ancora oggi giorno bisogna scomodare Ippocrate di Cos, padre putativo della scienza medica occidentale.

Fautore della razionalizzazione della medicina, Ippocrate detenne infatti anche un altro primato: muovendo da teorie di altri illustri pensatori che vissero prima di lui⁸⁴, fu il primo a parlare di umori e di teoria umorale, due aspetti che sarebbero per secoli diventati i capisaldi di qualsiasi approccio diagnostico e terapeutico in tutta Europa.

Oltre ad essere una teoria eziologica della malattia, la teoria umorale è anche una teoria della personalità: la predisposizione all’eccesso di uno dei quattro umori

⁸³ Cfr. Hamm e Lessard, *op. cit.*

⁸⁴ Anassimene di Mileto (586 a.C. – 528 a.C.) aveva introdotto nel pensiero ellenico la teoria dei quattro elementi fondamentali (aria, acqua, fuoco e terra) per spiegare in maniera logica il mondo sensibile che nella molteplicità delle sue manifestazioni fenomeniche poteva sempre essere ricondotto alla quaterna basica. A cento anni di distanza Empedocle (492 a.C. – 430) riprese in mano questa teoria e la completò, sostenendo che la realtà che ci circonda, nella perpetua mutevolezza che la distingue, è composta da una quaterna di elementi immutabili, da lui battezzati “radici”. Ogni radice a sua volta consta di due qualità fondamentali o “attributi”: il fuoco è caldo e secco; l’acqua fredda e umida; la terra fredda e secca; l’aria calda e umida.

definirebbe un carattere, un temperamento e insieme una costituzione fisica detta *complexione*:

- il malinconico, con eccesso di bile nera, è magro, debole, pallido, avaro, triste;
- il collerico, con eccesso di bile gialla, è magro, asciutto, di bel colore, irascibile, permaloso, furbo, generoso e superbo;
- il flemmatico, con eccesso di flegma, è beato, lento, pigro, sereno e talentuoso;
- il tipo sanguigno, con eccesso di sangue, è rubicondo, gioviale, allegro, goloso e dedito ad una sessualità giocosa.

Da questo discorso di natura medico-eziologica è importante trattenere ai fini del nostro discorso che all'atrabile veniva per analogia associato il colore nero, il cui cromatismo assume una valenza simbolica.

2.1.5. Un eroe oscuro

Il nero pertiene senza dubbio al personaggio confezionato dal sapiente Stendhal per occupare il centro della sua opera prima. Malivert è, prima di ogni altra cosa, l'essere che agisce con il favore della notte, cioè immerso nel nero per eccellenza, tanto è vero che questa fase del giorno viene addirittura menzionata nel romanzo 22 volte in maniera esplicita e una in modo indiretto mediante l'aggettivo "nocturne". Octave è l'eroe oscuro, l'uomo delle tenebre.

Di qui il diletto che le passeggiate nell'oscurità procurano al protagonista. Eloquente è quella che egli si concede dopo la lunga serata dai Bonnivet, durante la quale tutti gli ospiti del salotto, eccetto la cugina, lo avevano sommerso di complimenti per i due milioni di franchi che gli sarebbero di lì a poco piovuti addosso grazie all'approvazione della legge d'indennità. Quello era stato anche il ricevimento in cui i suoi occhi si erano fermati su Armance, proprio per il diverso atteggiamento che ella aveva avuto con lui riguardo alla sua nuova fortuna; l'indifferenza mostrata da Mlle de Zohiloff verso il denaro fluito nelle casse dei Malivert aveva fatto crescere in Octave un senso di ammirazione per quella creatura così distaccata. La scoperta di una persona così diversa dal resto dei suoi familiari è talmente inattesa nella sua piacevolezza da richiederli una lunga cavalcata solitaria per poter mettere meglio a fuoco le emozioni:

Il faisait un froid sec et un clair de lune magnifique ; Octave demanda son cheval et alla faire quelques milles sur le boulevard neuf. En rentrant **vers les 3 heures du matin**, sans savoir pourquoi et sans le remarquer, il vint passer devant l'hôtel de Bonnivet (A, 112).

La notte e l'inconscio conducono Octave, ci informa questo passo, verso Armance; la notte, però, è per il visconte anche la compagna dei momenti di frustrazione. In quegli istanti l'animo smarrito del protagonista cerca distrazioni in passatempi che mal si addicono ad un uomo del suo rango, quali la frequentazione di case da gioco e case di tolleranza, e che conseguentemente soltanto con la discrezione del buio si conciliano:

Tout à coup Mlle de Zohiloff se rapprocha de lui [Octave] avec l'air de l'inquiétude et presque de la colère. « On vient de raconter à ma tante, lui dit-elle, une singulière calomnie sur votre compte [...] souvent **à minuit**, quand vous sortez d'ici [de l'hôtel de Bonnivet] vous allez terminer la soirée dans d'étranges salons qui ne sont à peu près que des maisons de jeu. Et ce n'est pas tout ; dans ces lieux où règne le ton le plus avilissant, vous vous distinguez par des excès qui étonnent leurs plus anciens habitués. Non seulement vous vous êtes trouvé entouré de femmes dont la vue est une tache, mais vous parlez, vous tenez le dé dans leur conversation. L'on est allé jusqu'à dire que vous brillez en ces lieux et par des plaisanteries dont le mauvais goût passe toute croyance »

« Tout ce qu'on vous a raconté est vrai, lui dit-il enfin » (A, 141-142)

Neri sono anche i pensieri di Octave, i suoi discorsi, i suoi scatti di ira, le sue convinzioni e le sue pose e frasi. Quelle che facciamo seguire ne danno chiaramente conto: “il était agité de mille pensées sinistres” (A, 216) in cui l'intensità della cupezza chiamata in causa dall'aggettivo “sinistres” trova un'ulteriore cassa di risonanza nell'iperbole; e ancora: “Il y avait encore des journées où tirait les conséquences les plus noires des propos les plus indifférents” (A, 204), ove l'eccesso è veicolato dal sostantivo “journées” che pone l'accento sulla durata, e dall'aggettivo “noir” presentato al superlativo.

Per la sua intrinseca mestizia si prenda come esempio il sintagma riferito all'impossibilità di Armance di dissipare le preoccupazioni di suo cugino: “elle [...] ne put l'arracher à sa noire tristesse” (A, 149).

Per per il suo aspetto, si registra un'espressione quale “quelque chose de sombre, empreint dans ces yeux si doux” (A, 89) che entra in contrasto con la tenerezza dello sguardo e, per via della posizione chiastica che gli aggettivi “doux” e “sombre” occupano nella proposizione, il tono scuro finisce per inghiottire quel poco di dolcezza

che dalla sua fisionomia traspare. Insomma Malivert dice il vero quando rivela: “je me sentais du noir dans l’âme” (A, 126).

Nero lo è nell’animo, fino al midollo, e questa cupezza desolata va a colorare le lenti con le quali osserva il mondo esterno, fino a ridurre la rete di relazioni interpersonali che allaccia ad un cumulo di informi macerie. Alla fenomenologia del “singolare” si associa, come accennato, quella del “duale”.

2.2. Epifanie del duale

L’unico contesto in cui il personaggio non si senta a disagio è quello in cui gode della sua sola presenza. Concordiamo con Hamm⁸⁵ quando mette in luce che la misantropia di Octave viene nel romanzo presentata alla stregua di una circostanza cara all’eroe, strenuamente ricercata e custodita; emblematica è ad esempio la delizia che il visconte prova nell’immaginarsi rinchiuso nelle sue stanze a godere della propria immagine riflessa e dei suoi libri, lasciando il resto del mondo fuori dalla porta in una sorta di autoreclusione beneficante.

Con *Armance* ha dunque inizio lo sviluppo in chiave romanzesca del tema della felicità che nasce dall’isolamento tanto sentito da Stendhal da tornare anche nei suoi romanzi successivi e più celebrati *Le Rouge e le noir* e *La Chartreuse de Parme*. Nel primo romanzo infatti Julien Sorel scopre l’amore, quello vero, da carcerato, nella prigione in cui attende il giudizio per il tentato omicidio di cui si è macchiato ai danni di Mme de Rênal. Proprio ella, tra l’altro, è la donna che gli fa scoprire l’amore, offrendogli una gioia senza domani. Nel secondo il protagonista Fabrice del Dongo si contraddistingue per la sua capacità di trarre contentezza e appagamento anche dalla sua condizione di prigioniero nella terribile torre Farnese proprio perché quest’esperienza gli consente di trovarsi solo con se stesso⁸⁶.

Ad illustrazione della preminenza del tema nel nostro romanzo richiamiamo l’attenzione sulla vita ritirata che il visconte Octave conduceva nella celletta dell’“*école Polytechnique*”, conforme al suo sogno di una vita eremitica:

⁸⁵ Cfr. Hamm, *op. cit.*, p. 48.

⁸⁶ Per approfondire la tematica si invita alla lettura di Victor Brombert, *Stendhal. Roman et liberté*, Paris, Éditions de Fallois, 2007.

Il regrettait vivement sa petite cellule de l'école Polytechnique. Le séjour de cette école lui avait été cher, parce qu'il lui offrait l'image de la retraite et de la tranquillité d'un monastère. (A, 92)

Nondimeno, ci sono frangenti nei quali la misantropia si fa una pesante compagna, foriera di sofferenze e di sfiducia per Octave, perché, forzandolo alla presa d'atto della propria insignificanza, funge da perpetua condanna alla sua posizione di esule dal contesto di appartenenza per lui ideologicamente lontano:

Je vois les plus pauvres, les plus bornés, les plus malheureux, en apparence, des jeunes gens de mon âge, avoir un ou deux amis d'enfance qui partagent leurs joies et leurs chagrins. Le soir, je les vois s'aller promener ensemble, et ils se disent tout ce qui les intéresse ; moi seul je me trouve isolé sur terre (A, 106).

2.2.1. Il duale e il plurale

Nel visconte è dunque duplice il significato ultimo che assume la sua essenza; tutto in lui, è doppio, è contraddizione: la sua buona educazione, “da filosofo” – “filosofo” è anche il soprannome con il quale Malivert è noto nell'alta società parigina – entra in contrasto con i suoi sogni di una carriera militare, che lo veda attivo sul campo per “quelques années dans un régiment” (A, 89). La sua indole docile gli suggerisce il massimo rispetto per i genitori, sebbene non ne condivida le vedute: soprattutto la sua visione si discosta da quella di suo padre per il quale prova anche un certo disprezzo, allorché, per la madre nutre una profonda affezione – altra marca di duplicità, nonché chiara situazione dalle suggestioni edipiche.

Anche il valore sociale che da Octave emana è ambivalente, giacché, data la sua provenienza dal faubourg Saint-Germain e la sua formazione politecnica, egli rappresenta il potenziale anello di congiunzione tra la nobiltà e la borghesia emergente; in sostanza, la sua posizione mediana funge da spartiacque tra il progresso e l'arretratezza. Riprova ne sono le sue contrastanti passioni per la chimica e per il lavoro della terra, che lo porta a “se détaill[er] à lui-même des expériences d'agriculture à faire parmi les paysans du Brésil” (A, 172).

Il desiderio di uno straniamento sociale è un tratto che rende Octave de Malivert una volta di più prossimo al durassiano Olivier de Sancerre, il quale auspica per sé una vita anonima da agricoltore che si sostenta con il lavoro che viene dalle sue braccia chissà a quale latitudine del paese:

j'envie tout ce que je n'ai pas : je regarde le laboureur qui cultive en paix ses champs, je voudrais prendre sa place (OS, 146)

Ma non è il solo elemento che i due protagonisti condividono. Infatti anche il conte de Sancerre, allo stesso modo del suo contraltare stendhaliano, si pone sotto il segno della peculiarità, della malinconia e della ricerca della solitudine. Lo suggeriscono asserzioni quali “Il semblerait que l'habitude d'une ancienne confiance dût faciliter nos rapports, mais la **bizarrierie** de mon sort ne permet pas qu'il en soit ainsi” (OS, 146), oppure “Olivier était à Paris depuis deux jours. Il n'a pas approché d'ici” (OS, 157) e le costanti preoccupazioni, nei suoi confronti, delle due cugine e dei conoscenti, come il caso in cui a preoccuparsi è il pacioso Lord Exeter. Lo attesta la seguente lettera di Louise, ad esempio:

Lord Exeter me dit : « Quelle peut être la cause de la mélancolie d'Olivier ? [...] dès qu'on approche, il se retire. » (OS, 130)

Questi estratti confermano che la linea di demarcazione tra le personalità dei protagonisti maschili dei due romanzi si traccia tra la singolarità e la dualità, cioè tra due facce della stessa medaglia: quella dell'ambiguità. *Au passage*, ci teniamo a fare emergere il dato che un animo singolare, schivo e ambiguo torni anche nel primissimo *Olivier* di Caroline Pichler.

Non è eccessivo vedere nel visconte di Malivert un alter ego dello scrittore. Il creatore e la creatura condividono infatti l'orientamento liberale, l'affinità elettiva con la madre, la difficoltà nel rapportarsi con il padre e la formazione scolastica, dal momento che l'uno nella vita reale avrebbe fatto carte false per frequentare il Politecnico, mentre l'altro ne esce nella finzione brillantemente diplomato.



17 Anonimo, "École Polytechnique" (s.d.), foto.



18 Anonimo, "Maison de Furonière à Claix", (s.d.), illustrazione, tratta da *Album Stendhal*, p. 28.

Fanno infine significativamente intrecciare realtà e finzione anche alcuni nomi propri; alcuni cognomi presenti nel romanzo sono in realtà dei toponimi; un esempio è rappresentato dal cognome “Claix”, dato ad una nobildonna



19 Anonimo, "Ritratto di Chérubin Beyle" (1800 ca), olio su tela, tratto da *Album Stendhal*, p. 2.

dell'entourage di Mme de Bonnavet, e di Mme de Malivert, in cui Malivert è in verità il toponimo della tenuta di

campagna di Chérubin Beyle (1747-1819), padre dello scrittore, nella quale l'intera famiglia trascorre le vacanze estive.

Il ritratto di Octave è completato da pennellate e ritocchi che seguono il gusto del tempo e che lo rendono socialmente fruibile. Stendhal disegna in effetti il suo eroe a



20 Thomas Phillips (1770-1845), "Lord Byron" (1824), olio su tela, s.l.

immagine e somiglianza di Lord Byron; l'essere sognatore, cupo, fatale, a momenti violento e lunatico sono caratteristiche chiaramente da lui mutate. Ci si guardi comunque bene dal riconoscere nel visconte di Malivert uno dei tanti figli del secolo, uno di quei giovani vittime di un atteggiamento da loro stessi sventuratamente fabbricato. Egli è ben altro, è il singolare e il duale assieme, è l'ambiguo vestito dell'aura del mito, nello specifico quello di Adone, come vedremo con il quarto e ultimo

capitolo.

Ma tornando al nostro romanzo, più volte il protagonista spiazza la sua amata cugina, Mlle de Zohiloff, e con lei il lettore non avveduto, abbandonandosi a comportamenti balzani e lasciando che dalla sua bocca fluiscano mezze parole passibilissime di equivoci. Per rendercene conto possiamo prendere in esame il capitolo XXIX e di esso la scena in cui il rampollo prova, con scarsi esiti, a confidare ad Armance il terribile segreto che gli fa rimordere la coscienza. Quella che viene fuori è, concordiamo con Mario Lavagetto, una "confessione reticente"⁸⁷:

« La mort me serait moins pénible que le récit que je dois vous faire [...] j'ai un secret affreux que jamais je n'ai confié à personne, ce secret va vous expliquer mes fatales bizarreries » en disant ces mots mal articulés, les traits d'Octave se contractèrent, il y avait l'égarément dans ses yeux [...] Armance, oubliant sa retenue ordinaire, lui serrait la main avec passion et le pressait de parler [...] Cette sensation l'attendrit ; parler lui devint facile. « Oui, chère amie, lui dit-il en la regardant enfin, je t'adore, tu ne doutes pas de mon amour ; mais quel est l'homme qui t'adore, c'est un *monstre*. » (A, 229)

La fanciulla, essendo all'oscuro di tutto, non capisce a cosa alluda il suo innamorato con le parole che abbiamo testé riportato; lo immagina perciò colpevole di chissà quali crimini. Il travisamento delle sue dichiarazioni dipende anche dalla maniera con la quale esse e il resto del libro furono scritti. La narrazione infatti viene a dipanarsi mediante un narratore extradiegetico; una voce fuori campo, abbastanza lontana da cogliere i rumori

⁸⁷ Cit. dall'introduzione di Mario Lavagetto alla traduzione italiana di *Armance*. Per l'integralità della riflessione si veda Stendhal, *Armance o alcune scene di un salotto parigino nel 1827*, Torino, Einaudi, 1999, p. XVII.

dei pensieri dei personaggi, ma anche sufficientemente vicina dall'essere in grado di leggerne ironicamente e criticamente la condotta.

Se all'autore è possibile adottare una focalizzazione zero, ovvero di avere accesso all'interiorità dei personaggi è perché il punto ottico della diegesi non è troppo distante dai personaggi.

In altre parole è come se il narratore si accomodasse "alle spalle" delle sue figure finzionali senza essere direttamente implicato nell'intreccio. Riscontri della sua non neutralità ci vengono anche dalle metalessi con le quali egli più e più volte interrompe il filo della storia per intrattenersi in commenti con i suoi narratori. Questa caratteristica che, sottolineiamolo, costituirà il marchio di fabbrica della scrittura stendhaliana, in questa sede rafforza lo statuto ambiguo di cui il romanzo partecipa.

Un narratore che si pone a fianco dei personaggi assume una posizione privilegiata, dalla quale sentire il rumore dei loro pensieri più intimi, il variare dei loro stati d'animo, la profondità dei loro cuori. Il narratore stendhaliano, ciò nonostante, per propria volontà tace questi aspetti al pubblico dei lettori e finisce così per entrare in contraddizione con la propria funzione, cioè raccontare e condividere.

Qualcuno potrebbe obiettare, rispetto a quanto è appena stato asserito, che neanche in *Olivier ou le secret* ha luogo uno svelamento. Quello del libro della Duras però è un caso a parte, in quanto a quella storia la segretezza si addice in ragione della forma alla quale la *fabula* è stata affidata: il romanzo epistolare. Per statuto esso è polifonico, presupponendo la pluralità dei punti di vista.

Nel *corpus* di lettere della duchessa le voci che si fondono per dare origine al narrato sono tre e coincidono con i tre personaggi principali: Olivier, Louise e Adèle. Sarebbe a dire che abbiamo a che fare con tre narratori omodiegetici. E già qui si fa abissale la differenza con il testo stendhaliano – ove il narratore unico, lo abbiamo poc'anzi precisato, nella storia non ha alcun ruolo attivo. La conseguenza diretta è che non emerge un'unica verità dal libro di Mme de Duras, dove le versioni fornite sono tre, mentre in *Armance* l'ottica fondamentale è una, ossia quella del narratore, che guarda attraverso la lente dell'eroe, tacendone però la profonda verità.

Inoltre, alla modalità epistolare si perdonano volentieri fraintendimenti e mistificazione delle informazioni; è normale amministrazione che nella pratica del carteggio certe lettere possano essere consegnate con ritardo, altresì lo è l'eventualità

che nella triangolazione che si crea tra i corrispondenti uno di essi rimanga all'oscuro di alcuni dettagli importanti, giacché la missiva viene da ciascun mittente indirizzata in un'unica copia soltanto ad una delle due persone con le quali corrisponde.

A far sì che i cortocircuiti intrinseci all'impianto formale scelto per il *roman-nouvelle* non rasentino l'inverosimiglianza, ci pensa la stessa autrice, affidando al personaggio di Adèle il ruolo di arbitro delle comunicazioni; grazie agli interventi della marchesa infatti gli equivoci che si producono con gli scambi di epistole vengono sempre sciolti e le informazioni che restano fuori dalla comunicazione riescono ad essere veicolate anche al terzo escluso, mediante una lettera riparatrice. In *Armance*, di contro, la voce alla terza persona, nel tirare le fila del racconto, abiura alla funzione chiarificatrice e il lettore viene così risucchiato nelle zone d'ombra della narrazione.

2.2.2. Un mostro

Dopo questa necessaria parentesi che ci ha rivelato le ragioni per le quali l'ambiguità risulta essere un tratto strutturale e intrinseco al romanzo stendhaliano al punto di fare di Octave una creatura singolare e allo stesso tempo plurale, simile ora a Olivier de Sancerre, ora allo stesso Stendhal, ora a Byron, assume finalmente un senso la pletora di ipotesi sulle sue stranezze che da decenni disorienta tutti i commentatori. Se non si fosse edotti sulla condizione di impotenza vissuta dal protagonista dalla famosa lettera che Stendhal indirizzò al sodale Mérimée nel dicembre del '26, tutte le congetture sul conto del nobiluomo potrebbero allo stesso titolo dirsi valide.



21 Anonimo, "Prosper Mérimée" (1803), litografia, cm 32,3 x 23,3, Musée national du Château de Compiègne, Compiègne.

Octave potrebbe dunque essere un pazzo, un nevrotico, uno psicastenico all'ultimo stadio; o magari perché non un omosessuale represso come potrebbero fare pensare lo stampo byroniano, le pose custiniane, l'amore sconfinato per la madre e l'aggressività verso il maschile che sia il suo servo, un militare o il padre.

Siccome nessuna di queste tesi ha più diritto di un'altra di essere presa per buona alla luce dei fatti per come vengono esposti nel romanzo, quel che resta da fare per capire meglio Octave e la sua storia è attenersi proprio a quanto di certo c'è: il personaggio si autodefinisce un "mostro".

A nostro avviso la definizione è plausibile se si prende il sostantivo nel suo senso etimologico, giacché il francese “monstre”, alla stregua del suo corrispettivo italiano “mostro”, deriva dal latino *monstrum*. Questo sostantivo ha in sé la radice del verbo *moneo* che significa “mostrare” nel senso di “avvisare”; un mostro perciò è una creatura la cui missione è quella di ammonire con i suoi atti o con le sue azioni: insomma è investito di un ruolo gnomico ed esemplare.

Se l’impartire una lezione di vita è anche una delle finalità preminenti della mitologia, insegnando qualcosa al prossimo con il suo esempio e il suo destino, Octave da “mostro” si innalza in definitiva al rango di mito. Nei capitoli che verranno appureremo sulla base di riscontri testuali concreti che il mito che più paradossalmente si confà alla storia del mostruoso e impotente Malivert è quello che narra delle gesta del bellissimo e prestantissimo Adone.

Ma andiamo per gradi e torniamo all’etimologia della parola *monstrum*. *Monere* in latino, come il nostro libro e il suo eroe, ha significazione ambigua. A fianco del significato di cui abbiamo detto infatti si pone la connotazione corrente, forse meno positiva ma non meno rilevante, di un qualcosa che esce dagli schemi e dall’ordinario. Con *moneo* gli antichi designavano infatti anche i portenti, i prodigi e i fenomeni di fronte al cui cospetto si restava interdetti, cioè i cosiddetti *mirabilia*.

Dal momento che lo stupore misto a sconcerto è la stessa reazione che il visconte suscita nelle figure con cui ha a che fare, vuol dire che egli è un campione di ambiguità, tra il morale e il prodigioso. La tesi della compresenza nell’eroe del singolare e del duale appare così corroborata.

2.2.3. La chiave non è la mancanza, la mancanza è la chiave

Alla luce di queste considerazioni ci viene spontaneo aderire alla linea ermeneutica rivendicata da Hamm, il quale ha sostenuto, a proposito di *Armance*, che il suo segreto è quello di essere un “roman à clé sans clé”⁸⁸, ovvero un romanzo che contiene un “segreto vuoto”. D’altro canto, quest’ultimo ben si addice all’indole stendhaliana, visto

⁸⁸ Hamm, *op. cit.*, p. 79.

che in esso non mancano sotterranee allusioni a fatti davvero accaduti durante la Restaurazione.⁸⁹

Siamo inoltre dello stesso avviso di Shoshana Felman quando sostiene che l'assenza di chiavi interpretative è essa stessa funzionale, sostanziale e significativa per il romanzo. La paralessi è infatti secondo noi la vera colonna portante dell'opera, la cui potenza sta nella moltitudine di porte e di altrettante serrature che presenta senza che però vi sia la certezza che la chiave sia quella giusta.

Questa difficoltà di fare breccia nella spessa corazza di reticenze e silenzi che riveste il testo, dalla quale dipese, tra l'altro, la bocciatura da parte della *readership* contemporanea e la rassegnata considerazione dell'autore – nel farsi una ragione del suo fiasco – “Ce roman est trop *erudito*, trop *savant*” (C, 97) – porta a nostro parere verso un unico tipo di conclusione: non è la chiave che manca, ma la mancanza è la chiave.

Privarne il lettore e basare il proprio romanzo sulla sua mancanza può essere forse stata una scelta consapevole di Stendhal: sappiamo infatti che la chiave è anche considerata un simbolo fallico, pertanto negare ai fruitori dell'opera una soluzione univoca della vicenda, è leggibile come un deliberato richiamo alla menomazione fisica da cui è colpito il protagonista della storia e, con essa, allegoricamente, sottolineare il sovvertimento del fallocentrismo, allora ancora imperante, cui egli dà avvio.

Venendo taciuto qualcosa di vitale, la conoscenza che si può avere del personaggio principale e della sua problematica si costruisce di conseguenza attorno ad un vuoto centrale, la cui presenza insistentemente e sfacciatamente viene ricordata al lettore. Il duplice movimento di occultamento e manifestazione che così si genera rende in ultima analisi la prosa contemporaneamente opaca e trasparente, icastica nel denunciare l'assenza e “d'une complexité [si] riche et presque *contradictoire*”⁹⁰.

⁸⁹ In *Armance* si incontrano parecchi profili individuali per così dire schizzati a partire da persone reali: “J'ai copié *Armance*”, scriverà Stendhal, “d'après la dame de compagnie de la maîtresse de M. de Strogonoff qui, l'an passé, était toujours aux Bouffes”, da *Correspondance*, a cura di Henri Martineau, Paris, Le Divan, 1924, t. VI, p. 176. Se ha del veridico il suo aspetto, non da meno è il temperamento soave della fanciulla nella quale rivive la fiera Métilde, l'amore dei giorni milanesi, che già aveva ispirato al poliedrico autore di Grenoble gli esempi più illuminanti di *De l'Amour*. Un altro esempio è costituito dal personaggio di Mme d'Aumale, la quale, stando alla medesima lettera stendhaliana, non sarebbe che una “madame de Castries, que j'ai fait sage”, cfr. *ibidem*.

⁹⁰ Maurice Bardèche, *Stendhal romancier*, Paris, La Table ronde, 1947, p. 148.

Tutte le qualità che abbiamo appena messo in rilievo rendono *Armance* partecipe di quella che Frank Kermode chiamò “the radiant obscurity of the narratives”⁹¹. Obliquità e opacità, ricordiamolo, sono anche due tratti peculiari delle narrazioni mitologiche; il che, unito all’interesse di Stendhal per la tradizione classica, ci induce a convincerci ancora di più che nel romanzo risuonano echi di personaggi mitologici. Nel prossimo paragrafo si cercherà perciò di farli emergere.

2. 3. Narrazione mitica o romanzesca?

2.3.1. Uno scarto di genere

Che *Armance* sia un romanzo atipico, fuori dagli schemi del genere è evidente fin dalle primissime battute. Fra tutte le maniere che potevano essere prescelte per avviare la sua narrazione, l’autore elesse quella meno prossima alla metodologia convenzionale: non un folgorante attacco *in medias res* e neppure un graduale ingresso in materia che facesse familiarizzare il lettore con l’eroe a poco a poco, mostrandocelo prima nella sua infanzia, quindi nella sua adolescenza, e infine nell’età della maturità.

Sotto la lente d’ingrandimento dell’entomologo Stendhal finì invece un personaggio già entrato nell’età adulta e per un periodo limitato della sua esistenza, quella attorno ai vent’anni. A rendere ancora più straniante l’*incipit* è la discrasia con il titolo, in quanto il personaggio eponimo non è il protagonista; ciò confligge significativamente con quella che era l’usanza sette-ottocentesca.

Sin dalla loro affermazione sulla scena letteraria infatti i cosiddetti romanzi di carattere, volti ad eternare sulla carta il percorso di vita di un individuo emblematico, vero o immaginario che fosse, si contraddistinguevano per anticipare nel titolo l’identità; sono quelli che Genette chiama titoli tematici, incentrati sull’oggetto centrale del libro⁹²; a modo di conferma basti citare titoli celeberrimi quali *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe, considerato da tutti l’opera fondativa della narrativa inglese moderna, o *L’Astrée* di Honoré D’Urfé, primo esemplare di romanzo a chiave, nonché di romanzo di costumi.

⁹¹ Frank Kermode, *The Genesis of Secrecy on the Interpretation of Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1979, p. 47.

⁹² Cfr. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 55.

La rottura con la tradizione che scaturisce dal tipo di titolo scelto da Stendhal per la sua prima esperienza di romanziere, cioè sempre per dirla con Genette, la scelta di un titolo tematico incentrato su un oggetto secondario alla diegesi⁹³ venne dettata da motivi particolari sui quali torneremo nel prossimo capitolo quando analizzeremo le consonanze tra il mito e il culto di Adone, le cosiddette Adonie, con il nostro romanzo di impotenza; adesso basti non tralasciare il suo carattere di devianza rispetto a quanto la tradizione del romanzo prescriveva.

Alla prosopografia di Octave fornita in questa fase esordiale la penna di Stendhal non prevede che seguissero ritocchi o variazioni man mano che il bandolo si dipanava. La personalità del visconte risultava fissata una volta per tutte sin dalla prima pagina e anche la sua entomologica dissezione era già valevole per questa sua iniziale manifestazione, mentre nel resto del racconto non si faceva che ribadirla per mezzo del narratore.

Ove al personaggio principale viene negata un'evoluzione, la *fabula* scarseggia di peripezie, anzi a ben guardare non ce ne è nemmeno una, similmente a quanto accade in *René* di Chateaubriand, in cui il personaggio principale è come paralizzato nell'inazione. Non essendovi azione, non c'è, apparentemente, romanzo. Ma cosa ci permette di affermarlo?

La teoria della letteratura. A definire il racconto nei termini delle interrelazioni che scaturiscono tra personaggi nel corso di un'azione è stato lo strutturalista Claude Brémont nel suo sforzo di compilare una grammatica universale della *fiction*⁹⁴. Partendo dall'assunto proppiano e greimassiano che l'azione è il materiale di base della costruzione romanzesca, lo studioso l'ha presa in esame, non in un'accezione astratta come avevano fatto gli altri due teorici, ma all'interno di una cornice contestuale più ampia, ternaria per la precisione.

L'azione, se presa di per sé come pure se valutata per l'aspettualità del verbo che la esprime⁹⁵, ha, al dire di Brémont, poco significato; ne assume, al contrario, se rapportata al suo agente e al suo paziente, cioè al soggetto che la compie e quello che la subisce. Ciò non toglie che l'azione sia rilevante. La maniera in cui l'azione viene

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Claude Brémont, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, *passim*.

⁹⁵ In grammatica vengono distinti cinque diversi aspetti verbali: imminenziale (stare per), ingressivo o incoativo (mettersi a, incominciare a), progressivo (stare + gerundio), continuativo (continuare a) e terminativo o egressivo (finire di).

messa in scena nella narrazione deve essere scandita da tre momenti diegetici: quello della virtualità (accostabile all'aspetto imminente, incoativo o ingressivo del verbo), nel quale a un personaggio X si prospetta la possibilità di compiere un atto, il passaggio all'atto vero e proprio (paragonabile agli aspetti verbali frequentativo, progressivo e continuativo), cioè il momento della messa in pratica, e l'esito dell'atto (assimilabile all'aspetto egressivo o terminativo del verbo); momento a due uscite quest'ultimo, una positiva nel caso di un successo e una negativa, nel caso di un fallimento.

Ora il visconte Octave de Malivert, alla stregua del protagonista della saga dei Natchez, è stato beneficato dalla natura delle migliori potenzialità. Lo stesso vale anche per *Olivier ou le secret* di Mme de Duras e *Olivier* di Latouche come pure in quello di Caroline Pichler:

Beaucoup d'esprit, une taille élevée, des manières nobles, de grands yeux noirs les plus beaux du monde, auraient marqué la place d'Octave parmi les jeunes gens les plus distingués de la société. (A, 89)

Olivier, auquel je ne conteste aucune des perfections que tu lui trouves, est par cela même pour toi [Adèle sta parlando], chère Louise, le plus dangereux des hommes. (OS, 139)

C'était un homme [Olivier] duquel on aurait pu dire [...] qu'il ne lui manquait que des défauts⁹⁶.

Les trois fils [des comtes de Hautefort] étaient beaux, bien faits et flattaient leur orgueil, mais l'aîné, Olivier, surtout l'emportait sur ses frères, et faisait l'admiration générale; sa personne, de la tête aux pieds, était sans défauts⁹⁷

Malgrado questo trionfo di nobiltà e virtù, veicolate semanticamente dall'abbondanza di superlativi, le creature di Stendhal e degli altri autori in questione restano impigliate negli ingranaggi dell'inconcretezza. Sintomatico è il naufragio di sogni come quello di partire per l'America o di farsi una strada nel mondo del lavoro.

Questo aspetto è da una parte assai tipico dei *romans* sul male del secolo, cioè di quei testi letterari intesi a scandagliare la patologia che endemicamente contagiò la generazione degli anni Venti dell'Ottocento, ridotta all'immobilismo dall'urto con una nuova realtà storica e ideologica; dall'altra, esso è anche fortemente antiromanzesco, poiché è difficile immaginare una storia laddove mancano i fatti che ne costituiscono

⁹⁶ Latouche, *op. cit.*, p. 37.

⁹⁷ V. Pichler, *op. cit.*, t. I, p. 4.

l'impalcatura. Basilare, quest'ultima come abbiamo ricordato rifacendoci alla teorizzazione strutturalista, per la diegesi.

Se non è un personaggio d'azione la figura maschile che occupa il centro della storia, non è più dinamica di lui la donna di cui è innamorato; lungi dal distinguersi per le sue gesta o per un profilo di spessore, Mlle de Zohiloff, pare, per via della languida caratterizzazione che le riserva il suo inventore, una mera replica al femminile del cugino. Ma stiamo percorrendo le tappe di una disamina che è stata pensata come progressiva. Ci riserviamo nella parte iniziale del prossimo capitolo di esaminare a fondo la questione del ruolo di doppio del protagonista che la fanciulla dalle origini circassiane ricopre, in quanto questo suo peculiare tratto è oltremodo funzionale alla dimostrazione che in *Armance* vive il mito.

Per tornare al punto, cioè per dimostrare che esiste uno scarto tra il genere romanzesco e l'opera di Stendhal, esaminiamo le dimensioni più distintive del romanzo: lo spazio e il tempo.

2.3.2. Uno scarto rispetto al cronotopo

2.3.2.1. Fuori dal tempo

Nell'elaborare la complessa materia armanciana Stendhal non reputa opportuno sviluppare in maniera approfondita il cronotopo; farlo avrebbe significato infatti sottrarre tempo ed energie allo scandaglio della psicologia del protagonista, aspetto della scrittura che molto di più lo allettava. Non abbiamo da eccepire allorquando certi critici setacciano il testo al fine di portare in superficie elementi che lo riallaccino al periodo storico della Restaurazione; dissentiamo, però, quando l'ancoraggio a questa fase della storia di Francia viene esaltato a tal punto da ridurre il romanzo a velleità cronachistiche.

In altre parole, non reputiamo convincente la tesi secondo la quale il libro è nato con l'intento di fornire un quadro della società puntuale e minuzioso nel rispetto dei dettami imposti dalla migliore tradizione del romanzo storico. Sostanzialmente la trasformazione dell'intellettuale di Grenoble in un cronista del presente e del suo racconto in una cronaca documentaristica poggiava sul fatto che il testo si articolasse

attorno a tre elementi, i quali erano storicamente rilevanti poiché esplicitamente al tessuto quotidiano della Francia restaurata rimandavano.

Questi preziosi elementi erano: l'anno 1827, anno nel quale la finzione è collocata a partire dal titolo rematico⁹⁸ che accompagna i tre volumetti in cui viene per la prima volta edito il romanzo; il liberalismo, dottrina che si era fatta strada all'inizio del XIX secolo con l'affacciarsi della borghesia sulla scena sociopolitica ed economica; la legge d'indennità, o del "milliard aux émigrés" che dir si voglia, votata nel 1825 ad un anno di distanza dalla ascesa al trono di Carlo X, a compensazione dei danni subiti durante la Rivoluzione francese dagli aristocratici che, sentendosi minacciati, emigrarono.

Leggendo il libro, l'impressione che ne abbiamo potuto ricavare è stata di tutt'altro genere. Benché i tre aspetti sui quali i fautori della tesi cronachistica hanno posto l'accento siano indiscutibilmente presenti nel testo e nel paratesto, lo scarso valore che viene dato loro dallo scrittore durante la narrazione ci porta a vederli come dettagli circostanziali rispetto ad essa, introdotti per aumentarne l'effetto realistico e non con le mire di farne gli assi portanti della ricostruzione di uno spicchio di secolo contemporaneo all'autore; cosa che, di contro, i partigiani della fedeltà storica assoluta di *Armance* lasciano intendere ponendolo sullo stesso piano dello scozzese Walter Scott.

Sostenere una lettura in contrasto con questa visione critica del romanzo è di per sé cosa semplice; difficile è invece darne prova. Eppure, una maniera l'abbiamo trovata: portare all'attenzione il fatto che l'impianto probatorio dei sostenitori della tesi cronachistica (cioè i dati storici di cui abbiamo detto) ha in realtà basi assai traballanti.

La centralità storica assunta dal 1827, se restituita ad una corretta ottica interpretativa è bastevole a dimostrare come l'equiparazione di *Armance* ad un romanzo storico sia un gigante dai piedi d'argilla. Il campeggiare di questa datazione nel sottotitolo, che tanta sostanza dà al preteso valore storico del romanzo, non fu frutto della volontà di Henri Beyle; questo è un dato di fatto, messo nero su bianco con vidimazione dello stesso autore, del quale non possiamo non prendere atto.

Il fitto dialogo instaurato dall'autore con l'amico Mérimée via lettera – preziosissima fonte dalla quale sono state attinte la stragrande maggioranza delle

⁹⁸ Cfr. Genette, *op. cit.*, pp. 82-85.

informazioni che abbiamo riguardo alle fasi creativa e editoriale del romanzo – attesta che l'idea del titolo secondario con funzione contestualizzante venne all'editore parigino Urbain Canel cui la pubblicazione dell'opera era stata commissionata.

Contraddistinto da una spiccata indole imprenditoriale, l'uomo era fortemente preoccupato dal trarre i massimi profitti dall'ultima opera entrata a far parte del catalogo della sua casa di edizioni, perciò si diede da fare affinché l'autore del romanzo, cioè Stendhal, si persuadesse che l'assai vago sottotitolo *Anecdote du dix-neuvième siècle* non sarebbe stato appropriato per via giustappunto della sua indeterminazione, qualità che sapeva essere, per esperienza personale, non gradita al pubblico di lettori. Per ovviare all'inconveniente senza fare passi falsi fu dunque lui stesso a stabilire quale dovesse essere il titolo d'accompagnamento dell'opera.

Formulò così l'alternativo sottotitolo *Quelques scènes d'un salon de Paris en 1827*, il quale, grazie alla sua marcata attualità, non avrebbe certo deluso i lettori. Anzi, avrebbe addirittura ampliato l'orizzonte di attesa, dando a credere che l'opera contenesse scottanti rivelazioni sul gran mondo della capitale francese, che poi era proprio l'universo dal quale questi lettori provenivano e che, presi all'amo della curiosità, non avrebbero resistito alla tentazione di comprarne una copia.

La conseguenza ultima di tutta questa finissima manovra editorial-pubblicitaria, tornando alla nostra confutazione, è che nella datazione degli eventi non sia da vedere un segno tangibile della storicità del testo, bensì l'ingranaggio di una sofisticata macchinazione per portare a casa quante più vendite possibili.

A tal fine si deve ricondurre anche il riferimento al liberalismo che venne introdotto dallo scrittore all'interno della narrazione; tuttavia, la funzione alla quale questa ideologia doveva assolvere non era, come per il caso del 1827, un fine commerciale, ma, piuttosto, la "caratterizzazione" storico-politica, cioè lo scontro tra i due massimi sistemi sociali, la borghesia e l'aristocrazia – dialettica incarnata, appunto, dalla posizione liminare del visconte di Malivert. Insomma, le idee liberali erano funzionali all'economia del racconto.

Se da una parte infatti è irrefragabile che l'ideologia di cui il romanziere investì il proprio eroe era espressione della nuova temperie che si era fatta strada in Francia dopo l'eclissi dell'astro napoleonico, dall'altra parte è altrettanto irrefutabile il suo valore paradigmatico.

Il diffondersi a macchia d'olio dell'orientamento liberale era l'oggettivo termometro del vicolo cieco nel quale era rimasta intrappolata la vecchia aristocrazia di sangue. Le nuove idee avevano attecchito tra la gente comune e nelle alte sfere; ne è la dimostrazione il fatto che in ben due frangenti politici il partito dei moderati ebbe in pugno la rappresentanza realista: i liberali letteralmente dettarono legge in Parlamento tra il 1816 e il 1819 e tra il 1828 e il 1829. Va da sé che ciò non poteva risultare gradito ai suoi componenti, che finivano inevitabilmente per scontrarsi con gli oppositori.

Ora, con il suo liberalismo in tasca e i suoi nobili natali alle spalle, il protagonista stendhaliano personifica meglio di ogni altro la deflagrazione del vecchio sistema e il suo sconcerto è lo sconcerto di chi, di fronte al futuro incerto, sperimenta un presente instabile in cui non si sente né totalmente rappresentato né da una fazione, né dall'altra.

Detto altrimenti, se Stendhal non avesse introdotto in *Armance* il motivo del liberalismo, sarebbe venuto meno il motivo dello straniamento che sta alla base del dramma interiore del personaggio, che è poi il vero argomento che gli preme trattare. Potremmo dunque sintetizzare così: niente liberalismo, nessuno scollamento di Octave rispetto al proprio contesto di appartenenza, e l'assenza di scollamento rispetto al proprio contesto equivale a debolezza del materiale psicologico da trattare.

Quanto alla menzione dell'indennizzo al patriziato francese, non possiamo dispensarci dal considerare che ad essa lo scrittore accenna soltanto una ed una sola volta, sebbene la ratifica di tale legge si accompagnò nella realtà storica di enormi polemiche e dibattiti. Analogamente, Stendhal sorvolò su tutto quello che significò per la Restaurazione l'aspra frizione innescata dalla Rivoluzione francese fra borghesia e nobiltà.

Non concedere nessun margine descrittivo alla situazione politica sotto il regno di Carlo X e soprattutto decidere di concentrare un intero testo su un'unica classe sociale, facendo finta che l'aristocrazia del denaro non esistesse, non poteva dirsi certo una esatta ricostruzione storica.

Per giunta, del nostro partito è anche una delle massime autorità in materia, colui che ha curato la pubblicazione dell'*opera omnia* stendhaliana per le edizioni della Pléiade.

Stiamo ovviamente parlando di Philippe Berthier il quale, per sintetizzare il trattamento che l'autore riservò nel suo scritto alla temporalità, conio l'espressione convincente di "non-lieu" storico. La definizione emana appunto dalla constatazione che in *Armance* le concessioni fatte alle notazioni storiche sono rarissime e gregarie rispetto alla tematizzazione della posizione eccentrica che l'eroe occupa⁹⁹.

Alla luce di quanto detto relativamente al 1827, alla legge d'indennità e al liberalismo del protagonista, e in forza dell'illustre parere espresso da Berthier, confutiamo la tesi che l'opera di Stendhal avesse una qualche velleità di romanzo storico. D'altronde, che l'affresco del suo tempo non fosse la sua priorità assoluta è lo stesso romanziere a lasciarlo detto; confrontatosi con il fatto che la politica e il destino della dinastia borbonica era la preoccupazione primaria degli uomini a lui coevi, l'autore difese la sua scelta di non farne in *Armance* espliciti cenni, spiegando che ciò sarebbe stato tanto fuori luogo quanto sparare "un coup de pistolet au milieu d'un concert"¹⁰⁰.

Ridurre all'osso la categoria temporale non fu comunque determinazione senza conseguenze. La teoria della letteratura infatti ci insegna come la dimensione del tempo sia essenziale per determinare il canone romanzesco. Siccome, però, qui il tempo viene maneggiato in maniera volutamente imprecisa – ma comunque astutissima, data la sua strumentalità a beneficio del tema principale – alla stregua di quanto, vedremo tra breve, avvenne per la dimensione gemella dello spazio, dovremmo cominciare a considerare *Armance* più che un romanzo secondo canone, un "non romanzo" o meglio l'oggettivazione in prosa, anziché in versi, della grande epica di cui sono permeate le storie mitiche¹⁰¹. D'altro canto lo stesso Lukács ci insegna che il romanzo non è altro che l'epos trasposto alla realtà della società borghese¹⁰².

2.3.2.2. Un romanzo atopico

Coerentemente con le esigenze programmatiche e con le risoluzioni adottate per la trattazione del tempo, anche l'altra faccia del cronotopo, cioè lo spazio, fu

⁹⁹ Si veda Philippe Berthier, *Espaces stendhaliens*, Paris, PUF, 1997, pp. 189-203.

¹⁰⁰ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 419.

¹⁰¹ La parte terminale del presente capitolo addurrà tutti gli elementi che convalidano questo assunto, da prendersi per adesso come un postulato.

¹⁰² György Lukács, *Teoria del romanzo*, Milano, SE, 2004.

deliberatamente poco sviluppata. Infatti, ancorché il testo non presenti un deficit assoluto di rappresentazioni ambientali, i passaggi dedicati al paesaggio si contano sulle dita di una mano e si fanno sempre strumento dello scandaglio dello stato psicologico nel quale il protagonista versa, diventando estrinsecazione fisica delle sue emozioni, secondo una tecnica nella quale Chateaubriand si era distinto.

Un'esemplificazione chiarificatrice di questa tendenza è fornita dalla maniera con cui lo scrittore piegò il valzer delle stagioni e degli agenti atmosferici all'altalenante stato psicologico del visconte di Malivert e della sua beneamata cugina, sempre oscillante tra l'esasperazione e l'estasi.

In accordo con questa topica stagionale i momenti di vuoto emotivo e aridità del cuore vengono vissuti dal protagonista quando la natura non dà frutti e gli animali vanno in letargo, cioè in autunno e in inverno. Al contrario, il frangente in cui l'amore comincia a scaldare l'anima di Octave e della sua amata, è lo stesso durante il quale l'ambiente naturale si riapre alla vita, sarebbe a dire la primavera. Quando poi il sentimento della passione si fa più vivo, è anche il tempo in cui la bella stagione è al suo culmine, vale a dire l'estate. Tale sintonia prettamente romantica tra stato emotivo e paesaggio si manifesta nella sequenza di notazioni che abbiamo campionato:

Il [M. de Malivert] craignit toujours quelque rechute et c'était un de ses grands motifs pour désirer le prompt **mariage d'Octave**. On jouissait des derniers beaux jours de l'**automne** (A, 92).

Octave s'enfuit du salon de Mme de Bonnavet [...] Il pleuvait à verse, la **pluie** lui faisait **plaisir**. Bientôt **il ne s'aperçut plus de l'espèce de tempête** qui inondait Paris en cet instant. (A, 101)

Vers le milieu de l'**hiver** Armance crut qu'Octave allait faire un grand **mariage** (A, 125).

Armance était loin de se faire une semblable illusion. Il y avait déjà longtemps que voir Octave était le seul intérêt de sa vie [...] Le temps était magnifique [...] [l'] une des plus jolies matinées de **printemps** (A, 134-135).

Un soir, après une journée d'**accablante chaleur**, on se promenait [Octave, Armance e gli altri ospiti di Mme de Bonnavet] lentement dans les jolis bosquets de châtaigniers qui couronnent les hauteurs d'Andilly [...] Dans cette **nuît** charmante qu'éclairait la lumière tranquille d'une belle **lune d'été**, ces collines **solitaires** offraient des aspects enchanteurs. Une **brise** douce se jouait parmi les arbres, et complétait les charmes de cette soirée délicieuse (A, 166).

In questi estratti presentati in sequenza vanno in scena il susseguirsi delle stagioni e dei sentimenti del visconte Malivert e di Mlle de Zohiloff, mostrandoci una perfetta armonia tra ambiente esterno e spazio intimo.

La prima proposizione, posta a chiusura della lunga prosopografia che il narratore dedica al personaggio maschile di primo piano, mettendo a fuoco un languore autunnale, precisa anche le sfumate ansie che assalgono il padre di lui e la misantropia intravista nel figlio. Inoltre è evidente nella stessa l'identità che Stendhal instaura tra il matrimonio e l'inverno, stagione della morte.

La terza citazione, invitiamo a prenderla in considerazione, invece, per la pregnante consonanza che viene stabilita tra l'inverno, nel quale il lettore viene proiettato, e il siderale freddo che invade il cuore della bellissima Armance al solo pensiero che la fresca entrata di denari segnerà per Octave un imminente matrimonio e per lei, già perdutamente, seppur inconsapevolmente avvinta dal fascino per il giovane, la vanificazione di un vagheggiato sogno d'amore.

Il quarto passaggio marca, dal canto suo, l'ingresso nello spicchio dell'anno più mite e lussureggiante, ovvero la primavera che, con le sue "jolies matinées", scioglie il ghiaccio invernale e con esso i paraventi che la protagonista femminile si era creata per non ammettere a se stessa che il suo giovane cuore era stato rapito dal magnetico e sfuggente cugino.

Quanto all'ultimo brano, piuttosto esteso, lo si è proposto per via della sua densità di significazione allegorica. La descrizione è infatti concomitante con il momento in cui è Octave ad acquisire la consapevolezza di essersi aperto all'amore malgrado i suoi mille giuramenti e le infinite ritrosie. E questo sentimento vivificante è, per colui che è stato fino al quel momento un essere solitario, nuovo come le colline sulle quali ci fa indugiare attraverso il suo sguardo il narratore, con il tepore di un venticello soave ("brise").

Per giunta, l'afflato arriva a solleticargli il cuore (ce lo dice la frase sul calore diurno definito "accablant"); e questo, malgrado il visconte avesse negato ad esso qualsiasi espressione, come il richiamo all'elemento lunare e alla notte (suo corrispettivo simbolico per eccellenza) rammentano. La riprova della valenza allegorica delle notazioni ambientali ci giunge dal fatto che la loro connotazione normalmente

negativa viene ad annullarsi tramite l'aggettivazione positiva che rende la notte "charmante" e la fredda luna "une belle lune".

La seconda proposizione citata, infine, è pregnante perché ci fornisce la prova che questa logica descrittiva fa della nozione cronotopica un corrispettivo del sentimento; tutto ciò, governato da una logica interna che Stendhal aveva consapevolmente messo a punto. La frase che abbiamo riportato, difatti, nella sua brevità, compendia l'operazione compiuta dallo scrittore, ovvero quella di accogliere le stagioni e gli agenti atmosferici a spie del clima interno alla soggettività dei personaggi.

Il narratore si dedica a questa descrizione dopo avere ragguagliato il suo lettore su una serie di eventi cruciali: Octave compie la passeggiata sotto la pioggia in uscita dal palazzo dei Bonnivet ove aveva trascorso una serata tutt'altro che piacevole. L'occasione mondana si era trasformata, malgrado la sua volontà, in una pubblica celebrazione dell'indennità che gli sarebbe toccata in quanto *émigré* e, se da tutte le parti gli piovono addosso complimenti, come poco dopo gli pioveranno addosso abbondanti gocce d'acqua, il dispregio che egli ha verso quei quattrini non si smorza minimamente. Al contrario, esso lo porta ad assumere un comportamento schivo, il quale viene sfortunatamente letto dai presenti come una forma di superbia. Tra coloro che lo travisano vi è anche Armance che, di rimando, si fa scostante con il giovanotto; questi viene così da lei indotto a credere di non essere più stimato e di esserle persona sgradita.

Il malinteso precipita Malivert in una tempesta di sentimenti che si riflette nell'ambiente fisico circostante con una tempesta atmosferica. Esterno e interno entrano in questo modo in una perfetta osmosi per cui anche l'altrimenti fastidiosissima pioggia diventa elemento gradito all'eroe, uno specchio in cui ritrovare se stesso. Dove finiscono le stille dell'uno, iniziano, e l'immagine è davvero poetica, le stille dell'altra.

Volendo fare il punto, stando al testo, potremmo con agevolezza sostenere che Stendhal descrive i fenomeni atmosferici non per dare spessore alla dimensione spaziale esterna, bensì a fini lirici, per dare maggiore enfasi a quella interna, cioè alla soggettività dei protagonisti; abitudine, questa, che è di quanto più corrente nel Romanticismo. La lettura del paratesto, tuttavia, chiarisce che il fine ultimo della scelta narrativa è un altro: vale a dire ridicolizzare il genere lirico, tanto in voga all'epoca. Nella prefazione di *Armance* infatti Stendhal, presentandosi come il mero curatore

dell'opera, sottolinea che i toni ingenui, le enfasi romantiche che si incontrano nella narrazione sono un tratto che lui non condivide, ma che non ha avuto il coraggio di cambiare (A, 85-87).

Siccome sappiamo che Stendhal in realtà è l'autore oltre che il curatore dell'opera, resta da concludere che il suo usare l'elemento paesistico come corrispettivo psicologico ed emozionale dei personaggi è in definitiva un modo per dare luogo ad una scrittura di denuncia e ad una riflessione metatestuale sui limiti di un filone letterario in voga: il romanzo sentimentale.

2.3.2.3 Esterni e interni

L'adozione degli indicatori atmosferici in qualità di correlativi delle emozioni vissute dai due personaggi principali è a tutto campo; Stendhal infatti fa sì che non soltanto il clima e i periodi dell'anno diventino l'epifania degli stati d'animo delle sue creature di carta, ma predispone le descrizioni del *décor*, cosicché anch'esse riempiano questa funzione. È così che la geografia romanzesca risulta in concreto essere una mappatura di ciò che di Octave e di Armance si sottrarrebbe altrimenti allo sguardo, in quanto fatto di materia impalpabile; cioè il tormento interiore innescato dalla "double perspective"¹⁰³.

La prospettiva dalla quale i due personaggi osservano il mondo fonde e confonde le immagini: quella *ante rem* che il *milieu* aristocratico forgia per i suoi membri e la cui materia sono il dovere e l'obbedienza, e quella *in re* che i due soggetti, nobili di nascita e carattere, autonomamente sagomano e che li porta a disprezzare la mediocrità "ambientale".

Ciò che essi hanno più in dispregio è il ruolo centrale che il loro mondo assegna al perseguimento degli interessi personali e al denaro, di cui fanno le spese la comunità nobiliare e i grandi valori che l'ideologia di classe avrebbe dovuto tramandare. Figura che più in assoluto nel romanzo impersona il volgare dominio della materialità è il comandante de Soubirane che con le parole glorifica le crociate, ma con i fatti predilige il gioco in borsa, diavolo al quale vende la felicità e la vita del nipote.

Tornando alle descrizioni dell'ambiente di cui abbiamo parlato, si nota la funzione strumentale che esse assolvono ai fini di questa costante oppositiva; anche tutti i dettagli circostanziali che servono a precisare gli spazi interni finiscono per essere

¹⁰³ Hamm, *op. cit.*, p. 148.

espressi tramite aggettivi evocanti il senso di solitudine e quello di oppressione vissuti da Octave nel suo intimo per via dello scollamento che percepisce tra il suo metro di giudizio e quello dominante nel suo *entourage*.

I particolari esterni, dal canto loro, si declinano secondo il paradigma dell'edenico e sono associati a promesse di benessere e fantasticherie di successo per il futuro. I luoghi eletti sono spazialmente distanti dagli ambienti familiare e societario in cui Octave de Malivert si muove; si pensi ad esempio all'Inghilterra, che egli scopre durante un viaggio e che diviene la terra promessa in cui affermarsi a prescindere dalla propria estrazione e dalla propria appartenenza familiare:

il avait songé à un moyen pour paraître dans les sociétés où c'est la richesse qui donne le pas et non pas la naissance : — Eh bien, oui, je l'ai trouvé, disait Octave [...] Quel est ce moyen ? dit Armance, devenue tout à coup fort sérieuse. — J'irais à Londres, j'y verrais naturellement tout ce qu'il y a de distingué dans la haute société. (A, 161)

La Grecia è un'altra località che Malivert elegge a terreno per la realizzazione dei suoi più alti ideali, prima come terra in cui mostrare il proprio valore guerriero, poi, come suo altare sacrificale e tomba, giacché alla vista della terra ferma Octave trangugia la mortifera mistura di digitale che si era preparato; il continente che in quel momento la nave sta salutando è rappresentato dal fantomatico monte Kalos, un rilievo che non trova riscontro nella geografia reale del paese ellenico, e sul cui significato metaforico i critici, di conseguenza, si sono sbizzarriti non sempre con esiti felicissimi¹⁰⁴.

Anche noi ci siamo fatti un'opinione circa il significato che l'altura può avere: trattandosi di un rilievo, esso può metaforicamente evocare lo stadio di trascendenza che l'eroe ha ormai raggiunto rispetto alle quisquiglie della quotidianità. Concedendo alla propria creatura finalmente lo stato di elezione tanto agognato, Stendhal che adora i giochi onomastici, celebra l'evento sublimandolo mediante l'aggettivo *Kalos* che in greco indica "il bello" per eccellenza.

Ricordiamo inoltre che un massiccio o una montagna per la forma appuntita e verticalizzante non possono non richiamare alla mente il fallo: uccidersi al cospetto di

¹⁰⁴ Un esempio di interpretazione quanto meno audace è quella che del toponimo è stata data da Uchida, in altre occasioni ermeneuta brillantissimo. Ci sembra eccessivo vedere, come lui fa, in "Kalos" l'anagramma di Laclos che sarebbe a suo dire suggerito di modo da strizzare l'occhio allo stratagemma della lettera falsificata escogitato dal comandante di Soubirane e dal cavaliere di Bonnet per guastare l'idillio tra Armance e Octave, il quale, proprio a causa di essa, crede che la cugina gli abbia manifestato un amore insincero e perciò si suicida. V. Uchida, *op. cit.*, p. 26.

un rilievo dalla chiara connotazione virile dà conferma della sconfitta di Octave sul piano sessuale.

Venendo nuovamente alla questione spaziale, prendiamo ad esempio significativo della rappresentazione degli interni il seguente frammento:

Ces croisées donnaient sur un jardin solitaire divisé en compartiments bizarres par des bordures de buis [...] La chambre du jeune vicomte [...] avait à peine la hauteur d'un entresol [...] Il craignait que quelque exclamation involontaire ne vînt le trahir et montrer combien cette chambre et toute la maison lui étaient insupportables (A, 92).

Il brano, estrapolato da una minuziosa descrizione di palazzo Malivert, mostra come l'ambiente domestico sia negativamente connotato. Persino il giardino che, essendo un luogo aperto dovrebbe consentire allo sguardo di spaziare, pare risentire dell'oppressione che aleggia sulla famiglia: ne sono esempio i giochi di arte topiaria ("compartiments") che disciplinano rigidamente i parterre di verzura e che assieme a tutto il parco sono oggetto di somatizzazione, richiamando in più così lo stato d'animo del visconte, come ci suggeriscono gli aggettivi "solitaire" e "bizarres", il cui referente privilegiato è proprio Octave.

Coerentemente alla cromia improntata sui toni del nero che è distintiva del personaggio principale, anche la *palette* impiegata per colorare lo spazio fisico entro cui egli si muove si intona e si stempera in tonalità fredde, tinte capaci, con la loro pastosa sostanza, di annullare anche quel poco che di luminoso nell'ambiente c'è:

Une tenture de velours vert, surchargée d'ornements dorés, semblait faite exprès pour absorber toute la lumière que pouvaient fournir deux immenses croisées garnies de glaces au lieu de vitres. (A, 92)

Dalla descrizione risulta godere di una particolare enfasi il colore verde in ragione del gioco paronomastico costruito sul nesso fonico /ve/ nel sintagma "velours vert"; esso è peraltro marca fonosimbolica del cognome Malivert a suggerire una rilevanza che anche nella cerchia familiare del protagonista del romanzo. Per quale ragione? Ebbene, il verde, nell'Ottocento, è un colore negativamente connotato in quanto rinvianti all'usanza, se non addirittura in alcuni casi al vizio, del gioco d'azzardo. Verdi infatti sono i panni con cui sono foderati i tavoli da gioco. Inoltre, il verde è anche il colore della borghesia, visto che di quella stessa tinta sono le banconote di cui quella classe

sociale è tanto avida e provvista¹⁰⁵. In questo senso sfrutterà il cromatismo del verde anche Balzac per descrivere alcuni biechi personaggi dei suoi romanzi.

Il passaggio è esemplificativo anche di un'altra risorsa preziosissima che il romanziere di Grenoble sfruttò per mettere in piedi descrizioni spaziali che fossero estensione tangibile dell'emotività dei suoi personaggi: lo specchio. Fedele all'intento, annunciato nella prefazione, di fornire tramite il suo romanzo un "miroir au public", proprio nello specchio Stendhal vide uno strumento che gli avrebbe consentito di dare un seguito alla sua velleità. L'immagine dello specchio con la sua riflessività crea qui un interessante contrasto con l'opacità cui rimanda la cupa tappezzeria della stanza. Ci si soffermi per giunta sul fatto che l'elemento riflettente viene introdotto nella narrazione addirittura 15 volte, nella sua duplice significazione: in francese infatti "glace" rimanda e allo specchio e al ghiaccio.

La prima accezione si fa relevantissima, se messa in relazione con il profilo psicologico cui Malivert risponde, poiché introduce il motivo del narcisismo¹⁰⁶ che in lui si estrinseca con grande forza. Brillante illustrazione di ciò viene data da Jean Bellamin-Noël mediante la scomposizione della sequenza narrativa che segue a ruota la fuga del visconte dal teatro¹⁰⁷ dove stava assistendo ad una rappresentazione de *Le Mariage de Raison* di Scribe datato 10 ottobre 1826.

¹⁰⁵ Il verde è spesso associato anche alla figura di Satana, forse per via del fatto che il serpente il quale ne è il simbolo zoomorfo ha la pelle di questo colore. Vale comunque la pena ricordare che la trasformazione del serpente in un animale negativo è concomitante alla scrittura dell'Apocalisse, dove per la prima volta avviene l'accostamento con Satana. In effetti, prima di allora quel rettile, per via della sua forma e delle sue caratteristiche, veniva considerato come un simbolo vitale, in quanto rievocante la potenza del fallo maschile. Il verde medesimo, prima della diffusione della Bibbia, veniva ritenuto un colore positivo, rinviante alla fecondità della natura, tanto è vero che anche nelle Adonie, culti nati per celebrare il vegetarianismo nella sua morte e nella sua rinascita (e di cui parleremo più diffusamente nell'ultimo capitolo del presente lavoro), vengono impiegate delle piante sempreverdi. Si suggerisce, per approfondire l'argomento della manipolazione della figura del serpente nelle Sacre Scritture, la lettura di André LaCocque e Paul Ricœur, *Penser la Bible*, Paris, Seuil, 1998, pp. 30 e segg.

¹⁰⁶ Freud ci insegna che tale tratto della personalità che dal mito greco di Narciso trae il proprio etimo è il segno di un amore viscerale per la propria immagine e dunque anche il segnale di un investimento della propria libido sull'Io anziché su degli oggetti esterni. Questo procedimento che la psiche mette in campo può avvenire o nell'infanzia quando il bambino attraversa la sua fase orale, la suzione, che testimonia il piacere che trae dal relazionarsi con se stesso (si parla allora di narcisismo primario) o durante l'età adulta. In questo caso il soggetto vive la realtà nella quale è calato con disagio ed è perciò portato, per difendersi, a reintroiettare la propria libido.

¹⁰⁷ Octave abbandona il teatro, quando sul palcoscenico i due protagonisti della commedia sono in procinto di consumare il loro matrimonio. Chiaramente nella sua reazione dettata dall'imbarazzo che presenziare alla situazione gli avrebbe provocato è stata vista la conclamazione della sua impotenza. Ad esempio, Bellamin-Noël, che mette in fila tutte le tracce della patologia malivertiana lasciate nel racconto dall'autore, colloca l'episodio tra gli indizi traslucidi, cioè quelli che non sono auto-evidenti (questa categoria viene da lui battezzata "transparente"). Cfr. *op. cit.*, p. 47.

Quando il protagonista del *vaudeville* di Scribe entra in possesso della chiave che gli permetterà di entrare nella stanza della donna amata per giacere con lei, il visconte Octave de Malivert (che, meta testualmente, Stendhal trasforma in uno spettatore della *pièce*) si sente male all'intuizione di ciò che sta per avvenire, seppure nella finzione di una rappresentazione teatrale, sul palcoscenico. Anche in questo caso la mancanza è la chiave.

Per placarsi, sempre senza averne coscienza, il nobile si reca in un ristorante per consumare un *potage*. L'atto di ristorarsi per mezzo di una vivanda liquida e calda lo richiama ad un piacere orale quale quello della suzione del latte dal seno materno. Il che significa, da un punto di vista psicanalitico, che egli partecipa di un narcisismo primario di ritorno, abbinato al narcisismo secondario che ha insinuato in lui la sua condizione duale di esistenza¹⁰⁸. Malivert esperisce una vera e propria regressione in cui possiamo rintracciare un'ulteriore ragione del rinnegamento della propria essenza e dell'ideologia del suo tempo.

Sintomo principale del narcisismo di Octave resta, soprattutto, il suo vagheggiare specchi per la propria camera; durante la notte del 14 dicembre che gli aveva portato la nuova dell'indennizzo dei due milioni di franchi, si abbandona al sogno ad occhi aperti di abbellire con quei denari la sua claustrofobica stanzetta, dopo averne preliminarmente alzato il soffitto, appendendovi tre giganteschi specchi molati dalle manifatture di Saint-Gobain (questa fantasticheria salvifica lo distoglie dal pensiero di togliersi la vita che fino ad alcuni istanti prima aveva catalizzato la sua attenzione).

Le plafond si écrasé de sa chambre lui déplaisait mortellement; il envia le magnifique salon de l'hôtel de Bonnavet. "Il a au moins vingt pieds de haut, se dit-il; comme j'y respirerais à l'aise [...] j'y ferai placer trois glaces de sept pieds de haut chacune. J'ai toujours aimé cet ornement sombre et magnifique [...] des [...] glaces que l'on fabrique à Saint-Gobain (A, 103).

Pieno di risonanza è il fatto che i giganteschi specchi siano nell'immaginazione di Octave "sombres" proprio come lui, il che ci dà conferma della loro funzione riflettente l'anima. Non può essere inoltre trascurato che "glace" chiama in causa anche la sfera

¹⁰⁸ Ci riferiamo alla doppia anima di Octave tra nobiltà e borghesia. Testimonianza di questa sua condizione narcisistica ci viene pochi paragrafi più avanti: dopo aver consumato la sua gratificante vivanda, il visconte getta nel camino le due gazzette che aveva acquistato. Dobbiamo soffermarci su due aspetti: il fatto che i giornali siano proprio due, numero che rimanda alla sua doppia posizione, e che li bruci, sintomo della sua voglia di annientare questa situazione per lui straniante. Cfr. Berthier, *op. cit.*, p. 189 e Hamm, *op. cit.*, p. 148.

semantica del freddo dalla quale lo scrittore attinge moltissimo per dare connotazione alla misantropia e alla bizzarria del suo eroe. Una riprova sta nell'osservazione della voce narrante che facciamo seguire:

S'il eût reçu du ciel un cœur sec, froid, raisonnable, avec tous les autres avantages qu'il réunissait d'ailleurs, il eût pu être fort heureux (A, 107)

Per concludere la nostra dimostrazione circa il ruolo di correlativo emozional-esistenziale attribuito all'ambiente richiamiamo l'attenzione sulla particolare ubicazione che i due personaggi principali assumono quando partecipano alle serate in casa di Mme de Bonnavet. Eccone un saggio:

le soir, [quand] ils étaient aux deux extrémités opposées de l'immense salon où Madame de Bonnavet réunissait ce qu'il y avait alors de plus remarquable et de plus influent à Paris. (A, 205-206)

Si tratta di una posizione di *vis-à-vis* l'uno rispetto all'altra; nel rispettivo porsi agli angoli diametralmente opposti della sala, si potrebbe leggere una rappresentazione del meccanismo attrattivo-repulsivo che scandisce il loro rapportarsi.

Un trattamento così altamente simbolico della dimensione del tempo e dello spazio, vago e lontano il primo, oltre che strettamente significativo per l'economia della caratterizzazione, e prettamente simbolico l'altro, la dice lunga su quanto *Armance* si scosti dal paradigma fissato dalla tradizione. In forza di questa prerogativa, il libro si staglia nel panorama letterario della Francia sotto la Restaurazione come un vero e proprio "antiromanzo".

2.4. Altro elemento antiromanzesco: una lettera di troppo

Una sofisticazione così alta della dimensione spazio-temporale è indice dello scarto dell'opera prima di Stendhal rispetto al canone narrativo romanzesco. Segnale altrettanto forte di questo distanziamento sono altri piccoli dettagli del libro. Dai tempi della *Poetica* di Aristotele erano state fissate le regole che presiedevano all'esposizione della trama in un'opera teatrale e che sostanzialmente coincidevano con tre grandi aspetti: il primo era quello in cui nasceva l'intreccio; la sua fonte era un brusco cambiamento vissuto da un personaggio (il cosiddetto mutamento di sorte). A determinarlo era solitamente l'entrata in collisione di forze opposte: quelle del

protagonista e quelle di un antagonista, foss'egli una persona oppure un ostacolo verso l'oggetto o fine cui l'eroe anelava.

Il secondo era quello del cosiddetto dispiegamento dell'intreccio, che consisteva nel mantenimento della tensione generata dal mutamento delle condizioni di partenza dell'eroe e del suo modellamento secondo un'intensità maggiore o minore; in base alle esigenze il romanziere poteva decidere di introdurre ulteriori ostacoli lungo il cammino del personaggio al centro della vicenda. Si arrivava così al terzo e ultimo aspetto, cioè lo scioglimento dell'intreccio che aveva luogo con esiti positivi qualora tutti gli intralci che il protagonista aveva incontrato sulla sua via fossero stati superati in ragione anche di una sua maturazione.

A questa tanto semplice quanto consolidata dinamica non si allinea *Armance*, pur nascendo da un romanziere che aspira a essere il nuovo Molière. In primo luogo perché, come abbiamo avuto modo di dimostrare, Octave nel corso della diegesi non conosce maturazione alcuna. Come viene presentato al lettore all'inizio del libro, così resta per tutta l'opera. Paradossalmente, anziché una sua crescita il romanzo racconta, per dirla con Bellamin-Noël, un suo *regressus ad uterum*. Abbondano infatti le attestazioni dell'infantilismo del personaggio; ad esempio, egli non vive pienamente la sua sessualità e l'immagine astratta che ha di sé è quella di un fanciullo; figure rarissime nella scrittura stendhaliana e pertanto assai pregnanti, quali “j'étais un enfant de choisir une jeune fille pour amie” (A, 155) o ancora “avec tout l'orgueil d'un enfant, en toute ma vie je ne me suis élevé à aucune action d'homme” (A, 172) ne danno precisa denuncia.

Inoltre, a tenere aperta la forbice tra il canone romanzesco e il nostro racconto sta un elemento: la falsa lettera che fa precipitare gli eventi sul finale del libro e che viene introdotta dallo scrittore proprio al momento in cui tutte le barriere oggettive che si frappongono al cammino verso l'altare sembrano essere state finalmente abbattute.

Il macchinoso espediente elaborato dal comandante di Soubirane e dall'altro antagonista di Octave, il cavaliere di Bonnavet, introduce una vistosa manipolazione del corso naturale della storia per la sottigliezza di uno stratagemma che non ha niente da invidiare alle epistole vergate dalla diabolica Mme de Merteuil.

Come un vero e proprio *deus ex machina* – o meglio, per via degli esiti catastrofici che da essa discenderanno sarebbe più appropriato dire *diabolus* – l'epistola

contraffatta irrompe sulla scena introducendo la dimensione della fatalità. Interessante è il fatto che questa maniera di far svoltare l'intreccio è stata bersagliata da una pioggia di critiche negative da parte degli ermeneuti della materia armaniana.

C'è ad esempio chi vi ha visto un goffo tentativo di trovare una via di fuga per la storia, chi un espediente teatrale mal riuscito, artificioso chi semplicemente una caduta di stile. Ad ogni modo, non c'è nessuno che alla lettera abbia applaudito. La risposta che, ci siamo dati per questo giudizio negativo al riguardo è stata che, trattandosi di un elemento innescante il rivolgimento di fortuna, classico momento romanzesco, poteva risultare la nota stonata in un "antiromanzo" quale *Armance* è.

Non può che essere così. La lettera, che non sarebbe potuta apparire come una stortura, stona proprio in virtù del fatto che spezza l'armonia narrativa creata dall'autore. Ecco dunque che la lettura diviene nel nostro ragionamento la prova regina del fatto che ad *Armance* non si confaccia propriamente la veste formale del romanzesco.

2.5. *Armance*: un mito

A questo punto pare legittimo domandarsi quale sia il genere a cui il testo in prosa sia ascrivibile. Ebbene, la risposta che ci siamo dati è che questo genere debba essere ricercato nel mito. Un romanzo-specchio, un "roman-regard"¹⁰⁹ confezionato affinché la società contemporanea vi si specchi, non può che presentarsi in modo non canonico; solo attraverso una determinazione storica, ancorché apparente, esso può catturare l'attenzione e indurre i lettori a prenderlo in considerazione. La forma di *Armance*, non riconducibile al romanzo in quanto tipologia narrativa, si richiama comunque ad una narrativa modellare qual è quella del *mythos*, inteso etimologicamente come "racconto".

Il mito infatti è capace di:

déplo[yer] sa chaîne narrative dans l'espace du monde [...] Ainsi le mythe peut-il nous apparaître comme le type de récit qui lie la plus grande extériorité avec le plus haut degré de signification¹¹⁰.

In Octave Malivert si riconoscono in filigrana molteplici paradigmi che sono precipui della mitologia; nella sua storia sono reperibili elementi che spezzano, travalicano la finzione per assurgere a simboli, con la loro universalità, dell'esperienza umana.

¹⁰⁹ Hamm, *op. cit.*, p. 71.

¹¹⁰ Jean Starobinski, *Trois fureurs*, Paris, Gallimard, 1974, p. 67.

Affinché la delicatissima incastonatura di tali elementi mitici nel racconto possa risplendere nella sua magnificenza, è opportuno dapprima chiarire quali sono i requisiti che fanno di un racconto un mito. A questo scopo ci rifacciamo all'analisi condotta da Gilbert Durand sulla funzione della mitologia stendhaliana¹¹¹. In effetti lo studioso, dopo una scrupolosa indagine, arriva a circoscrivere elementi dai quali nessun racconto mitologico riesce a prescindere. Procediamo quindi a fare la *summa* di codeste invarianti che ci permettiamo di raggruppare in tre grandi categorie, sulla base dei rapporti di forza da esse chiamate in causa e sulla base di quanto teorizzato da Northrop Frye¹¹²:

1. la categoria dell'eroe, rimandante ad un orizzonte che travalica il mimetico-alto per toccare il tipo del divino, poiché ci prospetta una figura esemplare capace di trascendere la realtà a lui circostante intesa sia come contesto ambientale che umano;
2. la categoria da noi chiamata "l'eroe e il Mondo", rinviante al concetto del mimetico-basso di Frye, perché raffigura un eroe che è calato nel mondo e che si connota come "uno come noi"¹¹³;
3. la categoria del Mondo, la quale chiama in causa cose e persone che stanno attorno al personaggio principale.

Nostro obiettivo è ritrovare queste costanti della scrittura mitologica nell'*Armance* di Stendhal, soffermandoci su dettagli che, in quanto ricavati direttamente dal testo, ne rappresentino una prova concreta ed oggettiva. Reperiremo dunque e contestualizzeremo puntualmente tutti i mitologemi individuati da Durand nel prossimo capitolo, e lo faremo procedendo per macroaree (siamo stati noi infatti, per razionalizzare l'analisi, ad individuare le tre grandi categorie "L'eroe", "l'eroe e il Mondo" e "il Mondo").

¹¹¹ Si veda Gilbert Durand, *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Paris, Corti, 1961, p. 12.

¹¹² Northrop Frye, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino, Einaudi, 1957.

¹¹³ Ivi, p. 46.

L'eroe	L'eroe e il Mondo	Il Mondo
Circostanze natali meravigliose	Lo sdoppiamento dell'eroe	Segni premonitori
Trascendenza della natura e del genere umano	La presenza di un mentore	Lo sdoppiamento del personaggio femminile di primo piano
Il voto	Lo scontro dell'eroe con un antagonista	L'associazione di una figura femminile ad un luogo geografico
La catabasi	La caduta in disgrazia dopo una "età dell'oro"	La punizione della curiosità

Capitolo III

Epifanie e costanti mitiche in *Armance*

Puisque le mythe vole le langage, pourquoi ne pas voler le mythe ?
ROLAND BARTHES
“Mythologies” (1957)

3.1. L'eroe oltre il mimetico-alto

3.1.1. Il meraviglioso e la trascendenza

Trattandosi di un personaggio che si va a inserire in un contesto storico, sociale e geografico preesistente e precostituito, la figura di Octave de Malivert si delinea secondo i canoni tradizionali della figura romanzesca rivisitati nondimeno, in chiave storica. Stendhal tratteggia cioè il suo visconte in modo che sia l'esponente più rappresentativo di un *milieu* (l'aristocrazia) e di uno stato d'animo (il disagio per l'impotenza sessuale e il male del secolo) riproponendo così sotto una nuova veste l'antica funzione.

Per giunta, fa del giovane rampollo allo stesso tempo la prova vivente del decadimento di una società e l'iniziatore di una nuova temperie culturale. Bisogna poi considerare, dell'ideazione dell'eroe mitologico, un altro aspetto cruciale: la relazione che andava a stabilirsi fra questa figura e il divino.

In una nascita che esula dall'ordinario troviamo la prima invariante, concernente la figura dell'eroe, che trasforma un personaggio in figura mitica. Secondo il codice

mitico tradizionale il personaggio di primo piano è connotato da una funzione che può avere tre declinazioni: “quella di eroe culturale o civilizzatore (che fonda istituzioni civili o economiche), quella di eroe antenato (che fonda una stirpe, un popolo ecc.), quella di eponimo (che dà un nome a realtà geografiche)”¹¹⁴.

Spesso e volentieri, come è noto, gli eroi godevano della condizione di semidei, in quanto figli di un dio e di una mortale o perché frutto dell’unione di una dea e di un uomo. Se questo non era il caso, allora avveniva che il comune mortale ascendesse all’Olimpo per merito delle proprie gesta. Ciò pone l’eroe in una relazione di superiorità rispetto agli altri uomini, rientrando in quella categoria che Frye definisce il “mimetico-alto”:

Se superiore come tipo sia agli altri uomini che al loro ambiente l’eroe è un essere divino e la sua storia sarà un *mito* nella normale accezione di storia di un dio.¹¹⁵

Poiché prerogativa irrinunciabile per il romanziere di Grenoble era la verosimiglianza del racconto, era da escludersi che il suo personaggio si distinguesse per delle circostanze natali straordinarie o per delle gesta che andassero contro le forze della natura. Tenendo salda la mitizzazione del personaggio, ma nel rispetto del criterio della credibilità, Stendhal perseguì lo scopo di rivestire il suo eroe, Octave de Malivert, personaggio storicamente determinato, di un’aura. Merita, quindi riflettere sulla soluzione scelta per conferire al personaggio un carattere mitico. Il meraviglioso, il visconte veniva ad esibirlo sotto forma di status sociale che, in virtù della sua felice nascita in una famiglia antichissima, poteva vantare:

Je puis offrir un beau nom, une généalogie *certaine* depuis la croisade de Louis le Jeune, et je ne connais à Paris treize familles qui puissent marcher la tête levée à cet égard (A, 91).

Si notino l’enfaticizzazione dell’aggettivo “certaine”, iperboli quali “treize familles”, il complemento circostanziale “à Paris”, che indica l’ambito di azione privilegiato, e il precisissimo complemento di tempo “depuis la croisade de Louis le Jeune” al fine di rimarcare il valore eccezionale che è proprio del suo cognome e del lignaggio che esso denota.

¹¹⁴ Cfr. Georges Dumézil, “La Préhistoire des flamines majeurs”, in *Revue de l’Histoire des religions*, Paris, CXVIII, 1938, pp. 188-200.

¹¹⁵ Frye, *op. cit.*, p. 47.

Un'altra pregnante esemplificazione dell'aura speciale che avvolge Octave la si riscontra nelle descrizioni che il narratore riserva al suo fisico e al suo temperamento. Nell'effigiarne il ritratto, l'accento di Stendhal cade sulle distinte qualità estetiche, mentre nel coglierne gli atteggiamenti più tipici, sovente l'autore si trova a ricondurlo ad un paradigma angelicato:

la hauteur de son caractère [...] ses idées qui grandissaient à mesure qu'on les regarde [...] sa simplicité pleine de noblesse (A, 100).

L'aura che circonda Malivert si estende, per contiguità metonimica, anche ai personaggi che con lui sono a più stretto contatto. Ad esempio la madre, parlando di lui e di sua nipote, Mlle de Zohiloff, non esita un attimo a paragonarli a “deux anges exilés parmi les hommes” (A, 117), i quali hanno difficoltà a relazionarsi con le “âmes vulgaires” (*ibidem*) che gravitano nei salotti.

Nel processo di mitizzazione la specialità di cui gode l'eroe deve essere abbinata ad una sua superiorità; trascendenza, rispetto ai suoi simili e alla natura stessa. Conformemente a questo precetto Stendhal innalza il protagonista maschile al rango dei cherubini.

L'eccezionalità biologica garantita al visconte dalla nascita, perciò, è elevata a superiorità eroica, come si evince dagli epiteti che lo connotano: “quelque chose de surhumain” (A, 95) alberga in Octave; agli occhi di Mme de Malivert, “il ne lui manquait qu'une âme commune” (A, 107), come da notazione narrativa; o, ancora, la famigerata interrogativa cui si lascia andare il comandante di Soubirane: “Que diable estu?” (A, 90) la cui fortunatissima gravidanza risiede nel fatto che il pronome interrogativo non è il personale “qui”, il cui referente è un'entità umana, bensì il neutro “que”, utilizzato per designare un oggetto inanimato; per finire, come non contare nel novero delle espressioni indicanti sovrumani la *tranchante* definizione di “monstre” (A, 231) che Malivert dà di se stesso, parlando con sua cugina Armance?

3.1.2. Il voto

L'incombenza di un voto sul destino dell'eroe e l'esperienza della catabasi sono altre due costituenti essenziali del codice narrativo del mito. La prima tradizionalmente coincide con una promessa di rinuncia all'amore che l'eroe o l'eroina decidono in totale

libertà di formulare, percependo nel sentimento una minaccia. Si tratta, del resto, di un



22 Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson (1767-1824), "Funérailles d'Atala. Atala au tombeau" (1808), olio su tela, cm 207 x 267, Musée du Louvre, Parigi.

topos letterario che conosce una grande fortuna in epoca romantica; si pensi, ad esempio, ad *Atala* di Chateaubriand. Stendhal recupera questa topica per avvolgere di un alone mitico la propria storia ironizzando sull'*engouement* per il lirismo che provano i lettori del suo tempo, visto che il motivo

che porta il suo eroe, Octave, a pronunciare un voto solenne è la sua impotenza sessuale. Una causa materiale e bassa, ben diversa, quindi, da quella che

fa promettere alla madre di Atala la castità della figlia.

Nelle storie mitologiche "le décor de l'amour est [...] l'intimité qui creuse jusqu'au mystère sacré"¹¹⁶. Essere ad esso iniziati, quindi, può aprire, certo, le porte alla trascendenza ma anche a uno sconvolgimento emotivo irreversibile. Spaventati da questa eventualità i protagonisti scelgono la via dell'abnegazione.

Nell'Antichità classica il motivo della rinuncia amorosa ha avuto il suo sviluppo nella tematica dell'accecamento, le cui più emblematiche rappresentazioni si rinvencono nella storia di Edipo e nella storia di Amore e Psiche. L'esodo della tragedia di Sofocle precisa, difatti, come Edipo, una volta appresa la notizia del suicidio per impiccagione di Giocasta e scoperta la verità sulle sue origini¹¹⁷, per mettere fine a quella situazione scellerata si acceca con una fibbia della cintura della consorte, ritenendo che privarsi della vista, la cosa più dolce che gli è rimasta, sia la giusta punizione per i suoi nefandi crimini.

Quanto all'altro mito, nella versione tramandataci da Apuleio nelle *Metamorfosi* viene detto che Psiche può amare il dio a patto che faccia rinuncia totale a vederlo. La curiosità accesa dal tabù tuttavia finisce per indurla a trasgredirlo e ad essere per questo punita solennemente.

La dinamica della rottura del voto e della esemplare punizione, si mette in moto in *Armance*, come vedremo meglio più avanti in uno specifico paragrafo. Riguardo al

¹¹⁶ Durand, *op. cit.*, p. 200.

¹¹⁷ Cioè di essere il figlio, non dei sovrani di Corinto, ma di Laio, re di Tebe, che uccide in un alterco lungo il viaggio che lo porterà a Tebe e di avere sposato Giocasta, vedova di Laio, nonché sua madre, e madre incestuosa delle loro figlie.

topos della cecità, analizzando l'opera stendhaliana ne constatiamo la riproposizione nella variante mitica dell'oggetto d'amore negato alla vista, tipica ad esempio della vicenda di Orfeo e Euridice: il mito, nello specifico, viene riproposto *tel quel* ne *La Chartreuse de Parme*, dove Clélia Conti giura alla Madonna di non vedere più Fabrice del Dongo.

Al sacrosanto giuramento di non lasciarsi irretire dal vortice della passione che al capitolo VI emana esplicitamente dalla bocca del visconte di Malivert, fa da contraltare il più completo abbacinamento di fronte alla donna amata; ecco l'eroe, dunque, profondersi in determinazioni rinunciatarie del tipo "C'est pour la dernière fois de ma vie que je la vois" (A, 178) oppure "il ne faut jamais la revoir" (A, 183).

Vedendo l'amore come una debolezza e come una deviazione dall'iter cavalleresco al quale tutta la sua esistenza si ispira ("tu es le devoir incarné", dice lo zio al nipote, A, 90) l'eroe stendhaliano si ostina a non riconoscere i segni del suo innamoramento, diversamente da coloro che per diporto lo ostentano.

La perseveranza dell'"accecato" proseguirebbe per tutta la *fabula* armanciana se il personaggio di Mme d'Aumale non si decidesse a mettere il "cieco" visconte di fronte alla verità delle cose:

Ils [Octave et Armance] se rapprochèrent des autres promeneurs. Octave marchait un peu en avant. À peine Mme d'Aumale le revit-elle, qu'elle lui dit d'un petit air boudeur et sans qu'Armance pût l'entendre : « Je suis étonnée de vous revoir sitôt, comment avez-vous pu quitter Armance pour moi ? **Vous êtes amoureux de cette belle cousine**, ne vous défendez pas, je m'y connais. » (A, 168)

3.1.3. La catabasi

Il bagno di realtà cui la frase costringe il giovanotto fa venire in superficie il sentimento obliterato con la violenza della folgore ("Le mot de Mme d'Aumale fut un coup de foudre pour lui", A, 168). La felicità procurata dalla consapevolezza di essere innamorato si rivela, nondimeno, fugace: a Octave, ora "héros converti à l'amour"¹¹⁸, si impone infatti lo scotto da pagare per avere tradito il giuramento.

In breve, le porte che dell'Eden amoroso si erano dischiuse si sprangano subito, lasciando Octave in balia del fuoco della passione che lo consuma e che gli sarà fatale, data la sua impotenza sessuale. Per Malivert si profila quindi una vita d'inferno; siamo

¹¹⁸ Durand, *op. cit.*, p. 200.

alla catabasi della figura eroica. Il protagonista d'altronde esibisce, a fianco alla sua immagine angelica, una connotazione infernale che è in linea con la sua natura di essere doppio: Octave insomma, come abbiamo visto, è un po' angelo, un po' diavolo.

Avendo già detto del primo versante, è giunto il tempo di esaminare il secondo. A percepirlo sono in primo luogo le persone che fanno parte del suo *entourage*, poiché per descriverlo usano parole difficilmente equivocabili, ad esempio: “Si tu n'es pas le Messie attendu par les Hébreux, tu es Lucifer en personne” (A, 90).

Al di là di queste battute che correlano verbalmente al regno dei dannati e al suo sovrano (“Lucifer”) l'eroe stendhaliano, alcuni dettagli ne precisano il profilo diabolico. Il primo elemento fisico che riferisce di uno spostamento del visconte verso il mefistofelico coincide con la sua impotenza.

Sappiamo infatti dalle Sacre Scritture che gli angeli e gli angeli caduti sono asessuati. Nell'infertilità sfocia parimenti la disfunzione sessuale dell'impotenza, sia essa *coeundi* o *generandi*.

Il secondo aspetto, non meno rilevante, che volge il sessuofobico protagonista verso un referente satanico è condensato nell'episodio del suo svenimento alla vista del pendente che orna il *décolleté* dell'amata cugina:

Il reconnut cette petite croix de diamants qu'Armance avait reçue de Russie [...] Elle était cachée ordinairement, elle parut par le mouvement qu'[elle] fit [...] Octave eut un moment d'égarement (A, 205).

In questa forte sollecitazione visiva che la croce di diamanti crea, la caduta in deliquio del nobiluomo mostra un profondo disagio psicopatologico le cui radici più profonde stanno nella tara fisica che egli si porta addosso. Il venir meno dinnanzi a quel particolare e prezioso ciondolo può essere letto quindi in più modi.

In primo luogo, può essere interpretato come un segnale della partecipazione di Octave alla dimensione satanica, visto che durante i riti del Sabba il demonio, dopo aver ricevuto dalle streghe l'*osculum infame*, le invita a parodiare la messa, a bestemmiare e soprattutto a calpestare croci, icone del martirio e del sacrificio di Cristo; in secondo luogo può essere, però, letto anche freudianamente come una testimonianza dello scompenso che l'io vive a causa della repressione censoria che il super-Io esercita sulla

libido¹¹⁹; Octave pertanto, una volta di più, darebbe testimonianza della sua sofferenza di fronte a un simbolo fallico; in ultimo luogo, vi si può scorgere un segno della partecipazione di Malivert della dimensione divina (e quindi una sottolineatura della sua travalicazione al mimetico-alto; fra l'altro usata in connessione alle vele anche nella massoneria con connotazione di trascendenza) in quanto, oltre ad essere universalmente riconosciuta come il principale simbolo della cristianità, la croce è *ab origine* un simbolo pagano che allude allo scorrere delle stagioni e delle ere sulla Terra, tanto è vero che le prime riproduzioni di croci che l'archeologia attesta risalgono all'epoca mesopotamica e in special modo alla civiltà sumera che le impiegava per rappresentare il dio della vegetazione e della Natura Tammuz o Damuzi cui, vedremo nell'ultimo capitolo di questo lavoro, il protagonista del romanzo è assai prossimo. Il visconte, secondo questa lettura, sverrebbe perché sopraffatto dalle emozioni suscitategli dal confronto con una rappresentazione di sé tangibile, come Narciso che non riesce a resistere al riflesso della propria figura nell'acqua della fonte in cui si specchia.

Alla luce di questi elementi la nostra tesi è che non esiste un'interpretazione più giusta delle altre; tutte sono da ritenersi a nostro avviso valide, per cui crediamo che Octave de Malivert soffra di un delirio narcisistico, aggravato da un complesso edipico e da un complesso adelfico irrisolti, e che, in egual misura, partecipi di un lato angelico e di un lato demoniaco; è quasi come se nella sua persona albergassero quell'angelo custode e quel diavolo personale che la teologia medievale riteneva stessero sulle spalle destra e sinistra di ogni individuo¹²⁰. Quasi a non smentire la marca ontologica della singolarità e della dualità allo stesso tempo.

Estrema nel bene e nel male, la famigerata domanda di Soubirane, “Que diable es-tu ?”, è, se ne conclude, la perfetta condensazione dell'ontologia malivertiana. La proposizione interrogativa fa battere l'accento sulla dubbia natura del giovane aristocratico, costruendosi sintatticamente sulla crasi tra una domanda vera e propria alla *forme soutenue*, vale a dire “Qui es-tu ?”, e un'esclamazione propria del registro basso: “Que diable !”.

¹¹⁹ Cfr. Bellamin-Nöel, *op. cit.*, p. 82. In particolare si consideri il lucidissimo punto : “Cette croix révèle et interdit avec la dureté et l'éclat d'une pierre impossible à entamer. En douterions-nous que l'épigraphe du chapitre a prononcé le mot « sein »”

¹²⁰ V. Pietro Lombardo, *Libri sententiarum*, Roma, BAV, 1300, p. 686, v. 83.

L'anomalia grammaticale che ne discende rivela allusioni subliminali; con l'insistenza del modo esclamativo, peraltro leggermente colorito, è come se si rimarcasse che Octave de Malivert trascende l'umano, sia perché impotente, sia perché partecipe di una dimensione iperurania. Il diabolico che coesiste con l'angelico, giustappunto. Quest'ultimo versante, fra l'altro, è non meno importante e non meno voluto da Stendhal, dacché l'angelo in massoneria, disciplina di cui è seguace, "indica la sorveglianza eterna del Grande Architetto".¹²¹

Questa frase proferita dallo zio del protagonista in una conversazione comune conferisce più solide fondamenta all'impianto teorico che abbiamo in questa sede tentato di edificare. D'altra parte, il lemma latino *diabolus* rimanda al greco *diáballein* che significa "separare", "scindere"; l'essere scisso tra due nature è giustappunto la caratteristica peculiare di Octave de Malivert: doppio, ambiguo, angelo e demone.

Aspetti cabalistico-massonici contrassegnano il prenome e il patronimico dell'eroe. Il nome di battesimo ha per iniziale la lettera "O", cioè la lettera che occupa esattamente la posizione centrale nell'alfabeto latino, che se visto come un'unità, risulta da essa diviso in due tronconi, a ricordarci della dualità del personaggio. Inoltre, la lettera "O" è mediana, per ordine, rispetto alle consonanti B e M, con le quali iniziano i cognomi delle famiglie Bonnivet e Malivert, cellule dell'universo romanzesco armanciano, nelle quali, significativamente, l'autore fa risuonare, giocando con l'onomastica, i predicativi assiologici "mal" e "bon", salvo poi evocare nel secondo morfema un'allusione paronomastica: "vet"-"vert".

In quest'ultima come non notare l'omofonia con la voce del verbo *vêtir* alla terza persona singolare del presente? Si potrebbe così giungere ad ipotizzare un accostamento dell'avverbio "mal" al morfema "-vert", retoricamente associabile alla diade paronimica "vet"/"vêt", ad indicare l'inadattabilità del visconte Octave de Malivert alle consuetudini e ai valori del suo tempo. Egli incarnerebbe, alla stregua di quanto segnalato dal suo patronimico, non tanto il *malus habitus*, inteso moralmente come il "cattivo costume", bensì come la condizione accidentale di colui il quale male interpreta ("mal vêt") i costumi del suo tempo.

Infine, a corollario della disquisizione sull'onomastica precipua dell'eroe, come non vedere nel morfema "vert" un esplicito richiamo alle valenze sataniche del colore

¹²¹ Macnulty, *op. cit.*, p. 157.

verde di cui abbiamo dato precedentemente illustrazione e che, certo, a quell'epoca non erano sconosciute?¹²².

Per completezza, bisogna evidenziare anche che la "O", iniziale del prenome del giovane rinvia all'omega, cioè all'ultima lettera dell'alfabeto greco, equiparabile per valore alla lettera *tau* che chiude l'alfabeto ebraico e che è una trasfigurazione della croce. Senza tornare sulla simbologia della croce che abbiamo già illustrato, ci soffermiamo sul fatto che l'omega, come è noto teologicamente sottintende l'idea della fine di tutte le cose:

Vidi poi un nuovo cielo e una nuova terra, perché il cielo e la terra di prima erano scomparsi e il mare non c'era più. Vidi anche la città santa, la nuova Gerusalemme [...] Udii allora una voce potente che usciva dal trono [...] "Io sono l'Alfa e l'Omega, il Principio e la Fine".¹²³

Ulteriore indizio della connotazione demoniaca del protagonista è la riflessione che Mme de Malivert fa sullo sguardo del figlio: gli occhi di Octave "semblaient quelquefois regarder au ciel et y réfléchir le bonheur qu'ils y voyaient", ma "Un instant après, on y lisait les tournements de l'enfer" (A, 96). Ove gli occhi sono lo specchio dell'anima, quelli del visconte sono in grado di incutere terrore, come più volte personaggi differenti rimarcano, e di penetrare i misteri infernali, come osservato dalla madre. Senza contare che quegli occhi neri come la pece fanno evidente richiamo ad una precisa tradizione iconografica.

3.1.3.1. L'iconografia del demonio nell'arte

Avendo testé chiamato in causa la tradizione che ha preso corpo attorno al personaggio, ci sembra opportuno sottolineare i punti di contatto tra l'incarnazione del male nella tradizione cattolica e l'eroe stendhaliano. Si voglia dunque scusare la parentesi che si sta per aprire, dacché, nella sua ricchezza di dettagli, essa è rivelatrice e utile alla nostra argomentazione.

L'iconografia del diavolo si è affermata lentamente; fatte salve le scene di esorcismo realizzate per l'illustrazione dei Vangeli di Rabula o il mosaico riprodotto l'episodio biblico della Separazione del gregge di S. Apollinare Nuovo a Ravenna

¹²² Si pensi inoltre all'uso che del cromatismo del verde fa Balzac, coevo di Henri Beyle, nei suoi romanzi, ove veste i personaggi più negativi, rasentanti il diabolico, di abiti verdi.

¹²³ Giovanni, *Apocalisse*, 21.6, da *Bibbia. Nuovo Testamento*, Milano, Piemme, 2005, p. 3052.

(datato attorno al 520 d.C. circa), Satana può considerarsi assente dal panorama artistico paleo-cristiano.

Perché le apparizioni di quest'ultimo nelle opere d'arte si facciano strada si deve attendere la fine dell'Alto medioevo: sono gli artisti attivi nei secoli IX e X a ritagliare per Satana uno spazio iconografico, senza, per giunta, che caratteri negativi gravino sul personaggio. Portiamo l'attenzione nuovamente sul fatto che il serpente, emblema di Satana per eccellenza, in origine è considerato come l'animale in cui identificare il principio vitale e la fecondità.

En Mésopotamie, Syrie, Palestine et Égypte, le serpent est l'animal totem du dieu de la fertilité et de la fécondité.¹²⁴

Secondo Lacocque e Ricœur persino nella Genesi il serpente non avrebbe alcuna connotazione negativa, ma rinvierebbe meramente alla sfera animale che si incontra con la sfera umana, personificata da Eva, la madre di tutti gli uomini. È bastevole prendere in considerazione un'antica illustrazione dell'episodio della Tentazione, oggi epitomato della malvagità

demoniaca, per averne un'idea. Noi portiamo qui ad esempio la raffigurazione istoriata della Genesi di Caedmon¹²⁵, in cui, addirittura, a porgere il frutto proibito ai primi uomini è



una creatura dalle sembianze antropomorfe e affatto inquietanti.

Con il passare dei secoli il serpente, portatore di un principio vitale non controllabile, si vide riservare una connotazione negativa che andò di pari passo con l'affermarsi nell'arte sacra dell'iconografia di Satana. La reazione artistica più comune,

23 Anonimo, "La tentazione di Adamo e Eva" (s.d.), miniatura su pergamena, tratta dal manoscritto della Genesi di Caedmon, fonte web <en:File:Caedmon_ms_ship.jpg>.

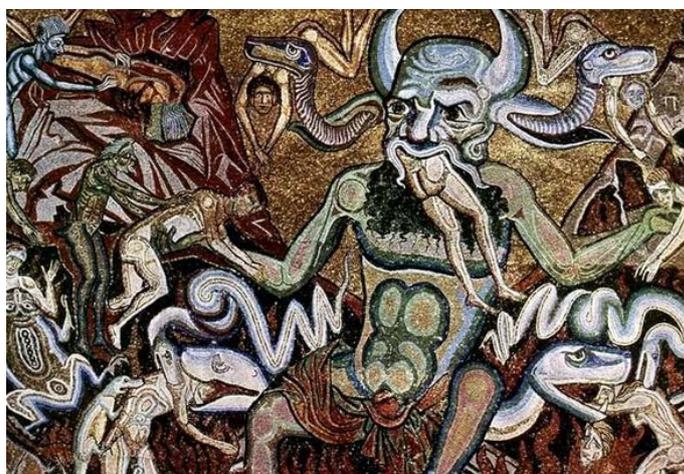
¹²⁴ Lacocque e Ricœur, *op. cit.*, p. 33.

¹²⁵ Caedmon è uno dei primi poeti inglesi, vissuto nel VII secolo d.C. di cui abbiamo notizia, grazie ad alcuni frammenti delle sue canzoni che ci ha tramandato il Venerabile Beda nel suo *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* e al manoscritto del suo Vecchio Testamento, dal quale abbiamo tratto l'illustrazione della Tentazione di Adamo e Eva, riportata in figura. Cfr. Treccani online, all'indirizzo:<[http://www.treccani.it/enciclopedia/caedmon_\(Enciclopedia-Italiana\)>](http://www.treccani.it/enciclopedia/caedmon_(Enciclopedia-Italiana)>).

dinnanzi all'impostazione teologica inaugurata dalla patristica accentuante la valenza assolutamente negativa del diavolo, fu effigiarlo, come il dio Pan con cui si confonde, con una fisicità difforme.

Pur restando umanoide nell'apparenza globale, Satana fu oggetto di ibridazione con le più svariate creature del regno animale, delle quali gli venivano attribuiti i tratti più salienti e orripilanti che spaziavano dalle orecchie appuntite, ai musci di canidi o felini o ancora foltissima peluria, passando per becchi, squame, coda o piedi caprini.

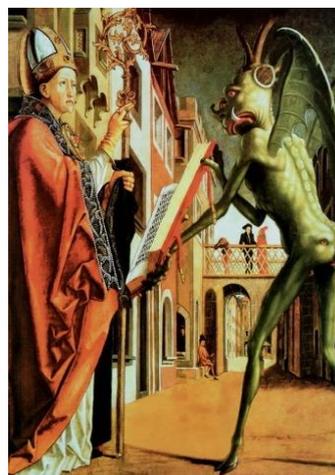
La fortuna che questa tipologia rappresentativa conobbe dipese dall'intento didascalico che all'epoca all'arte cristiana era stato deputato dalla Chiesa, ben consapevole



24 Coppo di Marcovaldo (1225-1276), "Il giudizio universale" (1260-1270), particolare, mosaico, Battistero di S. Giovanni, Firenze.

dell'altissimo grado di analfabetismo caratterizzante la popolazione, la quale poteva così essere più agevolmente evangelizzata. Naturalmente la *diversitas* e la capacità di assumere false sembianze del Maligno ebbe il suo spazio nell'iconografia sacra come un

essere dalle molteplici teste (perfino dieci talvolta, ancorché più usuale fosse la testa *trifons* di cui ad esempio parla anche Dante Alighieri nel canto XXXI dell'*Inferno*¹²⁶). Esse venivano inoltre posizionate dagli artisti in corrispondenza con le parti più impure del corpo, quali il ventre, il sesso o le cosce.



25 Michael Pacher (1430-1498), "Il padre della Chiesa S. Agostino e il diavolo" (1483), olio su tavola, cm 103 x 91, Alte Pinakothek, Monaco di Baviera.

¹²⁶ Dante dice: "Lo 'mperador del doloroso regno/ da mezzo 'l petto uscia fuor de la ghiaccia;/ [...] Oh quanto parve a me gran maraviglia/ quand'io vidi tre facce a la sua testa!/ L'una dinnanzi, e quella era vermiglia;/ l'altr'eran due, che s'aggiugnieno a questa/ sovresso 'l mezzo di ciascuna spalla,/ e sé giugnieno al loco de la cresta;/ e la destra pareva tra bianca e gialla;/ la sinistra a vedere era tal, quali/ vegnon di là onde 'l Nilo s'avvalla." V. *Commedia. Inferno*, Firenze, Le Monnier, 1999, c. XXXI, vv. 28, 37-45, pp. 507-508.



26 Anonimo, "Il giudizio universale" (XV sec.), affresco, Cappella Bolognini in San Petronio, Bologna.



27 Dettaglio del diavolo bicefalo con seconda testa posizionata nel basso ventre.

L'illustrazione della negatività, per finire, ebbe un canale espressivo preferenziale nell'uso del colore. Il nero infatti, non meno dei caratteri bestiali e ripugnanti, veicolò il messaggio teologico della dannazione e dell'appartenenza al mondo delle tenebre. A rigor di logica la scelta non sarebbe potuta ricadere su altra tonalità. Ciò perché il colore in questione assorbe tutti i cromatismi e perché rinvia alla "ritenzione umorale" ritenuta analoga al peccato nel medioevo, oltre che cagione, come si è già detto, della malinconia. Ecco perciò che persino le scene di esorcismo che fissano su tela il momento dell'espulsione dal corpo del demonio, ci mostrano quest'ultimo uscente dal cavo orale o dall'orifizio anale del posseduto sotto forma di figura nera (è il caso del ciclo ritraente la Vita dei Martiri dell'inizio del XII secolo).

3.1.3.2. Octave de Malivert e il demoniaco

La breve ricostruzione della tradizione iconografica del demonio nell'arte a committenza e soggetto religiosi ci dà modo di enucleare una serie di elementi che costituiscono la prova regina del nostro assunto: ovvero che nella persona romanzesca di Octave de Malivert vi sia un'aura demoniaca. Percorriamoli dunque schematicamente.

Se all'origine il Diavolo era un angelo, il più splendente degli angeli tanto che il suo nome era "Lucifero", ossia "portatore di luce"¹²⁷, allo stesso modo, Octave de Malivert ha in sé una componente angelica assieme ad una diabolica, come ci ricorda appunto il comandante di Soubirane, paragonando la sua soprannaturalità a quella di Cristo (definendolo "Messie", A, 90) e a quella del demonio (apostrofandolo come "Lucifer", A, 90). Inoltre, come il diavolo si guadagna gli inferi con il suo atto di insubordinazione a Dio Padre, così il giovane visconte è punito con la sua catabasi.

Se del demonio le *Scritture* mettono in risalto, come si è detto, la *diversitas*, che viene poi resa nell'iconografia come una difformità fisica, stigma della disobbedienza morale, anche l'eroe stendhaliano si contraddistingue per una *diversitas* sul piano comportamentale che sfugge al codice morale e sociale e lo conduce all'emarginazione; ma anche per un difetto fisico che lo qualifica come "monstre". Infine, similmente al demonio che si manifesta con molteplici aspetti, Octave de Malivert, lo illustreremo nei prossimi paragrafi, si caratterizza per una spiccata tendenza a proiettare la propria soggettività su altre persone assumendone, per così dire, i sembianti. Aggiungiamo, per concludere, che anche metaforicamente la figura di Octave de Malivert viene accostata a quella diabolica, e che l'esempio più eclatante di ciò sta nel suo appaiamento al personaggio di Faust; lo attesta, significativamente, nel primo capitolo, la madre stessa del protagonista, dicendogli: "tu finiras comme le Faust de Goethe." (A, 94)

¹²⁷ La patristica riconobbe in Satana l'incarnazione del male assoluto, non considerando che nel Pentateuco non viene fatta menzione alcuna di una creatura diabolica, ma che è lo stesso Dio (Jahweh) a mettere alla prova gli uomini, inviando loro piaghe e punizioni e che, inoltre, anche l'episodio della cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre ad opera del serpente non contiene parole che legittimino un accostamento di quest'ultimo al Maligno. Anzi si parla del tentatore, come si è detto, esplicitamente come di una bestia. Tuttavia, i Padri della Chiesa vollero vedere in questa scena un'allusione ad un non meglio precisato episodio di insubordinazione per superbia da parte di un angelo, il più bello e luminoso tra gli angeli, punito poi da Dio con la precipitazione agli Inferi. Il motivo dell'angelo caduto consentì agli evangelisti di conquistare antecedenti dottrine pagane. Nelle religioni politeistiche greca e romana difatti esisteva un personaggio di origine divina, figlio della dea Eos, cioè dell'aurora, e del titano Astreo, la cui reificazione era la stella del mattino, ovverosia il pianeta Venere. E guarda caso questa figura aveva il nome di *Fosforo*, nel panteon greco, o *Lucifer*, in quello latino, vale a dire "portatore di luce" o anche "torcia dell'aurora".

3.2. L'eroe e il Mondo ovvero il mimetico-basso

3.2.1. Lo sdoppiamento dell'eroe

Lo sdoppiamento dell'eroe è una costante mitica che la letteratura sovente rivisita. *Armance*, iscrivendosi in questo contesto, offre una sua interpretazione del fenomeno che risulta essere della massima salienza. Fra plurale e singolare, fra collettivo e individuale, il greco antico ha fissato un numero intermedio, il duale, che isola, unendo, due elementi, due parti del corpo, due soggetti, e per giunta, è provvido di sfumature atte a veicolare la mutualità, la riflessività, il raddoppiamento; e ciò è certamente sintomatico di una certa sensibilità culturale al tema del doppio da parte della cultura greca; sensibilità che la nostra cultura ha fatto propria.

Sin dalla tradizione epica, si coglie la centralità simbolica assunta dalla coppia gemellare, così come da rappresentazioni attanziali del duale. Nella prima evenienza si ha a che fare con una condizione di nascita tale da determinare una doppiezza biologica, si è pertanto di fronte ad un fenomeno fisico, mentre, nella seconda evenienza, si è al cospetto di una collaborazione azionale tra personaggi, non imparentati, e perciò di un fenomeno noetico.

Ora, dal momento che il nostro studio parte dall'assunto che l'opera prima di Stendhal faccia del mito e particolarmente del mito di Adone la sua base archetipica, ci sembra interessante trattare del recupero che *Armance* mette in atto del concetto del duale¹²⁸, nella declinazione del doppio e dello sdoppiamento, tanto pregnanti nella cultura greca. Partendo dal postulato che punto nevralgico del romanzo è la coesistenza di due dimensioni antitetiche, cioè la dualità e la singolarità, ci accorgiamo della rilevanza che essa assume nel modo di rapportarsi del personaggio principale con il mondo esterno. Essenzialmente, doppi e doppioni vengono dal protagonista incontrati tanto nell'universo maschile quanto in quello femminile. Sebbene cambino gli addendi, come si direbbe in matematica, il risultato non cambia: l'eroe trova nell'altro un complemento indissociabile, per quanto il suo secondo io non sia mai uguale a sé.

¹²⁸ Un'interessante panoramica sul doppio nella letteratura classica è pennellata da Ilaria Sforza nello studio monografico *L'eroe e il suo doppio*, Pisa, ETS, 2007.

Se l'identità, il doppio, la gemellarità, le relazioni di complementarità sono costanti antropologiche della relazione con l'altro (prossimo, fratello, gemello, parente o nemico che sia), nel romanzo di Stendhal osserviamo che questa dinamica ha uno spiegamento in crescendo: da uno sdoppiamento intersoggettivo in termini astratti il visconte di Malivert passa infatti a una concretezza della duplicazione. Interessante si fa dunque la disamina delle sue identità, partendo dal gruppo dei doppioni nei quali si identifica più per proclami che non per fatti tangibili; tutti peraltro distinti da umili origini, il che ci porta a parlare di uno sdoppiamento verso il basso o degradante. In questo frangente, parimenti a quanto avviene con gli sdoppiamenti in figure simmetriche per valenza, Octave, dalla sfera divina, scenderà e si muoverà nel campo che Frye chiama del "mimetico-basso"; cioè in quella dimensione in cui l'eroe "non è superiore né agli altri uomini né al suo ambiente".¹²⁹

A tali nozioni ci dedichiamo in questa sezione del nostro lavoro, partendo da un esame delle occorrenze dello sdoppiamento in *Armance*, con l'individuazione sistematica di tutti i casi in cui la forma di sdoppiamento si manifesta nel testo stendhaliano, e, a conclusione del capitolo, proveremo a rintracciare certe forme di sdoppiamento anche nei romanzi che lo hanno ispirato.

Non ci si è limitati ad un computo rigoroso delle occorrenze, ma si è prodotta un'analisi finalizzata a fare affiorare le articolazioni delle dinamiche eroe-Mondo. Ne risulta che c'è molto di più di un mero gioco di echi, in quanto Stendhal associa all'eroe un contraltare solo parzialmente sovrapponibile; alla resa dei fatti, il doppione di turno di Malivert risulta investito di un ruolo narratologico ben diverso, quale, lo vedremo di qui a breve, il servitore, l'antagonista o la persona amata/aiutante.

Per meglio comprendere le epifanie della figura del doppio nel romanzo stendhaliano è indubbio che sia meglio procedere per gradi; cominceremo pertanto dall'indagine dell'origine del fenomeno, aiutandoci con gli strumenti forniti dalla psicanalisi; prenderemo successivamente in considerazione gli ambiti privilegiati in cui lo sdoppiamento trova espressione entro la narrazione qui oggetto di studio.

3.2.1.1. Alle radici del doppio

Se il fenomeno dello sdoppiamento a cui *Armance* attribuisce un valore tematico molto forte è, come abbiamo detto sopra, un argomento ricorrente nella letteratura di tutti i

¹²⁹ Frye, *op. cit.*, p. 46.

tempi, non è ozioso chiedersi quali siano le ragioni di tanta fortuna. La risposta ci giunge dagli studi antropologici, i quali ci confermano che il doppio è figura ricorrente dell'immaginario collettivo.

Tutte le popolazioni umane, in tempi diversi e a tutte le latitudini, hanno sentito l'esigenza di dare origine ad una meditazione e a una riproposizione, rituale, concettuale o artistica, del fenomeno. James Hastings, ad esempio, nella sua monumentale enciclopedia pubblicata all'inizio del XX secolo, classifica sotto la voce "doppi" alcuni popoli per i quali le cose doppie erano sacre, mentre, un quarantennio dopo, Claude Lévi-Strauss nota come alcune comunità concepissero il mondo in modo dicotomico¹³⁰.

Non c'è, dice l'antropologo, cultura anche la più remota e primitiva che non si sia posta la questione del perché dell'esistenza in lui e nei suoi simili di arti superiori e inferiori speculari, della simmetria del proprio volto, o ancora più empiricamente, del perché del giorno e della notte, della vita e della morte; cioè, è impossibile che qualcuno non abbia riflettuto almeno un istante sulla dicotomia del vivere.

Gli esiti a cui queste interrogazioni hanno portato sono i più svariati, dalle fiabe, alle cosmogonie, ai miti, ai racconti e ai romanzi fino ai saggi di psicoanalisi il cui contributo alla comprensione del fenomeno è stato decisivo, in quanto, a ben vedere, il doppio non è altro che figurazione del sé invisibile.

Da un punto di vista prettamente psicoanalitico il fenomeno dello sdoppiamento del soggetto, insieme al complesso di Edipo, svolge un ruolo primario nel processo di costruzione dell'Io, tanto che per la strutturazione della psiche gli studiosi parlano di processo bimodale. Per semplificare, come fa lo psicoanalista René Kaës, potremmo rappresentarci questi due modi psichici come le ascisse e le ordinate di un sistema di riferimento cartesiano.

Secondo questa rappresentazione, il complesso edipico sarebbe accostabile all'asse verticale, poiché, di fatto, non fa che "innalza[re] il soggetto verso il suo peculiare divenire umano"¹³¹, lo fa oscillare tra i sentimenti opposti dell'amore e dell'odio per i genitori, e soprattutto per il genitore di sesso opposto. Andando a mettere sullo stesso piano sessualità e genitorialità, il soggetto, rapportandosi al padre e alla madre, esperisce la differenza dei sessi e delle generazioni.

¹³⁰ Claude Lévi-Strauss, "Le Dédoublément de la représentation dans les arts de l'Asie et de l'Amérique", in *Anthropologie sociale*, Paris, Plon, 1958, pp. 269-294.

¹³¹ René Kaës, *Il complesso fraterno*, Roma, Borla, 2009, p. 43.

Tali temi ci interessano perché sono affrontati da Stendhal in modo esplicito: in *Armance*, l'enfasi è infatti posta sulle difficoltà che il protagonista, Octave de Malivert, ha nell'intessere qualsivoglia rapporto transgenerazionale, e su come tale difficoltà si rifletta sulla complessità del suo legame con il padre, con lo zio e con il resto dell'*entourage* familiare; effetto, certo, della distanza ideologica che lo separa da loro, la quale, a sua volta, lo inibisce dal portarne avanti l'eredità etica e genetica per mezzo della procreazione e del matrimonio.

Il fenomeno dello sdoppiamento è l'asse orizzontale della strutturazione psichica, dacché, pur coinvolgendo anch'esso i sentimenti universali dell'amore e dell'odio, ne rende oggetto non un essere appartenente ad un'altra generazione, bensì, un essere "vicino" mentalmente o comunque anagraficamente. Esso, in positivo o in negativo, è un'entità altra, un "intruso", che diventerà identico, familiare nella sua diversità, e con il quale sarà possibile instaurare relazioni differenti da quelle che si stabiliscono con i genitori, quali relazioni d'aiuto, d'amore, di conflitto.

In special modo, la Rivoluzione francese rovescia il modello sociale tipico dell'Ancien Régime, cioè quell'impianto patriarcale in cui il monarca è il depositario della Legge, attraverso la messa a morte proprio di quest'ultimo, e così apre la strada all'archetipo del "figlio principio di disordine"¹³² che si rende autonomo dal Padre e che trova nella fratellanza – la famigerata *fraternité* – il nuovo principio guida cui ispirarsi. Gli altri due grandi valori democratici che orientano l'Edipo figlio della Rivoluzione sono la libertà individuale e l'uguaglianza, la quale non è che una ratifica della fraternità, sancendo che tutti i membri della comunità sono da considerarsi come posti sullo stesso piano e in tal modo negando la verticalità insita nel modello assolutistico.

I due assi, edipico e di sdoppiamento fraterno si sviluppano, si combattono, si attirano reciprocamente, a volte si riversano l'uno sull'altro, ma nessuno può esistere nella sua pienezza per conto proprio. Il punto in cui essi si estremizzano è anche il luogo cruciale in cui si fecondano vicendevolmente e in cui si origina l'atteggiamento psicologico, e talvolta patologico, di chi mostra spiccata concentrazione su di sé, anche negli scambi relazionali con gli altri, in reazione all'insoddisfazione che il proprio contesto di appartenenza suscita. Detto diversamente, dal loro incontro scaturisce il narcisismo.

¹³² Francesco Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997, p. 246.

3.2.1.2. Semiologia del narcisismo malivertiano

Il mito che più di frequente ha catturato l'attenzione di quanti si siano interessati al disturbo psichico implicante il raddoppiamento riflessivo è sicuramente quello di Narciso, dal contenuto emblematico. Rammentiamone succintamente la storia¹³³:

Narciso è il figlio del dio Cefiso e della ninfa Liriope; una volta cresciuto, essendo un giovane bellissimo, diventa oggetto della passione e attenzioni di un gran numero di fanciulle e ninfe, le quali, tuttavia, non sono da lui ricambiate. Tra di loro spicca la ninfa Eco, che la disperazione del rifiuto subito consuma al punto da ridurla a sola voce. Per vendicarsi del disprezzo del ragazzo e della fine fatta fare a Eco, le giovani spasimanti invocano gli dèi. Nemesei, allora, in un giorno di canicola, briga affinché Narciso, sporgendosi in una sorgente per dissetarsi, veda il proprio riflesso nella fonte e se ne innamori. Cercando invano di afferrare la propria immagine rifratta dallo specchio d'acqua, il ragazzo si sporge troppo, cadendoci e morendo annegato. In quel luogo spunta un fiore, al quale viene dato il suo nome per perpetuarne la memoria.

La forte analogia tra il racconto mitologico e il comportamento disturbato che si riscontra in colui che ossessivamente pratica l'autoammirazione ha fatto sì che Otto Rank nel 1911 nel suo saggio "Il doppio" per primo parlasse in ambito clinico di narcisismo¹³⁴. Lo studioso rileva infatti come la categoria del doppio e l'esperienza dello sdoppiamento, nella tradizione folkloristica e letteraria europea reificati nello specchio, "si trovano riuniti in una sintesi particolare nella nota leggenda di Narciso, soprattutto nella sua forma più tarda, quella che è giunta fino a noi"¹³⁵.

È stato Sigmund Freud in *Introduzione al narcisismo* (1914) a darne una prima teorizzazione psicoanalitica, poi ulteriormente arricchita tra il 1920 e il 1923 alla luce dell'introduzione della nozione di Es. Il modello successivo alla revisione differenzia due tipi di narcisismo, un narcisismo "primario" e un narcisismo "secondario". Il narcisismo primario si realizza durante il sonno e nelle fasi originarie della vita, quando il bambino è ancora nell'utero, vale a dire quando egli vive la più assoluta solitudine. In

¹³³ Prendiamo a riferimento la versione più nota che è quella ovidiana de *Le metamorfosi*, sebbene, ricordiamo, esistano numerose varianti.

¹³⁴ Il termine fu introdotto nel 1898 in sessuologia dallo psichiatra inglese Havelock Ellis (1859-1939) per designare un atteggiamento patologico della vita sessuale, per cui il soggetto gode nell'ammirare il proprio corpo, cioè lo tratta come un oggetto sessuale, come una fonte di desiderio e di piacere e lo avvicina idealmente al giovanetto Narciso che nel mito greco rivolgeva le proprie attenzioni alla sua immagine.

¹³⁵ Otto Rank, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Milano, Sugarco, 2009, p. 83.

quelle circostanze non esiste distinzione fra l'Io e l'Es e non esistono investimenti oggettuali, cioè il soggetto, essendo solo, non può riversare su niente e nessuno i suoi desideri e bisogni.

Il narcisismo secondario, per Freud, scatta invece nel momento in cui l'Io si struttura; dopo la nascita, perciò, e nei primi anni di vita. Gli investimenti libidici autoaffettivi, allora, analogamente a quanto succede in un sistema di vasi comunicanti, vengono via via meno e sono sostituiti dagli investimenti d'oggetto. L'individuo infatti non è più solo e avvia uno scambio relazionale con gli altri, prima fra tutti sua madre. Tuttavia, nella vita adulta, in situazioni di intolleranza alla realtà, la persona può reintroiettare la propria libido e reinvestirla su di sé a sviluppare un'attitudine di autoglorificazione e di alienazione, regredisce così nel narcisismo, non più strutturante, bensì psicotico.

Ad Octave de Malivert capita esattamente ciò¹³⁶. Analizzando la sua vita, si appura che vi sono tutte le condizioni di partenza per lo sviluppo del disturbo narcisistico; confrontato ad una realtà cui si sente non appartenere, non può certo trovare empatia nel suo prossimo e finisce così per edificare un Sé-grandioso.

Del resto anche solo guardando la coppia genitoriale del protagonista si capisce perché per quest'ultimo sia oggettivamente impossibile instaurare una sana rete relazionale. M. e Mme de Malivert sono due figure totalmente passive; lui, non muove neanche un dito per ottenere dal re il cordone blu tanto agognato, diversamente da quanto fa il suo sodale M. de Bonnivet, mentre sua moglie non fa altro che preoccuparsi ossessivamente per la salute del figlio, proiettando su di lui le proprie malattie. È quasi beffardo che ella sospetti che il ragazzo abbia una "affezione di petto", quando, contrariamente, si scopre, è lei a soffrirne.

Persino la loro casa, come per effetto di contagio, riflette il loro piattume: il salone è cupo, come lo sono i padroni di casa; l'oro delle rifiniture dei velluti è stemperato dal verde che predomina nella tappezzeria e neppure la luce solare può penetrare e portare un po' di brio all'ambiente, perché assorbita dai due grandi specchi che si stagliano sopra le finestre a loro copertura; soltanto in estate qualche raggio riesce a filtrare, ma i Malivert sono soliti spostarsi ad Andilly in quella stagione; in ultima istanza, quel salone permane vuoto, non ha mai ospiti, poiché è sempre Mme de

¹³⁶ Della componente narcisistica di Octave tratta diffusamente il saggio di Benjamin-Noël, *op. cit.*

Malivert a essere ricevuta da Mme de Bonnavet e mai il contrario, il che è un'ennesima conferma della passività dei genitori di Octave.

Con una situazione domestica simile si capisce perché il protagonista si abbandoni a deliri narcisistici. Ne è convinto anche Benjamin-Noël che dello scandaglio psicoanalitico del protagonista di *Armance* si è lungamente occupato¹³⁷:

Telle est, de fait, la condition nouvelle de la psychose dépressive d'Octave [...] : un narcissisme surdéveloppé. C'est-à-dire capable de se transformer en narcissisme primaire, de retrouver l'autosatisfaction qui précède et accompagne la première phase de l'évolution psychique.¹³⁸

Nell'esemplificare e nel delucidare il narcisismo malivertiano, non deve sfuggire ad un attento critico la suggestività della pagina, bellissima, in cui il visconte aspira a regalarsi una stanza arredata con tre specchi della manifattura di Saint-Gobain: quella immagine tre volte riflessa evoca il delirio narcisistico del soggetto, che si moltiplica, come il demonio, sovente *trifons*, in tre controfigure. La rifrazione origina una scomposizione del sé, implicando un'inclinazione per l'intersoggettività. Sul piano psicoanalitico Nicola Lalli¹³⁹ rimarca, giustappunto, che dell'indole narcisistica “una prima conseguenza è la *dispersione dell'identità*”¹⁴⁰. In questo senso, concordiamo con Lavagetto¹⁴¹, quando mette in parallelo Octave e Don Giovanni: seppure i due personaggi siano per comportamento diametralmente opposti, ambedue, come Lucifero, sono autocentrati e orientati esclusivamente all'automagnificazione.

Il primo, traendo piacere dalla serialità della sua immagine riflessa negli specchi, e il secondo, ricavandola dal collezionare amanti. Forse alla luce di questo parallelismo assume maggiore chiarezza la pace che il nostro eroe ritrova nell'udire “les accords si sombres de Mozart” (A, 104) del *Dom Juan*. Per quanto Don Giovanni sia il negativo del nobile Malivert, tutti e due hanno una fine che li accomuna: il loro abnorme ego finisce nel nulla tramite la morte per sprofondamento, in quanto il primo muore somministrandosi una massiccia mistura di oppio e digitale e finendo esanime nelle

¹³⁷ Al capitolo II del nostro intervento abbiamo già detto della sua analisi della fuga di Octave dal teatro in cui andava in scena *Le Mariage de raison* di Scribe e del suo gustarsi al ristorante una zuppa, in cui l'esperto vede la fabbricazione di una gratificazione artificiale che rievoca la suzione del seno materno.

¹³⁸ Cfr. Noël, *op. cit.*, p. 46.

¹³⁹ Psichiatra, psicoterapeuta, docente in malattie nervose e mentali e professore associato di psichiatria e Psicoterapia presso l'Università “La Sapienza” di Roma.

¹⁴⁰ Nicola Lalli, *Il narcisismo e il disturbo narcisistico di personalità*, in “Le psiconevrosi: fenomenologia e psicodinamica”, Roma, Euroma, 1988, p. 8.

¹⁴¹ Lavagetto, *op. cit.*, pp. V-LV.

acque a largo del monte Kalos, mentre il secondo viene risucchiato dalle viscere della terra per via della sua anima nera.

Un'analogia specularità si rinvia sul piano onomastico: a mettere in risalto il narcisismo di Octave contribuisce il gioco annominativo tra il suo prenome e il suo cognome: la ripetizione della sillaba /ve/ (Octave de Malivert) produce una specularità interna che ha un riscontro nel temperamento solitario del personaggio e nella sua mancata integrazione sociale; Mme de Malivert osserva non per niente che suo figlio “vit comme un être à part, séparé des autres hommes” (A, 96).

La seconda manifestazione più evidente del narcisismo è “la divisione degli oggetti esterni in totalmente buoni e totalmente cattivi, con la concomitante possibilità di oscillazioni estreme”¹⁴², e del manicheismo il romanzo con il suo personaggio principale si fa il vessillo. Come non notare ad esempio che le due prestigiose casate, i Bonnavet e i Malivert, attorno alle quali gravita la trama, sono eticamente connotate sin dalla loro onomastica?

Altri meccanismi con i quali il disturbo narcisistico si presenta sono l'idealizzazione di persone o situazioni, la negazione e l'onnipotenza, e il romanzo di attestazioni che vanno in questa direzione ne fornisce tantissime. Per quanto concerne l'idealizzazione di persone, è sufficiente pensare all'immagine angelica che della cugina Armance Octave edifica; vedremo nei prossimi paragrafi di dettagliare la maniera nella quale l'angelizzazione viene messa in atto. In riferimento all'idealizzazione di situazioni possiamo citare, a dimostrazione, la tendenza dell'eroe alla fantasticheria e all'enfatizzare gli stati d'animo sia in positivo che in negativo. Si consideri che il narratore, presentandocelo, di lui ci dice subito:

un prince singulier, profondément empreint dans ce jeune cœur, et qui se trouvait en contradiction avec les événements de la vie réelle, tels qu'il les voyait se développer autour de lui, le portait-il à se peindre sous des images trop sombres, et sa vie à venir et ses rapports avec les hommes. (A, 90)

Mentre per la fantasticheria possiamo attirare l'attenzione su questa osservazione:

On eût dit que ses passions avaient leur source ailleurs et ne s'appuyaient sur rien de ce qui existe ici-bas. (A, 95)

¹⁴² *Ibidem.*

Riguardo alla negazione, è lampante la perseveranza con la quale il visconte de Malivert sostiene di non provare per Mlle de Zohiloff nessun sentimento che sia diverso dall'affetto parentale o amicale. Quanto all'onnipotenza, che Octave stimi di essere una spanna sopra ai suoi conoscenti e che si creda tetragono a tutte le sciagure lo si evince da affermazioni quali: “j'ai l'orgueil de me croire supérieur à tous les dangers, à toutes les sortes de maux qui peuvent attaquer un homme” (A, 102).

Il narcisismo, come ricorda Lalli, ha un ulteriore ed ultimo segnale nell'identificazione proiettiva, il cui simbolo, abbiamo già visto, è lo specchio; aggiungiamo con Ezio Pellizer¹⁴³ che lo specchiarsi agisce come una sorta di innesco per un'implosione della soggettività, analogamente a quanto avviene a Narciso con il suo riflesso. Che la posa narcisistica e il fenomeno dello sdoppiamento siano strettamente connessi è evidente: l'implosione di cui parla Pellizer ha la sua condizione *sine qua non* nell'esperienza della duplicazione, della geminazione.



28 Michelangelo Merisi, detto Caravaggio (1571-1610), “Narciso” (1597-1599), olio su tela, cm 112 x 92, Galleria nazionale d'arte antica, Palazzo Barberini, Roma.

Se Narciso non si specchiasse nella fonte, non si avrebbe lo sdoppiamento da cui scaturisce il decisivo schiacciamento dell'alterità nell'identità. I due Narcisi si specchiano l'uno nell'altro fino a morire e allo stesso modo Octave si richiude nel suo Sé-grandioso e si riverbera in Armance fino a decidere di darsi la morte otto giorni dopo il loro matrimonio e la loro prima notte, momento in cui si verifica appunto l'unione fisica, ovvero il momento fusionale.

In una versione meno conosciuta del mito di Narciso, quella di Pausania (IX 31, 8), per giunta, il giovane non si innamora di sé, ma della sua gemella, il che rafforza la tesi dell'importanza che riconosciamo al sottotema dello sdoppiamento simmetrico che si realizza tra il visconte de Malivert e Armance; la quale è sì sua cugina, ma per tutta la storia viene presentata alla stregua di una carissima sorella, identica a lui. Una gemellarità biologica finisce per prendere il posto di una gemellarità simbolica che intende l'altro come immagine riflessa, pura parvenza o *eidolon*.

¹⁴³ Ezio Pellizer, *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino, Einaudi, 1991, p. 15.

Adesso che abbiamo fatto luce sull'eziologia del narcisismo in Octave e che ne abbiamo mappato le estrinsecazioni, sentiamo l'esigenza di studiare le dinamiche proprie all'altro grande fenomeno psichico regolatore dell'Io, lo sdoppiamento, che agisce in Octave de Malivert.

3.2.1.3 Lo sdoppiamento degradato

La prima tipologia di personaggi rispondente alla "structure psychotique"¹⁴⁴ caratteristica del protagonista di *Armanche* ha per denominatore comune la modestia della provenienza sociale. Nella sua solitudine, il signorino de Malivert, prima decaduto e poi nuovamente agevolato dalla fortuna, adora passare il tempo disegnandosi scenari di vite alternative ed, in questi canovacci, il ruolo che si cuce addosso è costantemente quello del povero diavolo obbligato a svolgere mansioni umilianti o poco gratificanti per guadagnarsi il suo tozzo di pane quotidiano. Gli esempi più eclatanti dell'immedesimazione in doppi così distanti da lui per condizione sono quello in cui si immagina nei panni del suo domestico e quello in cui si identifica in un maestro di provincia.

Il secondo dei due surrogati eroici degradati riassume nella sua denominazione la quintessenza stessa di Octave. L'acuto Stendhal, che conosciamo per l'adorazione che riserva ai giochi di parole e alle allusioni onomastiche, attribuisce in effetti al maestro un cognome la cui valenza identitaria diventa enorme se la poniamo in una prospettiva ermeneutica che tenga conto dell'essenza malivertiana.

Nel dire all'amata cugina che ha due progetti più allettanti che andare in Inghilterra (suo paese d'elezione in quanto malinconico come lui e sufficientemente lontano da consentirgli di esperire lo straniamento che brama) Octave precisa che "le premier est de [se] faire appeler Lenoir" e il secondo è recarsi in incognito con quel nome "en province donner des leçons d'arithmétique, de géométrie appliquée aux arts" (A, 163).

Il patronimico Lenoir desta la nostra attenzione poiché marcatamente sovradeterminato. Si compone infatti della concrezione tra l'articolo determinativo maschile singolare "le" e l'aggettivo qualificativo, alla medesima forma e al medesimo genere, "noir". Il nero, e a un livello più generico, le tinte cupe sono anche le cromie

¹⁴⁴ Bellamin-Noël, *op cit.*, p. 18.

distintive di Malivert per via dell'umor nero dal quale è attanagliato e delle sue caratteristiche fisiche; tutti punti su cui ci siamo già ampiamente soffermati e che qui non vale la pena di ripercorrere. Ferma resta in ogni caso l'allusione velata alla personalità del visconte.

La seconda identità alternativa che il protagonista si confeziona nelle sue fantasticherie è quella del suo valletto: Pierre Gerlat. Per ben due volte il testo ci parla in maniera esplicita di uno scambio di personalità che va in scena tra i due¹⁴⁵. Esiste a fianco di esse però anche un frangente il cui lo sdoppiamento è leggibile in filigrana; ci riferiamo al gesto della defenestrazione con cui Octave di fatto tenta di uccidere il proprio alter ego e quindi in una certa misura se stesso, prefigurando il suicidio finale con cui mette fine alla sua vita, svilendosi e martirificandosi.

Per quanto riguarda i due casi espliciti di inversione di personalità, essi sono riscontrabili nel periodo della convalescenza di Gerlat dopo l'episodio della defenestrazione. Octave lo accudisce, sentendosi in colpa (addirittura arriva a servirlo come se lui fosse il servo e l'altro il padrone) e quando Malivert, parlando con Armance, fantastica ad alta voce, dicendo di volere assumere l'identità del suo lacché così da andare a offrire i propri servigi ad un fantomatico gentiluomo che lo avrebbe poi defenestrato:

Le plus beau de mes projets ; je prendrais le nom de Pierre Gerlat ; j'irais débiter à Genève ou à Lyon et je me ferais le valet de chambre de quelque jeune homme destiné à jouer à peu près le rôle que moi dans le monde. Pierre GerLAT serait porteur d'excellents certificATS du vicomte de Malivert qu'il a servi avec fidélité pendant six ans. En un mot je prendrais le nom et l'existence de ce pauvre Pierre que j'ai une fois jeté par la fenêtre. (A, 163-164)¹⁴⁶

Il valletto è la professione che per eccellenza simbolizza la sottomissione e perciò rimanda a un declassamento sensibile rispetto alla posizione sociale in cui collocano Octave l'antichissimo nome di famiglia e il consistente indennizzo economico riconosciutogli dal regime restaurato. La proiezione di sé da parte del visconte de Malivert in questa figura servile è colma di significato, dacché coincide con la realizzazione del sogno di rivolta verso la propria classe sociale di appartenenza che custodisce nel cassetto da quando è entrato nell'età della ragione. La meta tanto

¹⁴⁵ Questa rilevazione è stata fatta anche da Bellamin-Noël, cfr. *op. cit.*, p. 18.

¹⁴⁶ I colori e le sottolineature sono stati da noi inseriti per mettere in evidenza le figure retoriche e i giochi di parole cui l'autore ricorre per dare maggiore enfasi alla nuova definizione identitaria di Octave de Malivert.

agogmata viene raggiunta, nel rispetto dell'indole duale, dal protagonista, praticando volontariamente la strada dell'autosvilimento.

L'appellativo "Pierre Gerlat", che ripropone il nesso /er/ presente nel nome di famiglia del protagonista, è situato in punti forti dell'enunciazione, ovvero in quelli dove batte la sottolineatura fonica scaturente dall'intonazione discendente. Una seconda volta nome e cognome del lacchè campeggiano in testa di frase.

Perciò, Stendhal appaia Octave al servo non soltanto mettendo in bocca al primo parole di identificazione dal significato cogente, "je prendrais le nom", ma anche facendo ricorso a figure retoriche di insistenza quali la reduplicazione; e inoltre il verbo della stessa, "prendrais", si unisce in consonanza paronomastica al sostantivo "projet".

Analogamente, è tramite il mezzo retorico che il servitore è posto sullo stesso piano di Octave; l'omoteleuto che si origina tra "Gerlat", nome di famiglia del valletto, e "excellents certificats", che si riferisce a Malivert, instaura infatti un nesso tra i due e lo stesso dicasi per l'altra annominazione che segue poco più avanti nel brano, cioè "pauvre Pierre", che si fa invece foriera dell'identificazione con l'alter ego degradato.

Prenome e nome di famiglia del "pauvre valet", abbiamo detto, ricoprono posizioni chiave, e contengono al loro interno fonemi che si ripetono insistentemente in forma allitterante nel resto della proposizione e anche in quella che la precede. Allacciandoci a ciò, in particolare, i fonemi /l/, /p/, /r/ e /ʒ/ collegano il sostantivo "projet" al cognome "Gerlat", il secondo risulta giustappunto da un'inversione speculare del nesso /ʒe/, e come se non bastasse il primo rimanda, per paragramma, anche al verbo "piéger" che in francese appunto vuol dire "ingannare".

Il prezzo che Octave paga per questa libertà e per questo "inganno" è alto e passa per la degradazione di sé e con essa del suo statuto eroico. La tanto rovinosa caduta dall'Olimpo cui dà avvio la fantasticheria servile trova un'efficace resa nel passo citato, nel quale l'identità nuova che Octave sceglie per sé ottiene la preminenza, per giunta, mediante il sottile gioco annominativo.

Il padrone giunge insomma a vestire i panni del servo con la gioia che gli procura la prospettiva di essersi affrancato dal peso che la tradizione di un'intera casta aveva posto sulle sue spalle e, se riesce a liberarsi, è anche grazie a brillanti soluzioni formali che sostengono le sue intenzioni.

3.2.1.4. Lo sdoppiamento paritetico

Per avere il quadro completo di una dualità complementare in Octave de Malivert dobbiamo prendere in esame anche il caso dello sdoppiamento dell'eroe nella sua amata, cioè sua cugina, Armance de Zohiloff. Un processo che si svolge su più piani: la virilizzazione dell'eroina con parallela devirilizzazione del protagonista, la somiglianza fisica, il legame di sangue, la condivisione di ideali e l'assonanza caratteriale e azionale. Giungeremo ad avere piena consapevolezza di come tutti questi livelli di familiarità vengono sfruttati dall'autore, muovendo da quello in cui la similarità è più manifesta, cioè la condivisione degli stessi ideali.

Sottolineeremo tutte le concordanze e analogie esistenti tra le due figure, perché rilevante è la funzione svolta da questo tipo di sdoppiamento. All'elaborazione della figura del "Doppio-Armance" non sono estranei difatti il narcisismo e l'idea di morte. L'incapacità di amare di Octave de Malivert, la sua vita sessuale anomala e il suo atteggiamento egocentrico sono frustranti al punto da fargli agognare il suicidio. Ma trattandosi di un pensiero violento, la psiche malivertiana, parimenti a quella di qualsiasi individuo, ne combatte e ne osteggia l'ipotesi e, cercando una soluzione alternativa, si fabbrica un'immagine da porre al centro dei propri pensieri, sulla quale riversare tutta la sua carica vitale.

Ovviamente, l'immagine in questione è quella di Armance de Zohiloff, che diventa nelle sue fantasie la sua sosia e l'unica degna compagna. La pulsione di morte viene così scalzata dalla assai più tollerabile spinta vitale. L'amore per se stessi fiorisce, scrive Otto Rank, nell'amore per una persona-specchio, realizzando a pieno "la tendenza universale per cui l'uomo esclude ostinatamente dalla coscienza l'idea penosissima della morte"¹⁴⁷. Si spiegano così le molte metaforiche celebrazioni nel romanzo della bellissima fanciulla russa come del sosia perfetto dell'eroe.

3.2.1.5. Condivisione di ideali

Essere eccezionale tra esseri volgari, indifferente persino ai due milioni di franchi che lo Stato intende elargirgli a titolo di indennità per le perdite subite dalla sua famiglia durante la Rivoluzione francese, Octave de Malivert mal sopporta e mal si spiega la sua condizione di privilegiato. Creatura fatta per sentire "d'autres bonheurs que ceux de

¹⁴⁷ Rank, *op. cit.*, p. 91.

l'argent et de la vanité" (A, 134), a differenza dei suoi pari di rango che sul denaro e sulla vanagloria hanno incentrato la loro vita frequentando i salotti, incontra una creatura che, come lui, crede nel sentimento della vera amicizia, nell'affetto disinteressato e in uno spirito liberale.

A differenza degli ospiti di Mme de Bonnavet, i meglio assortiti di Francia, e che portano nomi tali per cui nessuno può aprire un libro di storia senza trovarne uno tra gli eroi del passato, i due cugini non giudicano il valore di chi hanno di fronte in base al loro lignaggio e alle fortune di cui possono godere. Davanti a prese di posizione che rimandano ad uno stile di vita basato sull'apparenza, come la proibizione del marchese de Malivert alla moglie di vendere i propri diamanti perché "il se croit deux fois plus pauvre et plus déchu le jour où sa femme n'aurait plus de diamants" (A, 93), i due ricavano impressioni "à la fois de déplaisance et de mépris." (A, 99)

Nella lista di coloro che professano una sfacciata venerazione per il denaro Octave e Armance oltre ai nobili ascrivono anche i banchieri, ovviamente di estrazione borghese, che forse in materia, dice la fanciulla, "l'emportent sur certains des nôtres" (A, 160). Anzi proprio capendo che la potenza finanziaria nel periodo storico in cui vive garantisce influenza e potere, amaramente Octave conclude che quella è la ragione del dominio sulla scena sociopolitica dei quarantenni borghesi che si sono riempiti le tasche con la Rivoluzione. Essi sono un po' grossolani sì, ma sono comunque rispettabili per via dei loro quattrini e a confronto con i nobili di antico lignaggio non escono certo vinti. Sono gli *aristoi* ad avere la peggio, giacché sempre passivi, alla stregua dei signori Malivert, non in grado di impegnarsi, sprezzanti il lavoro e dediti soltanto ad attività di diporto: dalla caccia, alla contemplazione delle bellezze della vita bucolica, passando per la musica di Rossini e l'arte.

Al materialismo che guasta l'anima, l'eroe stendhaliano risponde: "je pris ma place dans la vie active, ne pas [s]e laisser acheter comme ces messieurs" (A, 153) e sulla stessa scia Armance si impone di non assecondare Mme de Malivert nel progetto di farle sposare il figlio; altrimenti,

chaque jour serait empoisonné par la crainte qu'Octave ne vînt à penser que je l'ai préféré à cause de la différence de nos fortunes [...] il ne faut jamais accepter la main d'Octave et le parti commandé par l'honneur est aussi le plus sûr pour notre bonheur.
(A, 154)

La riflessione di *Armance* ci interessa anche perché fa emergere un altro principio sul quale il modo di vedere dei cugini converge, rinsaldando una volta di più la reciprocità e la sovrapponibilità delle due figure. Il punto di contatto è il fortissimo senso del dovere che li anima e li ispira. Il narratore sottolinea con insistenza questo atteggiamento. È ragguardevole infatti, come già ricordato, il numero di volte che la parola “devoir” compare nel romanzo, ben trentasette, e ancora più sorprendente e carico di significato è il fatto che ciascuna di queste occorrenze sia riferita a Octave o a Armance (nello specifico ventisei al primo e undici alla seconda). A ciò devono essere sommate le nove occorrenze totali in cui fa la sua comparsa il termine alla forma plurale, “devoirs,” di cui cinque sono da legare al visconte e le restanti quattro alla cugina.

Attribuiamo tale ricorrenza a una volontà programmatica del romanziere: costruire dei personaggi che per la loro personalità possano essere elevati ad epitome di un nuovo stile di condotta sociale. A questo proposito non possiamo non evidenziare la centralità del volontarismo nella poetica di Alfieri, del quale Stendhal ha grande stima. Richiamarsi insomma al senso del dovere vuole essere, secondo noi, un modo per fare un plauso all’individuo che, ponendosi in controtendenza rispetto al presente corrotto e bieco in cui è calato, si fa bandiera di una forma urbana e pulita di stare al mondo; va da sé che suo destino può essere solo quello di essere penalizzato e marginalizzato, incarnando la negazione esatta dell’individualismo e della venalità, valori imperanti nella realtà contemporanea ai due cugini.

Vediamo tuttavia anche il rovescio della medaglia. Tale formalismo etico diventa effettivamente anche il focolaio dell’insoddisfazione e della macerazione interiore del protagonista, la fonte del *mal du siècle* che interpreta e, a cascata, del suo sentimento d’inadeguatezza e frustrazione. La voce narrante ci racconta di una Mlle de Zohiloff che condivide pienamente il senso del dovere di Octave, motivo per il quale si staglia sul fondo della storia come la sua anima gemella e come il suo specchio più attendibile. Peraltro questa qualità è intrinseca anche al suo prenome, visto che “Armance” si caratterizza per un suffisso “effusivo”, indefinito, che crea una complementarità con il nome di Octave, contrassegnato da un numerale cui segue il suffisso implosivo dato dalla fricativa sonora /v/.



29 François Xavier Fabre (1766-1837) "Ritratto del conte Vittorio Alfieri" (1793), olio su tela, cm 93 x 72 , High Museum of Art, Atlanta.

La questione del servizio d'onore che l'eroe del romanzo si sente di prestare, malgrado ciò possa implicare la sua infelicità, fa sì che riecheggi in lui la generosità cavalleresca e ancora più rilevantemente la grandezza mitica. Non dimentichiamoci del resto che tra i libri su cui Stendhal ha passato la sua adolescenza ci sono *L'Orlando furioso* di Ariosto, *La Gerusalemme liberata* di Tasso e gli scritti maggiori di Virgilio e Ovidio¹⁴⁸.

Così come Octave si impone di non amare perché conscio del fatto di essere impossibilitato a soddisfare fisicamente una donna per via della sua impotenza sessuale, il suo specchio e doppio simmetrico Armance accampa la scusa di un falso fidanzamento con un amico della sua famiglia di origine di modo da allontanare la prospettiva di un matrimonio col cugino che teme di deludere per la limitatezza delle proprie possibilità economiche e sociali. Il nesso tra “produzione”, intesa come accumulo di ricchezza, e riproduzione, intesa come perpetuazione della specie, è di evidente attualità durante il Romanticismo; tra gli esponenti di questa corrente letteraria, cui Stendhal aderisce, è infatti aperto il dibattito sul tema della libertà di costumi agevolata dal benessere derivante dal liberismo economico; tema che Balzac ripropone con *Sarrasine*¹⁴⁹. Il *récit*, tra l'altro, interpreta il motivo del doppio in modo così misterioso da non essere da meno dell'enigma che aleggia su *Armance*.

3.2.1.6. Virilizzazione e devirilizzazione

La bella circassiana Armance con il suo modo di pensare e di agire si presenta dunque come il sosia femminile del visconte. A suggerire un loro appaiamento è anzitutto la coincidenza delle loro età anagrafiche e l'*incipit* dello loro prosopografie, dato dalla formula “à peine âgé/e de”. Pagina dopo pagina, i confini tra le due figure si fanno labili al punto che hanno luogo una virilizzazione di Armance e una devirilizzazione di Octave; il lettore scopre così che la prima “ne veut pas sacrifier trop de temps à sa toilette” (A, 121), mentre è costume diffuso tra le donne di mondo dedicare tempo e dilettersi molto con i rituali di bellezza, e che ama portare “les cheveux courts et retombant en fort grosses boucles autour de la tête” (*ibidem*), allorquando la semplice consultazione di un prontuario sulla storia dell'acconciatura francese rende evidente che

¹⁴⁸ Cfr. Pierre-Louis Rey, *Analyse de l'œuvre de Stendhal*, Paris, Pocket, 2005, p. 19.

¹⁴⁹ Per ulteriori approfondimenti rimandiamo a Roland Barthes, *S/Z. Une lecture de “Sarrasine”*, Paris, Seuil, 1970.

al tempo della Restaurazione le donne portavano i capelli lunghi, di modo che fosse possibile l'esecuzione delle pettinature di ispirazione inglese che la duchessa di Berry, nipote di Carlo X, aveva reso di moda:

Disposti in piccoli riccioli quasi incollati sulla fronte e sulle tempie, i capelli si abbassano sulla nuca in riccioli appena accennati [con] qualche fiore artificiale qua e là (figura A) [...] Sono inoltre di moda i capelli "à la chinoise" tirati lisci sulla sommità del capo a formare uno chignon spesso intrecciato a cestino (figura B)¹⁵⁰.



Figura A



Figura B

Dopo la definitiva sconfitta di Napoleone ad opera degli eserciti della Coalizione, i Borboni mirarono a spegnere in Francia ogni ricordo dell'epoca trascorsa e soprattutto ogni traccia della Rivoluzione. Il governo della Restaurazione esercitò tutti i suoi poteri per ottenere un ritorno alle condizioni politiche e culturali prerivoluzionarie. Anche l'estetica doveva rispecchiare fedelmente tale volontà; ma vediamo che l'acconciatura di Armance si discosta fortemente da questa tendenza e si impone per la sua mascolinità. Un taglio corto di capelli era decisamente fuori canone e fuori dal tempo: solo con la prima guerra mondiale infatti le donne avrebbero adottato pettinature più pratiche, data l'esigenza di fare attivamente la loro parte come infermiere, cucciniere e autiste.

Un altro elemento interessante, perché punta dritto ad una virilizzazione della figura femminile di primo piano, è racchiuso nel nome di battesimo: "Armance" infatti

¹⁵⁰ Ludmila Kybalovà Olga Herbenovà e Milena Lamarovà, *Enciclopedia illustrata della moda*, Milano, Mondadori, 2004, pp. 239-240.

contiene al suo interno la parola “arma”, in francese “arme”, che rimanda ad un oggetto dalla chiara connotazione maschile.

Parallelamente a questa mascolinizzazione, si verifica, dicevamo, la femminilizzazione dell’eroe. Perché essa possa essere realizzata dall’autore, è necessario che il protagonista venga preliminarmente privato dei suoi connotati maschili e Stendhal orchestra tale privazione in maniera magistrale conducendo, come già notato, l’immagine grandiosa del visconte Octave de Malivert a quella di un inerme e innocuo bambino.

L’infantilizzazione del giovane è ottenuta dallo scrittore mettendo in campo allusioni più o meno dirette; tra quelle che vi si richiamano in modo palese abbiamo citato ad esempio la similitudine “avec la surprise gaie d’un enfant” (A, 37 e 43), ovviamente riferita a Malivert e di per sé già straordinaria, vista la rarità con la quale questa figura retorica ricorre nella scrittura stendhaliana; o ancora “il sentait qu’il faisait l’enfant”.

Grottesco quanto significativo è a nostro avviso lo scenario che scaturisce dalla fantasticheria dell’eroe sul cadere vittima, passeggiando nel bosco, di un bambino fucilatore di uccellini, in quanto prefigurante l’epilogo serio della storia. Per capirla dobbiamo innanzitutto accorgerci che il bimbo pestifero, massacratore di volatili, non è altri che il visconte stesso, il quale, una volta di più, ama trovare un sosia, un altro da sé, abbandonandosi all’immaginazione.

L’uccisione accidentale per mano puerile di creature che popolano il cielo è da intendere quindi come un’anticipazione della morte che Octave darà a se stesso con le proprie mani. Inoltre, dobbiamo tenere a mente il fatto che l’altra e sola similitudine presente nel libro è dedicata a Armance, la quale viene paragonata ad un piccolo uccello. Di conseguenza, nel nuocere del bambino ai volatili è da vedere un’allusione cataforica al dolore che il visconte creerà nella cugina con le sue stranezze prima, e con la sua morte, poi.

Altri non tralasciabili indizi dell’infantilismo di Malivert sono: il suo diventare ricco senza sforzo, dacché i due milioni di franchi gli piovono dal cielo come per magia per via di un indennizzo e non per suoi meriti o azzeccati investimenti, e il suo non vivere la sessualità, data la sua impotenza e il suo timore ed imbarazzo per qualsiasi cosa abbia una vaga connotazione erotica, come la croce di diamanti che scintilla sui

seni di sua cugina e alla cui vista sviene “comme si le stade phallique n’avait jamais succédé à l’âge du sevrage, comme s’il était resté fixé au stade oral¹⁵¹”, nota Benjamin-Noël. In questa astinenza trova d’altronde gratificazione spesso il narcisista.

Avendo completamente svuotato il suo eroe dei connotati maschili, Stendhal può ora attuarne la femminilizzazione. Il narratore tiene a precisare ad esempio che Octave è dotato di una capacità d’eloquio che è per lui motivo di fierezza. Fierezza che l’autore non esita a paragonare a quella che prova “une jeune femme qui arrive sans rouge dans un salon où l’usage du rouge est général” (A, 100) proprio perché sicura della sua avvenenza. Il giovanotto, dice inoltre il narratore, ha la “sensibilité déraisonnable” (A, 106) tipica del gentil sesso e il pudore di una donna, al punto che si imbarazza per il minimo apprezzamento o si emoziona di fronte a uno slancio d’affetto del padre:

Ses cheveux [d’Octave] du plus beau blond qui retombaient en grosses boucles sur le front qu’il avait superbe, avaient surtout frappé la célèbre Mme de Claix. [...] elle lui faisait un compliment fort vif, lorsque tout à coup les traits d’Octave se couvrirent de rougeur, et il quitta le salon d’un pas dont il cherchait à dissimuler la rapidité. (A, 105)

La loi d’indemnité est certaine [...] Octave, que le marquis avait fait appeler, [...] vit des larmes et peut-être se méprit sur leur cause ; car une rougeur presque imperceptible parut sur ses joues si pâles. (A, 98)

Nel tracciare il profilo di Octave de Malivert anche Margaret Waller coglie una devirilizzazione in essere¹⁵²: il protagonista, ammette la studiosa, viene presentato con una forte carica maschile all’inizio in quanto, giovane uomo alla soglia del debutto in società, è pronto a imbracciare le armi per inseguire il sogno di un’illustre carriera militare; ha per di più appena portato a compimento i maschilissimi studi di ingegneria alla borghese École polytechnique, dove le donne non erano ammesse. Mano a mano che la narrazione va avanti il dipinto si arricchisce di tinte e notazioni che sono precipue delle donne: la sensibilità, di cui abbiamo già dato esemplificazione, la delicatezza e l’arrendevolezza. Se non vi è dunque nel romanzo una progressione azionale, vi è un graduale mutamento di stato. Leggiamo dunque questi brevi estratti:

On éprouve une sorte de pudeur à interroger un être dont le bonheur paraît aussi fragile [...] on eût dit une âme tendre séparée par un long espace d’un objet uniquement chéri. (A, 97)

¹⁵¹ Bellamin-Noël, *op. cit.*, p. 20.

¹⁵² Margaret Waller, *The Male Malady: Fictions of Impotence in the French Romantic Novel*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1993 p. 122 e segg.

Ces plaintes, quoique égoïstes en apparence, intéressaient Armance ; les yeux d'Octave exprimaient tant de possibilité d'aimer et quelquefois étaient si tendres ! (A, 107)
Elle, sans se le bien expliquer, sentait qu'Octave était la victime de cette sorte de sensibilité déraisonnable (*ibidem*).

Ses succès lui [à Octave] plaisaient surtout à cause du bonheur qu'il lisait dans les yeux de sa mère ; c'était sur les instances réitérées de Mme de Malivert qu'il avait abandonné sa chère solitude. (A, 119)

M. le duc de *** donnait une grande partie de chasse [...] il écrivit un billet charmant au vicomte de Malivert et l'invita à chasser avec lui. Il fut décidé, dans la famille d'Octave parfaitement au fait des allures et du caractère du vieux duc de ***, que s'il réussissait pendant sa visite au château de Raville, on le verrait un jour duc et pair. Il partit chargé des bons avis du commandeur et de toute la maison (A, 125-126).

« Vous avez toute mon estime », lui dit-elle [...] Octave resta immobile, les yeux remplis de larmes (A, 127-128).

Faut-il dire qu'Octave fut fidèle à sa promesse ? Il abandonna des plaisirs proscrits par Armance. (A, 142)

Si tratta di passi per noi di rilievo poiché al loro interno si definisce quella armoniosa miscela di virtù certamente inadeguate ad un personaggio di sesso maschile e di chiaro statuto eroico. Octave appare infatti in tutta la sua fragilità (“fragile”), di temperamento lamentoso (“Ces plaintes”), caratterizzato da tenerezza (“âme tendre”, “yeux tendres”), emotività (“déraisonnable”) e docilità (si piega al volere dell'amata ovviamente, ma anche della madre, acconsentendo alla frequentazione dei salotti nobiliari e a presenziare alla caccia organizzata dal duca di *** al solo fine di compiacere lei e il resto della famiglia, odiato “commandeur” incluso).

Quello che qui vogliamo dimostrare è che il testo stendhaliano è nella sua complessità di struttura di grande modernità, in quanto fa del rovesciamento dei ruoli e dell'ambiguità una fase necessaria per il compimento della conquista identitaria.

Che per il protagonista del libro sia centrale la questione del dare definizione di se stesso e del suo ruolo nel mondo appare chiaro sin dal capitolo secondo, quando il narratore racconta del suo farneticante sogno di abbellire la sua stanza adibendola a salone privato nel quale sospendere i tre giganteschi specchi al solo fine di rimirarsi; la scena fa infatti da preludio alla sua spasmodica ricerca di un alter ego nel quale rivedere se stesso per meglio cogliere le proprie sfumature; un se stesso che rinviene pochi

capitoli dopo nella cugina proprio in virtù della comunanza di idee di cui si è detto. Ricordiamo la scena cardine del suo delirio autocelebrativo attraverso i tre specchi.

A questo stadio Octave trova il suo “doppio” nel riflesso multiplo di se stesso; il che, desume non a torto Gaillard, è sintomatico di un tentativo autodefinitorio che affonda le sue radici nella “non-assumation du je social”¹⁵³. Si somma in effetti al suo desiderio di trovare rifugio in un contesto recondito e autoreferenziale, quello del fantomatico stanzone nel palazzo Malivert che sarebbe solo a lui accessibile – “J’en porterais toujours la clef”. (A, 103)

Ciò non toglie che lo specchio gli rimanda di lui un’immagine che non gli piace – “Ah ! Que je me déplais à moi-même!” (A, 107) – e gli rende necessaria la ricerca di un’identità alternativa più lusinghiera. Capisce allora che l’unico mezzo per conquistarla è l’amore – “la seule ressource contre cet avilissement général” (A, 101) – e è a questo punto che fa di Armance de Zohiloff l’oggetto delle sue attenzioni, riconoscendo in lei

une belle âme, non encore avilie par la prétendue sagesse des duchesses d’Ancres (*ibidem*).

Dunque una persona molto simile a lui a cui vale la pena

de s’y attacher pour jamais, de ne voir qu’elle, de vivre avec elle et uniquement pour elle et pour son bonheur. (*Ibidem*)

È in questo quadro che si colloca lo sdoppiamento del visconte nella cugina che diventa così anche lo strumento dell’edificazione del suo amor proprio, “l’eau dans laquelle Narcisse vient se mirer”¹⁵⁴. Facciamo notare, anticipando un argomento che tratteremo più diffusamente nel quarto capitolo del presente lavoro, che il nome “Armance” è mutuato dall’omonimo fiume, ulteriore prova del *penchant* toponimico di Stendhal. Esso è affluente del più grande Armançon. Armance è, insomma, il doppio del protagonista, il suo riflesso nello specchio, nonché il suo primo raddoppio simmetrico e non degradato, trattandosi di un personaggio “fraterno”, e speculare facente parte della medesima cerchia.

La prima cosa a colpire ovviamente è che l’alter ego in questo caso sia di sesso femminile. Si potrebbe quindi facilmente obiettare che i due personaggi non siano

¹⁵³ Gaillard, *op. cit.*, p. 115.

¹⁵⁴ Christine Renaudin, “Du Titre en question : d’Armance a Octave, d’Octave à Armance”, in *Nineteenth Century French Studies*, Lincoln, University of Nebraska Press, vol. 18, n°1-2, p. 57.

sovrapponibili di fatto. In realtà, basta prendere in considerazione le seguenti frasi tratte dal romanzo e riferite a Mlle de Zohiloff per rendersi conto che la differenza di genere nel romanzo è del tutto ininfluente:

Il [Octave] songeait à Armance, mais comme à son seul **ami**, ou plutôt comme au seul être qui fût pour lui presque **un ami**. (A, 110)

Ce jour-là cette âme fortifiée par la vertu et le malheur, et qui n'était que vertu et force, éprouvait simplement la crainte d'avoir condamné trop légèrement **un ami**. (*Ibidem*)

Il était clair qu'elle allait se marier, il allait perdre le seul **ami** qu'il eût au monde. (A, 154)

Il [Octave] se mit à genoux à côté d'Armance : « Pardon, ô mon cher **ange** » dit-il à voix basse et en couvrant de baisers cette main glacée (A, 176).

Si son **angélique** [d'Armance] bonté n'était pas irritée de l'effroyable dureté de sa conduite, si elle daignait lui parler, pouvait-il se promettre de ne pas s'attendrir en disant un éternel adieu à cette cousine si belle et si parfaite ? (A, 180)

« Trouves-tu quelque chose de mieux ? — Oui, maman, dès demain épouser Armance si cet **ange** veut encore de moi » (A, 220).

Pour toute réponse Octave lui [à Armance] prit la main [...] « Ô mon cher **ange**, lui dit-il, combien vous valez mieux que moi ! » (A, 228)

Quelques jours après, Armance osa lui écrire [...] Plusieurs lettres écrites de ce ton d'**angélique** bonté avaient presque déterminé Octave à confier par écrit à son amie le secret qu'il lui devait (A, 232).

In tutti questi estratti la giovane fanciulla viene significativamente designata con sostantivi o aggettivi, come “ami”, “ange” e “angélique”, che obliterano la sua connotazione sessuale di genere femminile per restituirla una neutra; infatti, “ami” è un sostantivo di genere maschile di cui esiste anche una declinazione femminile, “amie”, sicuramente, sulla carta, più appropriata per fare riferimento ad una donna; e il fatto che l'autore deliberatamente non gliela preferisca, la dice lunga sulla sua volontà di non attribuire caratterizzazioni gamiche ad Armance. Nella stessa direzione va la sua scelta di chiamarla “ange”, dacché l'angelo, come precedentemente ricordato, rappresenta per la tradizione cristiana un essere di puro spirito, iconograficamente incarnato da un giovane alato in cui sono assenti caratteri sessuali. Anche Barthes ce lo ricorda:

le Neutre ce n'est pas ce qui annule les sexes, mais ce qui les combine, les tient présents dans le sujet, en même temps, tour à tour, etc.¹⁵⁵

Angelicare Mlle de Zohiloff è una mossa narrativamente vantaggiosa da più punti di vista. In primo luogo perché consente a Stendhal di dare a Octave de Malivert uno specchio neutro nel quale guardarsi. Egli tiene moltissimo a riconquistare il rispetto della cugina: siccome rivede se stesso in lei, sa che, riguadagnando la sua stima fatta vacillare dall'aver ereditato i due milioni di franchi di indennizzo e dall'essersi involontariamente posto al centro della scena mondana, compie così il primo passo verso l'apprezzamento di se stesso:

Il perdait l'amitié et l'estime de la seule personne qui lui semblât digne de la sienne (A, 114).

le soir lorsque l'*impassible* Octave parut chez Mme de Bonnivet, il trouva une nuance d'empressement dans l'accueil qu'il reçut de tout le monde [...] Armance de Zohiloff, sa cousine [...] ne lui avait pas adressé la parole de toute la soirée [...] Armance ne me fait pas de compliment, elle seule ici étrangère à ce redoublement d'intérêt que je dois à de l'argent. (A, 104-105)

In secondo luogo, un'Armance angelicata allontana il sospetto che essa appartenga ad una categoria che contraddistingue molti dei personaggi femminili dei romanzi ottocenteschi, cioè la "cortigiana", consacrandola esclusivamente, tramite la dimensione celestiale, "garante de la stabilité dans un monde, devenu insaisissable"¹⁵⁶. Per tutto l'Ottocento la donna viene dagli scrittori caratterizzata di proposito in maniera ambivalente, così da riflettere l'ambiguità della sua esistenza sociale; è la cosiddetta "femme en deux volumes"¹⁵⁷. Essa esprime così uno sdoppiamento del punto di vista: soggettivo e oggettivo, che prelude ad un'autoaffermazione del ruolo femminile. Senza statuto politico, la donna è stata in effetti da sempre comprimaria dell'uomo, prigioniera di uno sguardo autoriale maschile che la vuole o idealizzata, recuperando la tradizione cortese, di modo da farne la garante della pietà e del sentimento familiare, o

¹⁵⁵ Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France*, a cura di Thomas Clerc, Paris, Seuil Imec, 2002, p. 239.

¹⁵⁶ Mona Ozouf, *Les Aveux du roman*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 126-127.

¹⁵⁷ Cfr. *Le Manuel de Littérature française*, Paris, Bréal-Gallimard, 2004, in cui il concetto viene avanzato a proposito della scrittura di Honoré de Balzac. Quest'ultimo infatti brutalmente indicizza una "femme mère" e una "femme putain"; si pensi alla "dame grisette" di *Les Parisiens comme ils sont* o a *Splendeurs et misères des courtisanes*.

demonizzata di modo da addossarle la colpa – e in questo si sente tutto il puritanesimo del secolo – del desiderio sessuale.



30 Tiziano (1485-1576), "Amor sacro e Amor profano" (1514-1515), olio su tela, cm 118 x 279, Galleria Borghese, Roma.

In ultimo luogo, l'angelizzazione di Mme de Zohiloff crea un gioco di contrasti con la diabolizzazione del giovane visconte de Malivert, apportando alla caratterizzazione sfumature sul piano della complementarità oltre che sul piano della somiglianza, che, comunque, vedremo essere assai esteso; la risultante è che le due figure sono perfettamente speculari, le due facce di un'unica medaglia.

Octave è il diavolo, "Lucifer en personne", e lei è l'angelo: anche il dio delle tenebre, però, non è che un angelo "degradato" e "déplacé", alla stregua di quanto ci insegna il relativismo morale del secolo. Il modo con cui i due personaggi sono connotati si allinea perfettamente ai caratteri dell'impotenza, che è il difetto insuperabile alla base del loro rapporto. Per giunta, essere descritti come due creature angeliche da Mme de Malivert significa far partecipare anche Armance della dimensione sovrumana che, abbiamo visto, distingue il visconte. Riportiamo qui di seguito la frase in cui ciò viene esplicitato:

C'est ainsi, leur dit un jour Mme de Malivert impatientée de leur méchanceté [des amies de Mme de Bonnivet], que deux **anges** [Octave et Armance] sous des formes mortelles, se regarderaient entre eux pour se reconnaître. (A, 116)

Prima di passare ai tratti descrittivi disseminati nel racconto allo scopo di creare una convergenza tra il protagonista e la sua amata, ci sembra importante attirare l'attenzione sul fatto che, angelicando Armance, Stendhal inaugura un paradigma che sarà

successivamente da lui portato all'apice con la modellazione della figura di Clélia Conti ne *La Chartreuse de Parme*.

Citiamo, a sostegno di questa osservazione, un passo tratto dal capitolo XVIII che fa riferimento alla prigionia di Fabrice nella torre Farnese, in cui si estrinseca magistralmente il tema della *fin'amors*, tipico della letteratura cortese:

Il sentait trop bien que l'éternel bonheur de sa vie allait [...] avec la fille du gouverneur, et qu'il était en son pouvoir de faire de lui le plus malheureux des hommes.¹⁵⁸

Questo passo non ricorda forse da vicino il passo di *Armance* nel quale Octave de Malivert dice "Etre séparé de vous serait la mort pour moi et cent fois pis que la mort"? Similmente alla donna che nella *fin'amors* ha diritto di vita e di morte sul cavaliere il visconte riconosce nella cugina il potere "dispotico" di determinare il suo sentirsi vivo sulla base della sua vicinanza a lei, Si confronti quanto appena asserito con questo ulteriore passo:

C'est un vasselage amoureux, l'amant déclarant son total dévouement à la femme aimée: valeur de l'amour humain, épanouissement par l'amour, respect de la femme¹⁵⁹.

Ciò consolida l'immagine di Malivert come di un uomo di altri tempi, un cavaliere senza macchia che si erge sull'insignificanza degli individui che lo contornano. La maniera servente di amare, conforme alle atmosfere e i principi guida propri degli uomini del XII secolo sono due strategie che egli adotta per quietare

la contradiction foncière qui consiste à voir que sa classe est sans avenir et historiquement condamnée¹⁶⁰.

Quando l'azione romanzesca ha avvio nel secondo capitolo, con il varo della legge d'indennità, Octave ha già chiaro di dover condurre, da un lato, una lotta alla classe nobiliare dal suo interno, essendo ormai quest'ultima spoglia di tutti i suoi valori originari e essendo ridotta ad una nobiltà di facciata, e dall'altro, di dover rifondare moralmente l'aristocrazia rifacendosi ai suoi principi più autentici, risidenti nella storia medievale "comme conservation de la noblesse du passé"¹⁶¹, ben incarnata dal suo antenato Enguerrand de Malivert, eroe della seconda crociata. Sarà proprio quest'ultimo

¹⁵⁸ Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Le Divan, 1927, p. 683.

¹⁵⁹ Maurice Meuleau, *Histoire de la chevalerie*, Rennes, Ouest-France, 2010, p. 84.

¹⁶⁰ Pierre Laforgue, *L'Éros romantique. Représentations de l'amour en 1830*, Paris, PUF, 1998, p. 75.

¹⁶¹ Ivi, p. 78.

a indurlo a mettersi sulle tracce del valore cavalleresco partendo alla volta della Grecia¹⁶².

3.2.1.7. Armance: fonti e origini russe

Stendhal scrive a Mérimée: “J’ai copié Armance d’après la dame de compagnie de la maîtresse de M. de Stroganoff qui, l’an passé, était toujours aux Bouffes” (C, 97). C’è in questa frase un riferimento tendenzioso al modello seguito per l’aspetto fisico del personaggio; per il profilo morale la fonte cui lo scrittore attinse fu invece Nadine Staeline, la figlia naturale del generale Nicolas Svetchine¹⁶³, mentre la madre della giovane, Sophie Staeline, sarebbe la dama cui Stendhal guardò per la creazione del personaggio di Mme de Bonnavet.

Non si può trascurare, leggendo le parti descrittive del romanzo dedicate alla protagonista, la sua origine russa. Dato che questa caratteristica, già evidente nel patronimico, viene insistentemente ribadita nel corso della narrazione, ci sembra giusto domandarci se tale provenienza contribuisca alla connotazione del personaggio.

La risposta che siamo giunti a darci è positiva: gli attributi morali che Stendhal conferisce al suo personaggio femminile sembrano nascondere un valore politico. Dipingerla come la donna dei contrasti, sia sul piano caratteriale che etico, è un modo per alludere alle contraddizioni che caratterizzavano la Russia di quegli anni. Sottolineare la concomitanza in lei di dolcezza e volontà, indolenza e fermezza significa parlare della società russa del 1825, oppressa dal dispotismo e scossa dal liberalismo decabrista, come nota Annie Mino-Barale:

Armance a une signification politique : elle appartient à l’une des plus grandes familles du gouvernement de Moscou ; il existe en elle une noblesse, une intégrité, un espoir de franchise que l’écrivain français présentait chez les jeunes libéraux russes de 1825.¹⁶⁴

Ce ne serait donc pas un pur hasard si l’héroïne de ce roman écrit en 1826, porte un nom russe : les raisons de ce choix sont idéologiques et d’inspiration décabristes.¹⁶⁵

¹⁶² Sempre a conclusione di questo capitolo indicheremo come anche i prodromi di Octave de Malivert, cioè gli Olivier di Pichler, Duras e Latouche diano il via ad un revival del codice cavalleresco in materia di amore e di comportamento.

¹⁶³ Ce ne fornisce ampissima documentazione il critico François Michel nell’articolo “Armance de Zohiloff” comparso sul numero 272 della rivista letteraria *Le Divan* dell’ottobre-dicembre 1949, p. 201. Ciò che rende convincente l’argomentazione è l’elencazione delle molteplici occasioni in cui il romanziere venne in contatto con la donna (in Italia tra il 1823 e il 1825; a casa dell’amico Cuvier che frequentava prima del 1826 e nel salotto delle Signore Garnett).

¹⁶⁴ Annie Mino-Barale, “L’idée russe à travers quelques personnages de Stendhal”, in *Stendhal Club*, Grenoble, Éditions du Grand Chêne, 1972, n°54, January, p. 147.

La figura di Mlle de Zohiloff assume dunque una valenza politica, ma non solo.

Armance était pauvre, elle n'avait que dix-huit ans (A, 111).

Il passo mette in luce da un lato la giovane età della co-protagonista e dall'altro la ristrettezza dei mezzi della ragazza, che l'accomuna al visconte; come lui può vantare, ad ogni modo, un'origine nobile e un'antica agiatezza, come ci confermano i seguenti stralci:

Née sur les confins de l'Empire russe vers les frontières du Caucase à Sébastopol où son père commandait (A, 114).

M. de Zohiloff appartenait à l'une des plus nobles familles du gouvernement de Moscou (A, 115).

le père et le grand-père de cet officier, ayant eu le malheur de s'attacher à des favoris bientôt après envoyés en Sibérie, avaient vu rapidement diminuer leur fortune. (*Ibidem*)

le bisaïeul maternel d'Armance avait été cordon bleu. (*Ibidem*)

Non sono tutte affermazioni che entrano in risonanza con la vicenda familiare di Octave de Malivert?

Fort étourdi et fort riche avant la Révolution, le maquis de Malivert, qui n'avait revu la France qu'en 1814, à la suite du roi, se trouvait réduit, par les confiscations, à vingt ou trente mille livres de rente. Il se croyait à la mendicité. (A, 91)

Je puis offrir un beau nom, une généalogie *certaine* depuis la croisade de Louis le Jeune, et je ne connais à Paris que treize familles qui puissent marcher la tête levée à cet égard (*ibidem*).

du reste je me vois réduit à la misère, à l'aumône, je suis un gueux (*ibidem*).

La "singolarità" è anche una delle note distintive del profilo caratteriale di Armance, e questo non fa che confermare la specularità dei due personaggi.

Ecco, qui di seguito, riportata una serie di passi descrittivi incentrati sulla bizzarria del visconte e della cugina (abbiamo compilato l'esemplificazione citando di proposito un estratto riferito ad Octave in alternanza ad uno riferito ad Armance di modo da sottolineare maggiormente la perfetta reciprocità ed equilibrio tra i due personaggi così cruciale per il significato ultimo del romanzo):

Peut-être quelque principe singulier, profondément empreint dans ce jeune cœur, et qui se trouvait en contradiction avec les événements de la vie réelle, tels qu'il les voyait se développer autour de lui, le portait à se peindre sous des images trop sombres (A, 89-90).

Cette jeune fille avait un caractère singulier. (A, 114)

¹⁶⁵ *Ibidem*.

Comment oserais-je me croire faite pour donner des conseils à un être aussi fort et singulier? (A, 97).

cette élégance de manières qui, venant polir un caractère aussi singulier, faisait de lui un être à part, même dans la société de la cour. (A, 104)

L'éducation étrangère qu'elle avait reçue, et l'époque tardive de son arrivée en France, servaient encore d'excuse à ce que l'œil de la haine aurait pu découvrir de légèrement singulier [...] dans sa conduite. (A, 116)

Il ne lui manquait qu'une âme commune. (A, 106)

Rien n'était commun dans le contour de ces traits si profondément sérieux (A, 116).

Frappée des singularités qu'elle observait chez Octave, elle redoutait pour lui une affection de poitrine. Des médecins, gens d'esprit, dirent à Mme de Malivert que son fils n'avait d'autre maladie que cette sorte de tristesse mécontente et jugeante qui caractérise **les jeunes gens** de son époque et **de son rang** ; mais ils l'avertirent qu'elle-même devait donner les plus grands soins à sa poitrine. (*Ibidem*)

L'ultima constatazione del narratore, rivolta ad Armance, sposta il motivo della singolarità dal piano comportamentale al piano fisico; fra l'altro non è la sola di questo tipo che si trova nel corso della narrazione. Anzi, le fanno da contraltare frasi altrettanto, se non più, incisive, quali:

l'expression de la physionomie d'Armance, c'était un regard singulier qu'elle avait quelquefois (A, 117).

Ce regard fixe et profond était celui de l'extrême attention [...] on n'y voyait ni coquetterie, ni assurance ; mais on ne peut nier qu'il ne fût singulier (*ibidem*).

Una certa unicità d'aspetto amplificata dalle origini russe non vuol sicuramente dare a intendere che il personaggio si caratterizzi per la sua bruttezza, al contrario, e i seguenti commenti fatti dalla voce narrante a tale proposito ce ne danno riprova:

Armance aussi était belle. (A, 111)

Elle était remarquable par ce que j'appellerais, si je l'osais, la beauté russe. (A, 116)

Anche la piacevolezza d'aspetto è un fattore che rientra nell'intercambiabilità di Mlle de Zohiloff e del suo amato cugino. Octave de Malivert è infatti considerato molto avvenente da tutte le dame dei salotti parigini e lo attestano le osservazioni riportate qui di seguito:

sa beauté remarquable et le sérieux profond de ses manières (A, 100).

Ses cheveux du plus beau blond qui retombaient en grosses boucles sur le front qu'il avait superbe (A, 105).

Questi esempi evidenziano da una parte come Stendhal doti i due personaggi dello stesso ventaglio di caratteristiche fisiche (ricapitolando: giovinezza quasi acerba, spiccata gradevolezza agli occhi, piglio singolare), dall'altra, circa quanto egli punti sul ritorno, per le descrizioni di entrambi, dei medesimi termini; ne è eclatante dimostrazione la scelta a livello dell'aggettivazione: "remarquable" usato per la bellezza di ambedue, "profond" impiegato per la serietà di lui e per lo sguardo di lei, "non commun" per i lineamenti di lei e per l'aspetto di lui e infine "singulier" di cui abbiamo abbondantemente detto.

L'aggettivo "biondo" contenuto nell'ultima frase citata dà un significativo apporto all'angelizzazione della figura di Malivert, proiettandolo in una sorta di empireo di "semidei", al quale è riconducibile anche Mlle de Zohiloff, nel solco dello sdoppiamento che abbiamo rilevato intercorrere tra loro. Armance, effettivamente, rientra a pieno nel novero delle creature "superiori" per qualità, in ragione della sua impassibilità alle questioni venali:

on voyait que rien de vulgaire ne parviendrait à la toucher. (A, 115)

On trouvait quelque chose d'asiatique dans les traits de cette jeune fille comme dans sa douceur et sa nonchalance qui, malgré son âge, semblaient encore tenir à l'enfance. (A, 116)

Addirittura evinciamo che la rettitudine della giovane fanciulla russa induce un timore reverenziale nelle gran dame dell'alta società parigina. La stessa estraneità alle cose della vita rasentante la severità alberga anche in Octave:

Sa droiture impassible leur faisait peur. (A, 116)

Au malheur près de cette manière de vivre qui semblait étrangère à tout ce qui l'entourait (A, 96)

Cette âme ardente, aussi juste et presque aussi sévère envers les autres que pour elle-même, finit par tirer une profonde impression de mélancolie de cette triste vérité. (A, 99)

Insomma tutto il ventaglio delle sfumature della personalità di Octave de Malivert punta verso uno sdoppiamento nella amata cugina Armance de Zohiloff e, siccome dal confronto tra i due emerge un bilancio perfettamente paritario, è a questo titolo che si può parlare, come abbiamo già fatto in esordio, di sdoppiamento simmetrico. Ferma resta la complessità del personaggio maschile, visto che gli sdoppiamenti che lo

riguardano non si limitano allo specchiarsi nel servo, nel maestro di provincia, nella cugina e nella madre.

3.2.1.8. Armance “riflettore” di Octave

Dal paragrafo precedente è emerso che Armance è straniera, abita in un mondo che non le appartiene, è diversa, è bella, è sola, è povera (almeno all’inizio della storia) è moralmente superiore alla sua cerchia di conoscenti a dispetto della società che l’ha condannata ad una posizione di subalternità. Infine è orfana, come il visconte di Malivert che si sente orfano nello spirito. Il fatto che ella abbia perso i genitori è un dettaglio importantissimo perché implica la rottura della linea di discendenza; l’assenza dei genitori ha una sua rilevanza anche nel mancato svelamento del segreto del protagonista visto che questi, durante una conversazione, le dice che la sua verità è il genere di verità non rivelabile se non esclusivamente al padre della futura sposa poco prima del matrimonio. Tutte queste caratteristiche rendono Mlle de Zohiloff un personaggio in rivolta non soltanto contro il mondo in cui vive, ma anche contro se stessa, esattamente come avviene all’uomo da lei amato, cioè Octave.

Nella prima descrizione dell’eroina Stendhal segnala “une volonté ferme, digne de l’âpre climat où elle avait passé son enfance” (A, 114); se volessimo estrapolare il motto di tutta la sua condotta dalle riflessioni che ci concede, potremmo identificarlo in questo proponimento: “Je dois veiller sur moi d’une manière sévère” (A, 214). La sorprendiamo, pertanto, più volte mentre si punisce per le sue debolezze e poco ci manca, addirittura, che in un momento di grande vergogna non prenda il velo:

S’il m’oublie, comme il est fort possible, j’irai finir mes jours dans un couvent; ce sera un asile fort convenable et fort désiré pour le reste de mon existence. (A, 212)

La vediamo poi tutta intenta a crearsi con le proprie mani degli ostacoli per avversare i sentimenti che in lei nascono per il cugino: ad esempio, è eclatante l’autosabotaggio che opera quando accampa un falso fidanzamento e un falso disegno di matrimonio per stroncare ogni interesse del visconte per lei. Assaporiamo, pagina dopo pagina, il suo senso del dovere che ha il suo emblema nella frase riportata qui di seguito:

Mais rien au monde, pas même la douleur atroce qui déchirait son âme, ne pouvait lui faire oublier ce qu’une femme se doit à elle-même. (A, 180)

Grahame C. Jones¹⁶⁶ esamina le tecniche di narrazione che Stendhal impiega per presentare i suoi personaggi di primo piano; si tratta del procedimento – portato all’apice in futuro da Henri James – catalogato dai critici come dei “riflettori”. Esso consiste nel fornire al fruitore dell’opera gli elementi necessari per farsi un’idea di un protagonista, affidandoli alla focalizzazione interna, ad impressioni che di lui hanno gli altri personaggi, anziché inserire il classico brano descrittivo esposto dalla voce fuori campo del narratore. Il metodo si palesa nella sua efficacia fin dal primo capitolo di *Armance*, nel quale viene sborzata la figura di Octave de Malivert. Straordinariamente, il medesimo sistema viene adoperato dall’autore anche per presentare l’eroina della sua storia.

La prima comparsa di quest’ultima nel libro è legata infatti ad una riflessione disinvolta che ella fa sulla persona di suo cugino, il quale ne diviene il riflettore più assiduo nella diegesi¹⁶⁷; delegato peraltro attendibilissimo, giacché la conosce meglio di chiunque altro e la tiene in grandissima considerazione; per stessa ammissione di lui, ella è uno dei rarissimi esseri con cui riesca ad esprimersi liberamente. La meditazione di Malivert in merito arriva nel capitolo V, è dunque assai tardiva, tenuto conto del ruolo di primaria importanza nel romanzo attribuito alla fanciulla. Ne deduciamo che Stendhal ha appositamente dato questa impostazione al romanzo di modo da indirizzare lo sguardo del lettore su Octave, vero protagonista, malgrado il titolo sia fuorviante.

Quello che più colpisce di questa fase della narrazione è che il narratore, a dispetto della sua onniscienza, abdichi al privilegio di effettuare degli affondi nella vita interiore del personaggio femminile di primo piano; nessun monologo interiore, nessun accesso diretto all’animo dell’eroina fino all’inizio almeno del capitolo VII, quando ella si ritrova sola con se stessa ad analizzare i suoi malumori.

La modalità che governa il pensiero di Octave su *Armance* è dubitativa e questo fa del romanzo un’opera perfettamente calata nell’epoca in cui è stata scritta. Come nota Brombert: “*Ses ambivalences reflètent l’esprit d’une époque obligée de faire le bilan de*

¹⁶⁶ Grahame Jones, “L’Emploi du point de vue dans *Armance*”, in *Stendhal Club*, Grenoble, n°70, 15 gennaio 1976, p. 111.

¹⁶⁷ L’altro riflettore sarà Mme de Malivert doppio della fanciulla, ma anche di Octave, come avremo modo di spiegare successivamente.

son instabilité et de constater l'impossibilité de continuer avec un système anachronique de valeurs»¹⁶⁸.

Gli esempi della “modalità dubitativa” nell’opera prima di Stendhal sono numerosi, però il più probante è proprio quello che si può isolare dall’*incipit* del capitolo VII e che si colloca tra un dialogo tra i due cugini e il primo soliloquio della giovane russa. Il momento capitale della storia è preceduto da un concatenarsi di false interpretazioni: il grande errore dell’eroe è di credere che la cugina lo disprezzi. A ben vedere tuttavia quello che lui fa è attribuire a lei i sentimenti che lui stesso avrebbe provato in circostanze analoghe.

La propensione di Octave a esasperare le cose fa sì che il ritratto che emerge di Armance attraverso i suoi occhi rasenti quasi la caricatura. Ecco perché, sebbene non voglia che il lettore abbia una visione più ampia di quella del protagonista del libro, il romanziere mitiga, almeno in parte, il giudizio su Mlle de Zohiloff, dandole direttamente la parola; si arguisce così che ella non odia Octave, anzi lo ama, e se lo fugge è allo scopo di evitare che trapelino i suoi veri sentimenti. Ciò che le sta più a cuore è infatti salvare le apparenze e mettersi al riparo da eventuali accuse: la freddezza che manifesta nei confronti del cugino, a partire dal momento del varo della legge d’indennità e del ritorno alla ricchezza per la famiglia Malivert, le evita di apparire agli occhi del mondo come un’arrampicatrice sociale.

D’altro canto, lo stesso visconte di Malivert sa quanto sua cugina valga; se un giovane uomo dichiara che suo unico obiettivo nella vita è cercare di conoscere se stesso – “tout ce que j’ai pu faire c’est de me connaître” (A, 94) – si suppone che, scegliendo di specchiarsi in Mlle de Zohiloff, lo faccia perché la reputa una degna incarnazione della sua essenza.

Il parallelismo è un sottocaso della tecnica narrativa dei riflettori ed è altrettanto endemico nello stile stendhaliano. Il romanziere fa notevole uso dei personaggi femminili secondari al fine di portare in superficie gli aspetti più interessanti del carattere della sua eroina; se vogliamo essere precisi, al centro dei paragoni che vengono stabiliti da Stendhal stanno la giovane e le sue dirette rivali: Mme de Claix, Mme d’Aumale e Mme de Bonnivet.

¹⁶⁸ Brombert, *op. cit.*, p. 53.

Ovvio che dal confronto tra la giovane bellezza russa e le altre nobildonne esce vittoriosa sempre e solo la prima, al cospetto della quale le pietre di paragone sono dequalificate a ombre sbiadite, se non addirittura grottesche e sbilenche immagini.

Un primo assaggio di questa impostazione narrativa e delle sensazioni che il lettore viene a ricavarne è al capitolo VI, che si apre e si chiude con un dialogo: il primo che si svolge tra Octave e Mme de Bonnavet e il secondo che ha luogo tra Octave e sua cugina. Nel primo scambio verbale lo scrittore riesce a far trasparire l'artificiosità della pretenziosa Mme de Bonnavet, mentre per mezzo del secondo fa emergere tutta la spontaneità che caratterizza Mlle de Zohiloff.

Un secondo saggio della modalità simmetrica è rinvenibile al capitolo XVI, dominato dal tema dei sentimenti; primi ad affrontare l'argomento sono Octave e Mme d'Aumale, con lui che si ostina per orgoglio a dichiararle amore eterno, benché non provi affatto quel genere di emozione per lei, visto che si era imposto di corteggiarla. In ultima battuta i sentimenti sono nuovamente chiamati in causa dall'interlocuzione tra Armance e suo cugino, per svolgimento e contenuti identica alla precedente, con la differenza, però, che a connotarla è la qualità della profonda sincerità.

Giustappunto è proprio un intervento di Mme d'Aumale a spezzare l'idillio dei due cugini, mai tanto vicini col cuore e con i loro corpi, visto che il visconte, tradendo tutti i suoi voti al dovere, ha ardito afferrare il tenero braccio velato della bella russa. Avendo perso di vista da un pezzo Octave che si era allontanato dall'allegria brigata di nobili con cui era uscito a passeggiare per il bosco al fine di restare solo con la cugina, Mme d'Aumale comincia a chiamarlo a gran voce, ottenendo che i due tornino al gruppo, poco più distante, e che persino Octave si metta a camminare di pari passo con lei, lasciando di molto indietro Armance. La stessa dama rimane "étonnée" (A, 168) del risultato ottenuto: ha fatto sì che il visconte lasciasse Armance per lei, malgrado ne fosse tanto innamorato.

Le parole argentine con cui l'aristocratica fa notare a Octave che egli è immensamente preso d'amore per Armance percuotono Malivert più forte di uno schiaffo e gli mettono davanti agli occhi quello che si era ostinato a non voler vedere: i suoi veri sentimenti per Mlle de Zohiloff.

Lo stratagemma dello sdoppiamento, unito a quello del parallelismo narrativo, risulta essere un mezzo valido per fare uscire l'eroe dalla solitudine a cui si è

volutamente condannato, per creare una breccia nel “mur de diamant” (A, 164) eretto a trincea tra lui e il resto degli uomini. Analogamente e non casualmente il diamante è l’arma con la quale anche Armance si crea uno scudo che la ripari dal mondo esterno e del cui significato abbiamo già detto:

Octave remarqua une petite croix de diamants qu’Armance portait ce jour-là pour la première fois. (A, 176)

Nel frangente in cui lo sdoppiamento si fa vettore d’amore l’espedito letterario travalica la dimensione accidentale per assumerne una mitica: alla stregua di Narciso, Octave è legato ad Armance dal riflesso della trasparenza; non dell’acqua stavolta, bensì del diamante. Il discorso si fa ancora più articolato ed interessante se si pensa che la ragazza oltre a essere riflesso del cugino è anche suo riflettore, ragione per la quale il critico Grahame Jones ci ammonisce: “Ne faisons pas d’Armance la simple ombre d’Octave.”¹⁶⁹

Per riassumere, per il protagonista la contemplazione di sé si traduce in maniera spontanea nella contemplazione di un soggetto altro da sé, ma a lui così uguale da rendere l’ossessione che comincia a provare verso di esso un sentimento violento: l’amore nel caso di Armance e l’odio, come vedremo, nel caso del cavaliere di Bonnivert e del comandante de Soubirane.

3.2.1.9. Un’assonanza anche azionale

Armance è un personaggio molto complesso: anima profondamente nobile, come l’eroina de *La Princesse de Clèves*, romanzo adorato da Stendhal, è forzata dalle circostanze a sottomettersi a un realismo pieno di disincanto. In nome del suo onore diventa abile e furba, fino a recitare il ruolo che la società le ha impartito, alla stregua di quanto avviene a Mme de Rênal, personaggio fondamentalmente disadattato rispetto al contesto nel quale è condannato a vivere e che contribuisce a fare de *Le Rouge e le noir* il libro più famoso del romanziere.

L’attaccamento al dovere di cui dà attestazione Mlle de Zohiloff si differenzia da quella che anima Octave de Malivert per il tratto dell’ipocrisia; Armance è ipocrita non per bieca convenienza, ma al fine di sopravvivere in un mondo ostile, esattamente come avviene ne *Le Rouge e le noir* a Julien Sorel. La fanciulla impara presto a mostrarsi

¹⁶⁹ Jones, *op. cit.*, p. 111.

come una conformista alla stregua del giovane Sorel, il quale usa la sua Bibbia per far credere agli altri che si è “convertito” al convenzionalismo. Scende così a compromessi con i suoi altissimi ideali, rendendosi non migliore delle persone che la circondano e che tanto disprezza. Del resto, se le norme che reggono il mondo esterno non sono più attendibili, se la società è diventata la grande sofisticatrice, allora il soggetto deve formulare le proprie regole di condotta:

La perspective relativiste, loin de mener au cynisme ou au renoncement, pousse le personnage stendhalien à se forger un code moral personnel.¹⁷⁰

La menzogna più clamorosa di cui è artefice la protagonista femminile è proprio rivolta a suo cugino: finge di essersi fidanzata e di essere pronta alle nozze. La vergogna di amare, i patti stabiliti e mantenuti con se stessa, la sete di essere sempre lucida e padrona della situazione, il gusto della dissimulazione, suggeriscono la fabbricazione dell’ostacolo. Prima di giungere a fargli questa falsa rivelazione, infatti, giustifica per lungo tempo la sua mestizia con il fatto di serbare un “fatal secret” (A, 129) e chiaramente Octave, il quale ne custodisce uno altrettanto fatale, non può esimersi dall’offerirle la sua comprensione. Inutile dire che l’averne ambedue un segreto da preservare costituisce un altro eclatante elemento di somiglianza e sovrapposizione.

L’ostacolo presente in questo romanzo costituisce la prima tematizzazione stendhaliana dell’autodisciplina e della morale autoimposta. Evidentemente si tratta di un espediente tecnico che Beyle ha maturato durante le sue meditazioni sulla drammaturgia al quale ricorre non solo per rilanciare la trama e creare attesa, ma per glorificare il principio gratuito del dovere di cui i due protagonisti fanno la loro stella polare:

C’est la gratuité du devoir qui en fait tout le prix. La recherche d’une morale personnelle et l’hostilité foncière aux règles de la société dépassent ainsi une misanthropie ordinaire ou une naïve révolte romantique contre la société ennemie. Ce qui est en cause, c’est la nostalgie d’une liberté morale et psychologique¹⁷¹.

Mlle de Zohiloff, per essere libera, sceglie la strada dell’inganno, seppur per lei paradossale, alla stregua del visconte di Malivert, perché come lui è priva di qualsiasi altra capacità di azione. I nostri due eroi restano sempre nell’ambito della virtualità. Malgrado ambedue abbiano notevoli potenzialità, non passano mai all’atto. Tale tratto si

¹⁷⁰ Brombert, *op. cit.*, pp. 53-54.

¹⁷¹ Ivi., p. 54.

ritrova anche in *René* di Chateaubriand ed è tipico del romanzo moderno fino ad arrivare a *Paludes* di André Gide, vero e proprio anti-romanzo. La ragione di questo stallo nel virtuale è di natura sociologica e coincide con il *mal du siècle*; con quella, cioè, sensazione di disincanto provata da un'intera generazione di fronte al naufragio dell'idea che l'uomo di lettere possa farsi nocchiero di civiltà e progresso, e di sgomento dinnanzi al perdurare di un'ideologia anacronistica.

Tutte le letture fatte da Octave de Malivert lo portano alla conoscenza di cose di cui non ha esperienza diretta e, per la sua poverissima cugina, gli orizzonti sono ancora più limitati, dato il misero retroterra culturale di provenienza. Le mille potenzialità che i due giovani sviluppano, anche per via dei loro animi straordinariamente sensibili e ricettivi, restano inutilizzate, non solo nel compimento di grandi peripezie, ma anche di piccole e insignificanti cose della vita quotidiana. Per esempio, al capitolo VII, Armance vagheggia di farsi suora, ma avrà la forza di prendere il velo solo dopo la morte di suo cugino e mai riuscirà a stargli lontana, nonostante più volte faccia voti al riguardo. Un'altra esemplificazione ancor più precoce, è reperibile al capitolo I, dove Mme de Malivert si è venduta due dei suoi diamanti per comprare al figlio un bellissimo cavallo inglese e avere la gioia di vederglielo montare:

Octave fut embarrassé de ce cadeau ; pendant deux jours il en remercia sa mère (A, 93).

Tuttavia l'autore non dedica nessuno spazio alla descrizione delle passeggiate a cavallo del protagonista. Il cavallo resterà sistemato nella stalla. Certamente la bestia qui ha un altissimo valore simbolico: incarna l'incapacità del visconte di fare da contraltare, con il suo modo di pensare, alla vetusta mentalità di suo padre e del suo *milieu*. Il cavallo è un animale nobile, oltreché un animale assai costoso. Non esiste cavaliere che non ne abbia uno e il fatto che il signorino si rifiuti di cavalcare, sebbene lo sappia fare benissimo, è da interpretare come un non volere accettare i valori che la classe nobiliare professa e come un'attestazione della sua scarsa virilità. Significativamente il purosangue viene fatto condurre dalla madre di Octave nella stalla di famiglia dove stanno anche "deux anciens chevaux normands, qui, depuis douze ans, s'acquittaient du service de la maison" (*ibidem*). Il contrasto tra il cavallo di razza e i due ronzini si commenta da solo.

Anche Armance non è da meno nel restare invischiata nei meccanismi dell'inazione. Ad esempio, dopo l'assegnazione ai Malivert dei due milioni di franchi, la giovane russa teme di diventare il bersaglio delle malelingue per via del rapporto

privilegiato che intrattiene con suo cugino, ora l'uomo più in vista dei salotti di Parigi. Sa di poter essere facilmente accusata di arrivismo e di sete di migliorare la propria posizione sociale ed economica contraendo un matrimonio vantaggioso. Giunge quindi a concludere che prendere il velo sia la soluzione per lei più conveniente e rende partecipe di questo progetto in una confidenza l'onesta e fedele amica Méry¹⁷². Peccato che il proposito resti tale¹⁷³.

Essere tiranneggiati dall'immobilismo è ad ogni modo per i due cugini anche una risorsa, li preserva dall'entrare davvero in contatto con il loro mondo e li mette così al riparo dalla sua volgarità. Scansare il passaggio all'atto in un universo sociale degradato, in conclusione, è un modo per tutelarsi, per porre un veto al compromesso.

Questa particolare posizione è antesignana dell'atteggiamento che sarà assunto dal flaubertiano Frédéric Moreau ne *L'Éducation sentimentale* (1869). D'altro canto, Flaubert aborrirà tutto ciò che è borghese e materiale nella stessa misura in cui Henri Beyle ha in odio il bigottismo e i sentimenti reazionari tipici della sua cerchia familiare e sociale, la borghesia appunto; e a suffragio di ciò ci viene in mente la gioia che prova in occasione dei due arresti subiti da suo padre, "notoriamente sospetto" di essere nemico della Repubblica.

3.2.1.10. Il complesso fraterno

Agli elementi di somiglianza e sovrapposizione che abbiamo finora enucleato e che ci inducono ad asserire che tra Octave de Malivert e Armance de Zohiloff intercorra un fenomeno di sdoppiamento simmetrico vogliamo aggiungere il fatto che i due sono legati dallo stesso sangue e ciò non può non farceli che pensare in rapporto di mutualità.

A basarsi esclusivamente sulle informazioni che ci vengono dal narratore, per il legame tra Mlle de Zohiloff e il visconte di Malivert si può parlare solo ed esclusivamente di cuginanza; se, tuttavia, prestiamo attenzione alla maniera nella quale il personaggio di Mme de Malivert e la giovane russa si rivolgono l'una all'altra, possiamo spingerci ad equipararle a madre e figlia. Abbondanti sono infatti esclamazioni quali "maman" e "fille", per esempio al capitolo XII, in cui Armance si

¹⁷² Siamo al capitolo VII del romanzo.

¹⁷³ Il velo infatti la fanciulla lo prenderà soltanto alla fine, seguita da Mme de Malivert, per il dolore causato dalla morte del visconte.

rivolge alla donna apostrofandola “chère maman” (A, 148); al capitolo XXVII, dopo che il comandante di Soubirane ha sorpreso la ragazza di fronte alla camera da letto del nipote, mettendo ovviamente in dubbio l’illibatezza del suo onore (benché suo reale scopo fosse lasciargli un volume e una piccola poesia inglese alla maniglia della porta), leggiamo:

Armance, au désespoir, se vit à la fois déshonorée à jamais, et trahie [...] Elle eut l’idée d’aller frapper à la porte de la femme de chambre de Mme de Malivert. Cette fille dormait e ne répondit pas. Mme de Malivert, craignant que vaguement son fils ne fût malade, prit sa vieilleuse et vint elle-même ouvrir [...] : « Qu’est-il arrivé à Octave, s’écria Mme de Malivert. — Rien, madame, rien au monde à Octave, il se porte bien, ce n’est que moi qui suis malheureuse [...] Ma petite, tu redoubles ma frayeur avec ton mot de Mme. Octave est-il malade ? — Non, **maman**, dit Armance, en fondant en larmes, ce n’est que moi qui suis une fille perdue » [...] Mme de Malivert fut épouvantée. Tout à coup : « Il ne faut pas perdre du temps, s’écria-t-elle, donne-moi ma pelisse, ma pauvre **filie**, ma **chère filie** » et **elle lui donna deux ou trois baisers** avec toute la passion d’une **mère**. (A, 219-220)

Il lungo brano traduce tutta la drammaticità del momento attraversato da Mlle de Zohiloff e i termini che Stendhal sceglie per comporre il colloquio con la suocera, nel quale viene rievocato quanto appena avvenuto con lo zio di Octave, vanno di pari passo con questa intensità. In un *climax* ascendente, Armance passa dal molto freddo e convenzionale “Mme de Malivert” al confidenziale “maman” proprio quando la sua interlocutrice le fa notare che il distacco con il quale le si sta rivolgendo non fa che accrescere la sua apprensione. Ovviamente, la nobildonna non è da meno e nelle repliche alla fanciulla si manifesta ancor più calorosamente con allocutivi quali il compassionevole “pauvre fille”, incalzato dall’ancora più forte “chère fille”; finendo addirittura per regalarle dei baci consolatori e di incoraggiamento teneri solo quanto quelli di una madre possono essere, come chiosa lo stesso narratore (“avec toute la passion d’une mère”).

La speciale maniera di rapportarsi che hanno la madre dell’eroe e sua cugina sposta l’asse della parentela tra quest’ultima e Octave dalla dimensione della cuginanza a quella molto più profonda della fratellanza e ciò porta con sé conseguenze di grande entità. Se un sentimento amoroso tra cugini molto lontani per i canoni dell’epoca è ancora vagamente accettabile, uno che sbocci entro una fratria non lo è affatto e non lo era neppure allora. Sull’unione aleggia orbene lo spettro dell’incesto e al fenomeno dello sdoppiamento simmetrico si addiziona quello del complesso fraterno.

Con la dicitura “complesso fraterno” si suole designare uno degli “organizzatori psichici inconsci del legame intersoggettivo”¹⁷⁴ che può sfociare nell’amore adelfico. La scelta dell’oggetto d’amore nella teoria freudiana¹⁷⁵, ricorda Kaës¹⁷⁶, è sempre influenzata da due strutture psichiche: il narcisismo (si ama l’oggetto sulla base della relazione che si intrattiene con se stessi) e lo sdoppiamento, dacché la persona che è oggetto d’amore è anche il mezzo con cui guardare ciò che si è e ciò che si vorrebbe essere e che l’altro incarna. Ora va da sé che in nessuna dimensione come in quella adelfica le due condizioni sono meglio condensate, poiché essa rende direttamente accessibili l’esperienza del riconoscimento di sé nell’altro, scorrendo nei due corpi lo stesso sangue, e la voglia narcisistica di amare qualcuno che abbia qualcosa di noi.

I miti, la drammaturgia e i romanzi hanno descritto con altissima frequenza e intensità l’amore fraterno; evidentemente questo non è necessariamente equiparabile all’incesto, ma fantasmi incestuosi ne segnano le vicissitudini, lo svolgimento e il terrore. La storia di Octave e Armance ne è una perfetta dimostrazione, coerente con la complessa formazione psichica del visconte della quale abbiamo avuto modo di dire nei paragrafi precedenti.

La specificità del complesso fraterno, vale la pena sottolineare, è la sua negazione da parte del soggetto. L’individuo che sviluppa un investimento nel rapporto adelfico come oggetto parziale del suo desiderio persevera nel negare di avere generato questo tipo di elaborazione psichica. Nel romanzo stendhaliano notiamo la costanza giustappunto di tale negazione da parte di Octave, e, specularmente, da parte di sua cugina. Non vi è capitolo in cui non venga chiarito dal signorino Malivert, o dal narratore per lui, che il suo interesse per Mlle de Zohiloff si svolge sullo sfondo dell’amicizia: recuperare la sua stima, andata perduta con il repentino rivolgimento di fortuna di cui è stato oggetto dopo il varo della legge d’indennità.

Un mot qui lui eût dénoncé qu’un jour il pourrait avoir de l’amour pour Mlle de Zohiloff lui eût fait quitter Paris à l’instant ; mais dans sa position actuelle, il était loin de cette idée. Il estimait Armance beaucoup et pour ainsi dire uniquement (A, 121).

quoiqu’Armance n’eût pas vu son cousin de toute la journée, même sa présence, ne put l’arracher de sa noire tristesse. [...] Sa préoccupation parut évidente à Octave, non

¹⁷⁴ Kaës, *op. cit.*, p. 6.

¹⁷⁵ Per approfondirne la teorizzazione, si rimanda ai seguenti saggi: *Tre saggi sulla teoria della sessualità* (1905), *Considerazioni sulla vita amorosa* (1910) e la già menzionata *Introduzione al narcisismo* (1914).

¹⁷⁶ Kaës, *op. cit.*, p. 152.

moins que son indifférence pour lui ; il lui dit tristement : « Aujourd'hui vous n'avez pas le temps de songer que je suis votre ami. » (A, 149)

Octave, appuyé contre la fenêtre, continua tout seul le cours de ses réflexions sombres. Il ne faut pas bouder le monde, se dit-il enfin. Il est si méchant, qu'il ne daignerait pas s'apercevoir qu'un jeune homme, enfermé à double tour dans un second étage de la rue Saint-Dominique, le hait avec passion. Hélas ! Un seul être s'apercevrait que je manque dans le monde, et son *amitié*, en serait navrée ; et il se mit à regarder de loin Armance (A, 141).

La dimensione del complesso adelfico è inoltre magnificamente condensata nella cancellazione dei confini tra le soggettività coinvolte; si verifica, per riprendere una formula di Kaës, una vera e propria “indifferenziazione degli spazi psichici, un corpo, una psiche, un narcisismo per due”¹⁷⁷: il narratore ci descrive Octave e Armance alla stregua di due esseri completamente fusi.

Lo stesso legame fusionale è descritto dalla Duras per i protagonisti del suo romanzo *Olivier*. Ad esempio, nello sfogo di Louise che riportiamo qui di seguito si affastellano i motivi della comunanza dei destini, della perfetta identità e della fusione di due corpi e due spiriti in un unico essere, al punto che la contessa arriva a parlare di rapporto gemellare:

Nos pensées, nos goûts, nos sentiments, tout est commun, et nos mouvements sont si semblables que quelquefois je croirais que nous n'avons qu'une âme entre nous deux comme on le raconte des enfants jumeaux dont la destinée est attachée l'une à l'autre et qui doivent penser, agir, vivre et mourir ensemble (OS, 171).

La mostruosità e l'interdizione dell'incesto fraterno nascono per ovvie ragioni dalla pratica sociale: i figli in un nucleo familiare sono innanzitutto degli eredi e le poste di trasmissione sono poste narcisistiche, cioè, si vuole che quanto accumulato vada nelle migliori mani possibili; ecco perché M. de Malivert ha verso il figlio la pretesa della contrazione di un matrimonio con una nobildonna degna del rango del suo casato.

Con la morte dei genitori di fatto giunge il momento in cui giuridicamente i beni transitano da una generazione all'altra; l'eredità trasferita, oltre ad avere un valore economico personale per colui che la riceve ha anche una forte valenza sociale, poiché implica una mobilitazione oggettuale amorosa al di fuori della famiglia, vale a dire, che l'erede tende ad unirsi e a procreare esogamicamente, di modo da non indebolire la

¹⁷⁷ Kaës, *op. cit.*, p. 145.

sua capacità di trasmissione alle generazioni future, essendo risaputo che la prole di consanguinei è soggetta a avere tare genetiche e caratterizzarsi per salute malferma.

È forse alla luce del complesso fraterno che dobbiamo leggere le ammissioni di mostruosità da parte dei cugini? Molto probabilmente. Quello che è indubitabile è che l'amore adelfico è un motivo che ricorre anche nei libri ai quali Stendhal aveva attinto per scrivere il suo "romanzo a chiave". Nell'opera epistolare della duchessa Claire de Duras i segnali di un transfert fraterno sono lampanti:

[è la marchesa di C. che scrive alla contessa di Nangis] Te rappelles-tu notre enfance ? Tu aimais Olivier comme un frère et plus qu'un frère [...] Ce mariage était si convenable qu'il n'était presque pas un secret (OS, 140).

Je vous l'avoue, je ne supporte pas l'idée de Louise malade [...] Eh bien, ne suis-je pas son frère, son premier ami ? (OS, 156)

Nous ne dirons donc plus *nos terres en Picardie*¹⁷⁸; je regrette ces mots que je n'ai jamais prononcés sans me sentir presque votre frère. (OS, 127)

In quest'ultimo stralcio della prima lettera del conte di Sancerre alla contessa de Nangis è squadernata con tutta la forza possibile la tematica dell'amore adelfico e della sua stretta connessione al problema della continuazione della stirpe e della preservazione dei beni di famiglia. Naturalmente, il fantasma del complesso fraterno alberga con altrettanta potenza in Louise:

Viens, Olivier, mon ami, mon frère, celui que j'ai toujours aimé, que j'aimerai toujours (OS, 190).

Qui partagera vos peines si ce n'est moi ? Ne suis-je pas accoutumée à lire dans votre cœur ? Ne suis-je plus votre compagne, votre amie, votre sœur ? (OS, 171)

Addirittura il legame nelle parole della contessa di Nangis trova enfasi retorica in una struttura triadica, e in un *climax* ascendente.

E lo stesso si può asserire per il racconto di Caroline Pichler, in cui viene per un certo tempo fatto credere al lettore che Olivier de Sancerre si sia innamorato di sua madre, per poi fare dissolvere lo spettro dell'incesto nel nulla.

Ma per quale motivo? Anche in questo caso siamo stati in grado di fornirci una risposta: incesto significa restare nell'identico, entro il territorio del "parzialmente sé",

¹⁷⁸ Il corsivo è dell'Autrice.

aprirsi ad un oggetto sessuale e amoroso esogamico è invece aprirsi al mondo esterno e passare dunque simbolicamente all'atto, ma, ciò è esattamente quello che Octave de Malivert e gli Olivier, suoi antesignani, non vogliono assolutamente fare. In tal modo il personaggio può macerarsi nella sua *delectatio morosa*, alimentare il suo *vague des passions* e farsi promotore di una morale negativa.

Questo spiega anche perché i riferimenti all'amore tra fratelli attraversino molte opere ascrivibili alla temperie proromantica e romantica che della melanconia fa una delle sue pose più tipiche. Addirittura potremmo riconoscere nel rapporto adelfico una delle tematiche più caratteristiche della prima metà del secolo, proprio perché di rottura. Il mito della gemellarità infatti si fa strada con la Rivoluzione francese, quando il concetto di fraternità si sostituisce al paradigma paterno, tipico dell'Ancien Régime, che si fondava sulla teocrazia¹⁷⁹; si consideri ad esempio l'esaltazione in epoca rivoluzionaria dei Gracchi, cioè dei due fratelli, tribuni della plebe, i quali, al fine di tenere unita la compagine sociale, disposero, sul piano economico, l'espropriazione delle terre in esubero ai più ricchi e la loro assegnazione alla plebe e, sul piano civico, un ottenimento più semplice della cittadinanza romana per i popoli latini e italici.

Ma torniamo a noi e al motivo dell'incesto. Se il precursore nel genere, seppur con finalità diverse, è Nicolas-Edme Rétif, meglio noto come Restif de la Bretonne, un esempio celeberrimo è la storia di *René* (1802) di Chateaubriand. Il suo eroe, nonché alter ego, René, disgustato dalla sua epoca e gravato del fardello psicologico del fantasma incestuoso con la sorella Amélie (nella quale è da vedere un alter ego di Lucile, una delle cinque sorelle a cui Chateaubriand è legato da un affetto che oggi definiremmo patologico) parte per il nuovo Continente, lasciandosi alle spalle la corrotta civilizzazione europea, per essere beneficato dal contatto con la natura, senza raggiungere neppure lì la pacificazione.

Nel primo libro di Stendhal avviene un po' lo stesso: il visconte Octave cerca di soffocare il suo "vague des passions" nel viaggio; salpa per la Grecia proprio affinché si disperdano finalmente le immagini incestuose che lo perseguitano da quando il suo matrimonio con Mlle de Zohiloff è stato celebrato e in un certo qual modo consumato¹⁸⁰.

¹⁷⁹ Per approfondimenti, rinviamo al saggio di Francesco Orlando, *op. cit.*, pp. 245-248.

¹⁸⁰ Stendhal, C, 97.

Il fatto che la destinazione da lui prescelta sia proprio la Grecia, ha una valenza plurima: in primo luogo, ciò rappresenta un'adesione alla visione propugnata dal Romanticismo il cui interesse verso questa terra si era acceso sull'onda delle scoperte di Winckelmann; i romantici vi vedevano infatti la culla della cultura occidentale in cui rintracciare le proprie origini (missione per loro centrale); in secondo luogo, la Grecia fornisce all'autore l'intramontabile *topos* della caducità della vita e dei suoi piaceri; in terzo luogo, veste l'eroe di un'aura byroniana – già in altri passi del libro intessuta¹⁸¹, infine accentua la devirilizzazione di cui è oggetto il personaggio, visto che scopo del viaggio in Grecia è unirsi ai combattimenti di quel popolo in nome della libertà; scopo mai conseguito, poiché, a poche miglia dalla costa, l'eroe decide di togliersi la vita.

3.2.1.11. Come Enea e Didone

Che la fine della spasmodica ricerca di armonia da parte di Octave de Malivert sia il suicidio è coerente con quanto avviene in tutti i romanzi che trattano del “male del secolo”; si pensi all'epilogo de *I dolori del giovane Werther* o del succitato *René*. L'epilogo è inoltre di chiara impronta mitologica: la decisione di abbandonare la donna amata per sposare una giusta causa, e andare in guerra prendendo il mare, ricorda da vicino la scelta fatta da eroi della classicità quali Ulisse o Enea. Proprio alla storia del fondatore di Roma fa allusione un'epigrafe posta all'inizio del capitolo XXI.

L'unico fattore di differenziazione tra la creatura di Stendhal e il personaggio di Virgilio è la motivazione alla base della partenza. Se il personaggio dell'*epos* virgiliano salpa verso la Sicilia e poi verso la penisola italica allo scopo di fondare una nuova stirpe e una nuova città, il visconte Octave dà verbalmente risalto alla sua intenzione di apportare il proprio personale contributo alla lotta d'indipendenza greca; in realtà, si imbarca verso la fatale meta intrattenendo nel suo intimo un progetto suicida. Dalle sue gesta scaturisce pertanto un *epos* degradato e dall'inazione l'impossibilità della “storia”.

Il reale fine ne fa quindi una figura assimilabile alla regina di Cartagine, Didone, la quale si innamora del fulgido e imponente Enea che, fuggiasco, nel suo regno

¹⁸¹ Ad accomunare il personaggio di Octave de Malivert alla figura di Lord Byron sono l'estrazione nobile, il soffrire di una deficienza fisica (se Octave è impotente, Byron ha un piede deforme); il porsi con la propria condotta ai margini della società; l'incesto (Byron venne infatti sospettato di intrattenere una relazione carnale con la sorellastra Augusta Leigh); la creazione di alter ego (Byron si confeziona il suo nel giovane Aroldo che trasforma nel protagonista del suo più celebre scritto); l'ombrosità e la partenza per la guerra di indipendenza dei greci.

accoglie. Ad Enea è invece assegnabile come corrispettivo stendhaliano la bella Armance, perché come lui viene da terre lontane per stabilirsi in una nuova realtà (spaesamento), e perché come lui è persona tenace e combattiva; abbiamo già rimarcato come il suo nome contenga il sostantivo “arme”, strumento precipuo del guerriero, figura che Enea incarna.

Il parallelismo tra i due personaggi, plausibile se si accetta l’argomentazione a favore di una devirilizzazione malivertiana, si fa strada in modo esplicito al capitolo XXXI del testo stendhaliano, allorché il personaggio maschile di primo piano, in un soliloquio, si consola per aver ceduto alle lusinghe dell’amore, tristemente asserendo “Vixi et quem dederat cursum fortuna peregi” (A, 240). La frase si fa qui interessantissima, perché, pur essendo decontestualizzata, porta in seno presagi di morte. Si tratta infatti della stessa frase pronunciata dalla regina di Cartagine nell’*Eneide* poco prima di uccidersi gettandosi sulla spada dardania che le aveva regalato Enea, non sopportando l’idea di avere perso il suo innamorato il quale era stato richiamato al dovere di prendere il mare alla volta dell’Esperia da Mercurio su ordine di Giove:

Vixi et quem dederat cursus Fortuna peregi¹⁸²

Vissi, e il corso che diede a me la Fortuna ho compiuto

Anche le circostanze del suicidio di Didone e dell’eroe stendhaliano ci fanno ritenere legittimo un loro accostamento. Didone mette in atto l’atroce proposito di porre fine alla sua vita nella camera da letto nella quale aveva giaciuto con il figlio di Anchise, mentre il mare iracondo rompe il silenzio della notte e un leggero vento gonfia le vele delle navi di Enea, pronte a salpare. Octave, dal canto suo, si dà la morte prima dell’azione il tre di marzo allo scoccare della mezzanotte¹⁸³, quando la vedetta del suo equipaggio ha ormai riconosciuto distintamente le coste della Grecia sull’orizzonte e quando soffia un leggero vento che rende ancora più rapida la navigazione, mentre nel cielo riluce il freddo disco lunare.

¹⁸² Virgilio, *Eneide*, Torino, Einaudi, 2001, libro V, v. 652, p. 176.

¹⁸³ Stendhal introduce la notazione temporale in modo intenzionale e studiato. Infatti il tre di marzo a mezzanotte equivale all’imminenza del quattro di marzo, ma noi sappiamo che il quattro di marzo è anche il giorno in cui l’autore conobbe la donna più importante della sua vita, Métilde e la separazione dalla quale lo gettò in uno stato tale di prostrazione da pensare al suicidio che poi non attuò perché l’idea di prenderne spunto per farne un romanzo venne a distoglierlo. Il romanzo in questione ovviamente è *Armance*.

In entrambe le scene signoreggiano gli stessi elementi: il mare, l'ora tarda e il colore bianco. Essi hanno, a nostro avviso, un altissimo valore metaforico; il mare, ha una doppia valenza: l'acqua per via del moto della liquidità simboleggia la vita e la sua caducità; in secondo luogo, data la sua proprietà riflettente, essa rimanda al concetto di specchio a sottolineare la teatralità narcisistica con cui il Sé-grandioso di Octave orchestra la propria uscita dal mondo in forma di melodramma. Come nota Margaret Waller: "Octave's suicide resembles a play in which he is both the star and his own appreciative audience."¹⁸⁴ La notte fonda, in ultimo luogo, per associazione di idee, rinvia al colore nero che è peculiare, come abbiamo visto, di Octave; da notare inoltre che in francese sia la parola "buio" che il colore "nero" sono designati dallo stesso vocabolo, "noir", per ovvie ragioni metonimiche.

Possiamo perciò considerare quest'ambientazione come una prefigurazione del gesto che sta per essere compiuto tanto da Didone quanto da Octave; che il paesaggio sia dominato da un'atmosfera lattescente (data dal bianco delle lenzuola nel caso della morte di Didone e dalla luce della luna in quello di Octave) è un'altra notazione prolettica del fatto che vita e morte stanno per avvicinarsi; la luna infatti rappresenta il corpo celeste che segna il confine tra la notte e il giorno con il suo apparire; marca, insomma, "a gentle transition from this life to the next"¹⁸⁵, mentre il bianco delle lenzuola si riallaccia con prepotenza al venire al mondo, visto che il neonato viene, come prima cosa, avvolto in panni chiari.

La catena montuosa che l'occhio nudo distingue oltre il profondo blu nella scena della morte di Malivert è la Morea, antico nome del Peloponneso, il cui nome in francese non può non ricordare per paronimia l'amore e la morte (*Morée/Amour*).¹⁸⁶ Doveroso è evocare anche un altro elemento, ovvero il rilievo montuoso che domina la scena: il monte Kalos. Questa denominazione toponomastica ha scatenato, come si è ricordato, l'ingegno di una miriade di critici, non esistendo in Grecia nessuna montagna con nome analogo.

L'ipotesi che ci sembra più convincente è quella che è stata elaborata da George M. Rosa e che vuole riconoscere nella località il capo della Leucade, il quale era stato il teatro di un altro celeberrimo suicidio amoroso, quello di Saffo. Il che una volta di più

¹⁸⁴ Waller, *op. cit.*, p. 129.

¹⁸⁵ *Ivi.*, p. 130.

¹⁸⁶ Si legga la nota 5 al volume: A, 924.

riallaccia il testo stendhaliano alla migliore tradizione classica. Cosa indubbia è che in greco “kalos” significa “bello” e che identifica l’ideale di bellezza e di perfezione. Dunque, ipotizziamo che Stendhal abbia voluto impiegarlo a scopo ironico, per alludere all’irrealizzabilità di tale prospettiva e allo scacco del suo eroe.

3.2.1.12. Lo sdoppiamento in Mme de Malivert

Il protagonista del libro qui oggetto di analisi è un personaggio la cui complessità è notevole, nella misura in cui lo è il romanzo, “un comble de complexité sous le dehors d’une histoire simple”¹⁸⁷. L’intento che ci anima, lo abbiamo precisato, non è quello di trincerarci dietro la mera constatazione di tale complessità, ma di affermare la possibilità di decifrarla. Mettere in luce, isolandole, le istanze di sdoppiamento, ci consente di non tralasciare indizi narratologici importanti per la comprensione globale del testo. Essenziale alla strutturazione eroica, a nostro avviso, è il riconoscersi e confondersi del visconte Octave con sua madre, Mme de Malivert.

Come abbiamo tentato di fare con l’altro sdoppiamento speculare e simmetrico verso il femminile, quello su Armance de Zohiloff, anche stavolta intesseremo il nostro discorso a partire dalle teorie di Freud.

Octave de Malivert deriva il suo stato “maniaco-depressivo” e il suo narcisismo di ritorno da un mancato superamento del complesso di Edipo. La Madre, oggetto d’amore ineffabile, viene sostituita con dei palliativi interni e esterni alla soggettività eroica, che, da una parte, si autocelebra, e, dall’altra, celebra la sua sosia, la bella cugina russa, perfetto alter ego.

Il primo segnale di proiezione di Octave nella figura della madre è la malattia di petto. All’inizio del libro il narratore insiste sulla preoccupazione della nobildonna per la salute del figlio, vacillante sin dalla sua adolescenza. Più avanti si viene però confrontati con il fatto che all’inconsistenza di tali inquietudini risponda una reale malattia che colpisce al petto proprio Mme de Malivert. Anche lo spazio in cui i due personaggi si muovono viene descritto da Stendhal di modo da suggerire un loro appaiamento. La casa dei Malivert, abbiamo già avuto modo di sottolinearlo, ricalca il carattere ambiguo del protagonista, ma anche quella di sua madre: Mme de Malivert è infatti preoccupatissima per la sorte del figlio e per le sue stranezze; nondimeno, resta

¹⁸⁷ Benjamin-Noël, *op. cit.*, p. 14.

inviluppata nella massima passività. Di ciò si fa interprete Octave che brancola nella dimensione del virtuale senza mai passare all'atto.

Che Armance sia un surrogato del veridico e primario oggetto amoroso del nobile, cioè la madre, Mme de Malivert, è deducibile da alcuni dettagli di cui lo scrittore arricchisce i fatti narrati. Ad esempio, ci viene da lui raccontato che gli incontri tra i due cugini si svolgono all'ombra di un albero d'arancio. Esso però, va osservato, si erge, ramingo, nel punto del parco più prossimo alla camera da letto di Mme de Malivert.

Che la passione tra i due cugini sia uno spostamento dell'investimento erotico che il figlio fa su sua madre, ha, in questo, un chiaro esempio. Inoltre, la diegesi si chiude con le due donne che si ritirano nello stesso convento, una volta venute a conoscenza della brutale fine fatta da Octave, e ciò non fa che accentuare la relazione osmotica esistente tra due figure.

Anche tramite la descrizione della dimensione spaziale Stendhal contribuisce a costruire lo sdoppiamento tra le due donne:

À chaque fois qu'on ouvrait la porte du salon il lui semblait que son cœur était sur le point de se briser ; enfin l'heure sonna, il fallut partir. En sortant de l'hôtel de Bonnivet, le vestibule, la façade, le marbre noir au-dessus de la porte, le mur antique du jardin, toutes ces choses assez communes, lui semblèrent avoir une physionomie particulière qu'elles devaient à la colère d'Armance. Ces formes vulgaires devinrent chères à Octave, par la mélancolie qu'elles lui inspiraient. Oserai-je dire qu'elles acquièrent rapidement à ses yeux une sorte de noblesse tendre ? Il tressaillit le lendemain en trouvant une ressemblance entre le vieux mur du jardin de sa maison couronné de quelques violiers jaunes en fleur, et le mur d'enceinte de l'hôtel de Bonnivet. (A, 135)

Dal brano emerge che il palazzo Bonnivet, dimora di Armance, è dominato dai toni cupi ("noir") che, oltre ad essere espressione dello stato d'animo della fanciulla, sono altrettanto distintivi del palazzo Malivert. Il muro del giardino, i marmi, il vestibolo e la facciata della casa che ospita la cugina hanno, dice il narratore, qualcosa di volgare agli occhi del giovane, come volgare egli trova del resto l'universo di cui sua madre fa parte. Che la casa di quest'ultima abbia un muro vecchio ("antique") a cingerla, mentre quella dell'altra donna ispiri una "noblesse tendre", mette in luce la levatura delle due figure, data dall'età matura e quindi saggezza di una e dalla distinzione dell'altra, e, allo stesso tempo le pone esplicitamente sul piano dell'analogia e quindi dello sdoppiamento ("ressemblance").

Oltre a caratterizzare la genitrice, la paralisi e la sterilità, evidenti nel giardino del palazzo Malivert che neppure le gialle violaciocche scalfiscono, (essendo il giallo il colore dell'invidia), si riverberano sulla figura del padre di Octave e sulle relazioni affettive che si sviluppano entro il triangolo familiare. Non vi sono tra padre, madre e figlio reali occasioni di interazione, né vera comunicazione; anziché ad una dinamizzazione dei loro mondi, il lettore assiste ad una pietrificazione. Non a caso il visconte elegge a suo primo sosia il lacchè della casa, il quale porta il nome di "Pierre" che in francese significa anche "pietra".

Il complesso edipico, ha illustrato Freud, è propedeutico per il passaggio da un livello di immaturità a un livello di maturità nel bambino. La sua grammatica essenziale è questa: in ogni individuo intorno ai due, tre anni di età sorgono i primi desideri voluttuosi e assieme a loro la brama di possesso nei confronti della madre che relega l'altro genitore al ruolo di rivale. Il complesso scompare nel momento in cui sopravviene il "complesso di castrazione" che consiste nel riconoscere nel padre l'ostacolo insormontabile per la soddisfazione delle proprie pulsioni, le quali vengono a quel punto indirizzate su oggetti esterni. Si elabora così anche il "mito familiare" dell'individuo che deve elaborare una storia attorno ai propri sentimenti infantili per superare il tabù dell'incesto¹⁸⁸.

Il dramma edipico vissuto da Malivert, incestuoso nei confronti della madre malgrado la sua volontà, si fa concettualmente palpabile, quando le dice che ella è la sola donna che lui ami:

Excepté dans les moments où je jouis du bonheur d'être seul avec toi, mon unique plaisir consiste à vivre isolé, et sans personne au monde qui ait le droit de m'adresser la parole. (A, 94)

In conclusione, alla luce delle evidenze addotte, Stendhal, con il suo primo romanzo, racconterebbe di un personaggio che, pur contrassegnato da caratteri di sovrumani, non si sottrae al confronto con il Mondo e con il suo perturbante Es.

¹⁸⁸ Cfr. Robert Boyer, Walter Burkert, Marcel Detienne, Jean-Jacques Glassner e Pascal Vernus, "Psychanalyse et mythes. Histoire d'une passion", in *Oedipe, Sysyphe, Icare... Mythes et mythologies*, Paris, Le Point Hors Série, juillet-août 2007, n°14, pp. 122-123.

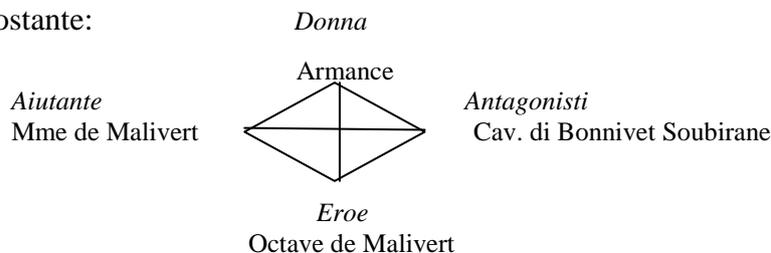
3.2.1.13. Lo sdoppiamento simmetrico

Sul significato e sulle modalità dello sdoppiamento conosciuto dal personaggio di Octave de Malivert si è molto discusso e scritto nel presente capitolo. Vi si è riconosciuta l'urgenza di un'autodefinizione che nasce dallo spaesamento che il contesto socio-politico della Francia restaurata produce nella gioventù aristocratica. Essa si appaga, almeno in parte, nell'identificazione degradante con persone del popolo, sostanzialmente figure di servitori, in quanto simboli di felicità nella loro modestia, e nella cugina-gemella, la quale, divenendo oggetto d'amore, eclissa le idee mortifere partorite dal coprotagonista.

Ciò non impedisce che la rifrazione venga esercitata dall'eroe stendhaliano anche in altre direzioni. Se tutto ciò che c'è di buono in lui trova il suo specchio nella bella russa, tutto ciò che ha di male viene scollato dalla sua essenza al fine di essere proiettato su due esseri vicini per calibro sociale, ma distanti sideralmente per etica: il cavaliere di Bonnivet e il comandante di Soubirane¹⁸⁹.

A colpirci è tanto per cominciare la somiglianza tra le due figure, sia da un punto di vista narrativo che attanziale. I due personaggi si assomigliano da un lato per via della funzione che svolgono nel racconto, poiché a entrambi è stato conferito da Stendhal il ruolo di oppositori dell'eroe; dall'altro, perché, concretamente, hanno tratti similissimi.

Palesiamo adesso il primo punto di contatto tra Bonnivet e Soubirane, mettendo in evidenza come essi si relazionino con gli altri personaggi. Ciascuno di essi assume una precisa funzione e collocazione nel sistema attanziale generale del romanzo che, come il seguente schema illustra, è assolutamente simmetrico; essi vengono messi in rapporto e al protagonista e fra di loro in base a due criteri, cioè i legami di dipendenza sociale o familiare e il grado gerarchico. In quest'ottica funzionale, si può formalizzare lo schema sottostante:



¹⁸⁹ È del nostro partito anche Françoise Gaillard, cfr. “De la répétition d’une figure : *Armance* ou le récit de l’impuissance”, in *Littérature*, Paris, Frontières de la rhétorique, 1975, n° 18, p. 116.

Le relazioni sono così specificate¹⁹⁰:

Eroe – Donna: relazione di desiderio.

Eroe – Antagonisti: relazione di rivalità.

Eroe – Aiutante: relazione di sostituzione (Mme de Malivert è un doppio di Octave; la liberazione del protagonista dalla frustrazione erotica avviene tramite la sostituzione con una controfigura che funge da oggetto d'amore e che è un "sosia" dell'aiutante).

Donna – Antagonisti: relazione di tradimento (il rapporto con il Cav. di Bonnivet suscita la gelosia di Octave de Malivert, mentre Soubirane gioca un brutto tiro ad Armance, usando il suo nome per scrivere una falsa lettera infamante).

Aiutante – Donna: relazione di assimilazione, tipica del mito (le due donne sono all'inizio distanti socialmente, anagraficamente e fisicamente, vivendo in due palazzi separati, ma alla fine del romanzo i loro destini si fondono; prendono infatti il velo nello stesso monastero allo scopo di sopportare meglio il vuoto lasciato dalla morte di Octave).

Aiutante – Antagonisti: relazione di somiglianza, di desiderio e di antagonismo (il cavaliere di Bonnivet rappresenta la versione di Octave che Mme de Malivert avrebbe voluto vedere realizzata in società, allorché il fratello Soubirane, appartenendo alla sua stessa generazione, rappresenta il suo doppione maschile e anche il terzo vertice della triade edipica che la vede protagonista assieme al figlio, in quanto suo marito, M. de Malivert, che dovrebbe di fatto ricoprire quel ruolo in quanto padre, è assente in tutto il romanzo).

Chi legge si rende conto che Stendhal ha affidato ai personaggi del cavaliere di Bonnivet e del comandante di Soubirane il medesimo ruolo attanziale, quello antagonistico. Il modello sopra esaminato ce lo chiarisce abbondantemente. Ambedue giocano un ruolo decisivo per il suicidio di Octave. Escogitano infatti il crudele sotterfugio della falsa lettera di Armance: la fanciulla vi dichiarerebbe di sposarsi solo per convenienza economica. La missiva è da loro furbamente affidata all'incavo del tronco dell'albero d'arancio, in cui i due innamorati sono soliti depositare tutta la loro corrispondenza, di modo che Malivert la rinventa senza rischio.

¹⁹⁰ Ci rifacciamo al modello attanziale configurabile in sei relazioni (di desiderio, di somiglianza, di antagonismo, di assimilazione, di tradimento e ancora di desiderio misto a antagonismo e somiglianza) che Angelo Marchese presenta ne *L'officina del racconto*, Milano, Mondadori, 2007, p. 199.

Il significato dei due personaggi è percepito con penetrante finezza anche da Benjamin-Noël: “ils incarnent bien [...] l’instance meurtrière”¹⁹¹. E lo studioso rincara la sua sentenza, asserendo che “ils figurent le vicomte de Malivert dans son office de bourreau du moi Idéal.”¹⁹²

I due oppositori del visconte sono uniti anche sul piano della concretezza per il ventaglio di qualifiche comuni che si portano dietro e che hanno evidenti implicazioni sociotematiche. Esplicitiamole allora: tutti e due indossano la maschera dell’ipocrita, lanciandosi in false quanto stucchevoli professioni di fede, per ricavarne, come dei novelli Tartufi, vantaggi sociali; per giunta, sia il cavaliere che il comandante godono della condizione di scapoli, benché il celibato rimanga uno stato civile desueto in una realtà patriarcale e tradizionalista come quella restaurata francese; infine, e conseguentemente, ambedue, non avendo figli, non soddisfano la missione genitoriale, fondamentale per l’ideologia aristocratica che fa della continuazione della stirpe il suo cardine: il cavaliere, per via della sua giovane età, e l’altro, in ragione dell’immaturità che lo contraddistingue malgrado non sia più giovane – precisa il narratore che, a dispetto dei “ses soixante ans [...] il va se *flâner* sur le boulevard [...] en 1789” (A, 96).

Le double est le rival détesté pour être la figure maudite d’un possible moi¹⁹³,

osserva pertinentemente Gaillard. Siamo ormai in grado, giunti a questo punto dell’analisi, di mettere a fuoco gli elementi attorno a cui si articola la duplice e omologa riverberazione malivertiana in questi due personaggi. Oltre ad orientare palesemente il lettore in favore di una giustapposizione delle *personae*, l’autore opera la scelta di disseminare la diegesi di dati, non verbali, che più sottilmente, ma con altrettanta forza, acquiscono la percezione dello sdoppiamento.

Il cavaliere de Bonnivet, ad esempio, non prova imbarazzo, come Octave, alla vista del *décolleté* in bella mostra di Mme d’Aumale, tanto da chiederle di coprirsi. E inoltre non sceglie forse di pronunciare la sua preghiera della sera proprio all’*orangerie* del castello di Andilly, tra i cui aranci sono soliti darsi appuntamento sempre Octave e Armance de Zohiloff (A, 211).

Quanto al comandante di Soubirane, la prospettiva di duplicazione di Octave in lui è data sia dal fatto che egli è il fratello di sua madre (ciò ne fa un suo metonimo), dal

¹⁹¹ Benjamin-Noël, *op. cit.*, p. 67.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ Gaillard, *op. cit.*, p. 116.

fatto che il nipote lo rinchiude nella sua stanza, isolandolo, come lui desidera di essere isolato, e lo minaccia, per giunta, di defenestrarlo; il gretto nobiluomo viene così anche appaiato al lacchè della casa, Pierre Gerlat, il quale abbiamo appurato essere un altro alter ego del protagonista e vittima dello stesso atto.

I punti in comune tra Octave de Malivert, il cavaliere di Bonnavet e il comandante di Soubirane fanno sì che essi si coniughino in una “trinité de figures”, “en une seule et même instance inconsciente”¹⁹⁴.

3.2.2. La caduta in disgrazia dopo l'età dell'oro

Una costante immancabile in ogni mito che si rispetti è quella della caduta in disgrazia dopo un'iniziale età dell'oro; solo la realizzazione di questa fatalità crea le condizioni di base perché delle gesta eroiche riparatrici possano essere compiute. Lo stesso schema si ritrova nelle fiabe, ci dice Propp, sottolineandone l'altissima pertinenza morfologica, poiché se non vi fosse la rottura del paradisiaco equilibrio iniziale, il personaggio principale della novella non sentirebbe esigenza alcuna di abbandonare la propria casa per mettersi alla prova¹⁹⁵.

La continuità transgenere di questo specifico mitologema è del resto stata solidamente motivata anche da Joseph Campbell nella monografia con la quale ha illustrato tutte le sfaccettature assunte dalla figura eroica nei miti aventi un unico protagonista, cioè quelli che lui chiama i “monomiti”, tramandati dalle principali culture di Oriente e Occidente. Lo studioso giunge all'individuazione di un modello attanziale che caratterizza anche il modello del romanzo di formazione in voga nell'età dei Lumi (si pensi ad esempio a Voltaire)¹⁹⁶. Esso è scandito da tre momenti: il momento della partenza dell'eroe, a seguito per l'appunto del venir meno della stabilità iniziale, l'iniziazione, a mezzo di una serie di prove, previo l'incontro con una guida (o un alter ego), e il ritorno alla situazione di partenza con una nuova coscienza e una crescita personale.

Al primo grande stadio dell'avventura, quello della separazione o partenza, si approda quando un fattore improvviso, abbattendosi sul microcosmo idilliaco, costringe

¹⁹⁴ Benjamin-Noël, *op. cit.*, p. 68.

¹⁹⁵ Si rimanda per le caratteristiche specifiche che il *topos* assume nella narrazione fiabesca a Vladimir Propp, *Morfologia della fiaba*, Roma, Newton Compton, 2012, pp. 33-43.

¹⁹⁶ Tale unità modellare prende il nome di unità nucleare dei monomiti. Cfr. Joseph Campbell, *L'eroe dai mille volti*, Torino, Lindau, 2012, *passim*.

il suo protagonista a “trasferi[re] il suo centro di gravità dalla società in cui vive a una zona sconosciuta”¹⁹⁷. *Armance* di Stendhal reinterpreta magistralmente il motivo della rottura dell’equilibrio di un’iniziale età aurea e della conseguente urgenza di un abbandono dello stadio iniziale¹⁹⁸. Vediamo di capire come.

Sebbene sia stato il greco Esiodo a fissare sulla carta per la cultura occidentale il mito dell’età dell’oro, vi sono massicce evidenze della sua pervasività nei principali lavori letterari dell’antichità¹⁹⁹; esse sono dovute, precisa Heimberg, al fatto che “human beings yearn for an earthly paradise”²⁰⁰, di conseguenza “over the millennia immense efforts have been directed towards the making the material world a better one”²⁰¹. Virtualmente ogni cultura si è forgiata il racconto di un periodo antecedente alla caduta in disgrazia dei padri – quella che Richard Heimberg chiama icasticamente “time before the fathers fall asleep”²⁰² – nel quale non c’erano né morte né malattie, in cui gli uomini riuscivano a comunicare con gli animali e in cui la comunicazione con il creatore era diretta. Sopraggiunge poi come un fulmine a ciel sereno la degenerazione e all’uomo non resta che la nostalgia per ciò che non è più.

Tenendosi ben saldo al principio della verosimiglianza, Stendhal nella fase iniziale della sua diegesi ricostruisce punto per punto la condizione paradisiaca di un’antica età dell’oro, di modo da avviare poi la sua creatura, il visconte di Malivert, verso la caduta, e farne così la vittima espiatrice di un degrado irreversibile. Nelle prime pagine del romanzo non si reperiscono descrizioni idilliache con un Octave de Malivert in perfetta comunione con la natura, tuttavia non mancano rinvii a caratteristiche tipiche dell’età dell’oro.

¹⁹⁷ Ivi, p. 74.

¹⁹⁸ Il concetto dell’esistenza di uno spazio dell’idillio e della sua perdita trova un’autorevole voce anche in Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.

¹⁹⁹ Il mito dell’età dell’oro, chiarisce Robert Graves, probabilmente si ricollega all’organizzazione sociale di certe tribù devote alla Dea-Ape, ma all’epoca di Esiodo, il primo a tramandarci la credenza per scritto, ci si era ormai scordati dei riti crudeli che accompagnavano il culto di tale divinità e i mitografi furono, perciò, indotti idealisticamente a supporre che gli uomini, a quel tempo, vivessero in pace e in armonia come le api. Durante quell’età, tutti vissero insomma senza pena e fatica, nutrendosi, secondo il racconto, di ghiande, di frutta selvatica e del miele che stillava dalle piante. Fra svaghi e danze, nessuno invecchiava e la morte di conseguenza non suscitava alcun timore. L’equilibrio d’un tratto però si spezzò portando all’estinzione del “bengodi” e da quel momento gli uomini dovettero rimbocarsi le maniche e partire alla ricerca di nuovi mezzi per garantirsi la sopravvivenza e la felicità. Abbiamo attinto la ricostruzione dalla monografia di Robert Graves, *I miti greci*, Milano, Longanesi, 2005, pp. 35-37.

²⁰⁰ Heimberg Richard, *Memories and Visions of Paradise. The Spiritual Heritage and Destiny of Mankind*, Loveland, Emissaries of Divine Light, 1985, p. 8.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² Ivi, p. 10.



31 Pietro da Cortona (1496-1569), "Quattro età" (1541-1546), olio su tela, Palazzo Pitti, Sala della Stufa, Firenze.

Tale individuo non conosce la malattia, abbiamo visto, cosa che era del tutto ignota anche all'eroe stendhaliano fino all'adolescenza, quando divenne "fort souvent malade" (A, 89); non sa inoltre cosa sia la preoccupazione, vivendo in uno stato costante di benessere e per Octave, ancora studente, è lo stesso:

Le séjour de cette école [Polytechnique] lui avait été cher, parce qu'il lui offrait l'image de la retraite et de la tranquillité (A, 92).

Il fatto che la proposizione sia costruita attorno al tempo verbale dell'imperfetto, cioè il tempo sintatticamente designante la durata, inoltre è sintomatico della condizione di continuità di questa disposizione alla prosperità provata da Malivert durante tutto l'arco di tempo trascorso tra le mura di quella scuola. Infine, abbiamo evidenziato come colui che vive la condizione privilegiata dell'età aurea abbia un rapporto privilegiato con il

divino, tipo di relazione che ovviamente è vanto anche del nostro eroe, al contempo angelo e demone.

Il fattore perturbante che cala dall'alto a distruggere la condizione paradisiaca vissuta da Malivert è l'impotenza sessuale, che si manifesta presumibilmente con la sua pubertà, visto che la sua salute si fa stranamente cagionevole proprio a quell'età, e che lo tormenta con maggiore veemenza in occasione del varo della legge d'indennità, la quale rende agli occhi di suo padre impellente la necessità di far sposare il figlio. Che la rottura dell'equilibrio esistenziale sia scritta nel destino di Octave è testimoniato dal suo stesso nome di battesimo, derivante dal latino "octavus". Dal momento che il sette è il numero perfetto secondo la mistica ebdomatica, è noto che in astrologia l'otto è la figura dello squilibrio. Si legga la descrizione secondo la manualistica di settore:

L'ottava casa indica il distacco dal proprio ambiente naturale, le crisi psichiche e le trasformazioni. Rappresenta la "morte" del soggetto, in senso fisico ma anche spirituale, quindi le sue capacità di rigenerazione. Eredità materiale e morale, guadagni. Influenza psicofisica dei genitori. Denota infine debole vitalità, morte prematura del soggetto.²⁰³

Il brano succitato sottolinea come la casa ottava sia la casa del distacco dalle situazioni precostituite allorché parla di "trasformazioni" e di "morte spirituale del soggetto". È inoltre il punto del quadro astrale cui si ascrive la necessità di partire – il "distacco dall'ambiente naturale" – per trovare una nuova via – la "rigenerazione". Il protagonista queste condizioni le esperisce tutte, poiché è confrontato a continui sbalzi di umore – le sue "bizarrerries" (A, 228) – a crisi psichiche – di cui abbiamo portato gli esempi nel secondo capitolo – e a una forte influenza dei propri genitori. Un esempio lampante è dato sul versante psicologico dall'insistenza del padre perché si sposi e, sul piano fisico, dall'ossessione della madre per una sua malattia di petto. In aggiunta, la casa ottava implica la stessa "debole vitalità" che contrassegna Octave, ci riferiamo cioè a quell'indolente indifferenza a ciò che succede attorno a lui e che ha il suo acme nell'inazione. Infine come non portare l'attenzione sul fatto che la casa ottava in astrologia avanza l'eventualità di una morte prematura e che Octave muore a soli venti anni?

Tutti questi puntuali riscontri ci fanno ritenere che il visconte di *Armance* porti in sé, *nomen omen*, lo spirito della casa ottava e che sia in definitiva il segno vivente dello squilibrio. Ad ogni modo se il nome di battesimo del personaggio indica lo

²⁰³ Cfr. Maria Luisa La Barbera, *Manuale di astrologia*, Milano, Rizzoli, 2003, p. 26.

spezzarsi dell'idillio aureo, anche il suo patronimico è un potentissimo indice, per la precisione della transizione dall'età dell'oro verso qualcosa di nuovo. "Malivert", in breve, sarebbe un indizio metaforico della necessità del beniamino stendhaliano di partire, quindi di compiere il primo stadio della parabola eroica descritta da Campbell. Esso, fra l'altro, richiama, attraverso il termine "Vauvert", la celeberrima espressione francese "aller au diable Vauvert"²⁰⁴, la quale significa, giustappunto, "partire molto lontano", e ad essa ulteriormente si rinalda per via del fatto che in essa si cita il diavolo, creatura cui Octave, sin dal morfema "mali-" del suo patronimico, abbiamo visto essere molto vicino.

Il fatto che lo squilibrio cagionato ad Octave dall'impotenza sia iscritto nel suo nome di battesimo ha inoltre evidente dimostrazione nel fatto che Henri Beyle aveva sulle prime preso in seria considerazione l'idea di utilizzare per il proprio personaggio principale "ce nom" di Olivier che così consolidatamente "fait exposition et exposition non indécente"²⁰⁵ da tempi antichissimi e delle cui eco si erano giovati la duchessa di Duras e l'amico Hyacinthe Thibaud de Latouche.

La tradizione di appaiare quel nome proprio di persona maschile alla problematica dell'impotenza sessuale, lungi dall'essere di formazione recente, vantava delle origini retrodatibili addirittura all'epoca tardo-latina. Di fatto, il primigenio specimen associativo si trova nel trattatello di S. Agostino (354-450 d.C.) *De nuptiis et concupiscentia*, il quale, entrando nel merito del dibattutissimo dogma della grazia, portava a corollario la trattazione di altri punti della dottrina non meno delicati, quali il peccato originale.

Fu per l'appunto nel tentativo di presentare quest'ultimo nella maniera più facilmente comprensibile anche ad un pubblico di destinatari il quale non era formato strettamente da teologi che il Padre della Chiesa pose la prima pietra di un'impalcatura che, per metonimia, avrebbe condotto a fare del nome proprio "Olivier" sinonimo di

²⁰⁴ Per chiarire l'origine dell'espressione ci rifacciamo al *Trésor de la langue française* in versione digitale. Sotto la voce "Vauvert" leggiamo: "nom d'un château situé près de Gentilly. Selon Sainte-Fois (*Essais sur Paris*), le château aurait été convoité par les Chartreux propriétaires d'un château voisin, qui pour inciter le roi Louis IX à leur en faire la donation, organisèrent des apparitions de diables. L'une d'elles évoque le château de Vauvert, également appelé château de Val Vert, à proximité de Paris. Au Moyen Âge, on racontait que des actes blasphématoires y étaient commis. Dans l'esprit populaire, le diable n'était donc jamais bien loin de ce lieu. Saint Louis décida au XIII^e siècle de purifier l'endroit et d'y créer un couvent. À cette époque, *aller au diable Vauvert* voulait dire s'aventurer dans une dangereuse et longue expédition". La citazione è rinvenibile per intero al seguente indirizzo web: <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1453966650>.

²⁰⁵ Stendhal, C, 96.

“impotente”. Il fattore scatenante fu che S. Agostino ricorse alla pianta dell’ulivo, nella sua varietà selvatica, in latino detta *oleaster*, per far passare il concetto che un infante, appena vista la luce, si trovava nella situazione di essere macchiato del peccato originale, ereditato con il dono della vita, perché non ancora consacrato dal battesimo.

Il santo esponeva la condizione del “nuovo” attraverso un’allegoria: ogni uomo alla nascita è un essere “selvaggio” esattamente come selvaggia è la pianta dell’olivastro. Dopo il battesimo il bambino approda alla purezza, come puro è l’ulivo (in latino *oliva*) poiché, nato da una serie di interventi sulla natura vergine dell’uomo, paragonabili al battesimo. Interventi già in uso a partire dai Fenici. Le allegorie che Agostino usa per costruire questo impianto analogico sono così suggestive che ci pare doveroso lasciargli la parola:

Hoc autem quod in in parente regenerato tamquam in oleae semine, sine ullu reatu, quia remissum est, tegitur; profecto in prole non dum regenerata, velut in oleatro, cum reatu habetur, donec etiam illic eadem gratia remittatur. Ex quo enim Adam ex olea tali, in qua nec semen erat eius modi, unde amaritudo nasceretur oleastri, in oleastrum peccando conversus est, quia tam magnum peccatum fuit, ubi magna fieret in deterius matatio naturae, totum genus humanum fecit oleastrum, ita ut (quem ad modum nunc in ipsis videmus / arboribus) si quid inde in oleam gratia divina converit, ibi vitium primae navigati, quod erat originale peccatum de carnali concupiscentia traductum et adtractum, remittatur, tegatur, non imputetur, unde tamen oleaster nascatur, nisi et ipse in oleam eadem gratia renascatur²⁰⁶.

Ciò che nel genitore rigenerato rimane nascosto, come nel seme di ulivo, senza alcuna colpa perché è stata rimessa, si ritrova certamente nel figlio non ancora rigenerato, come nell’oleastro, insieme alla colpevolezza, fino a quando non venga rimesso anche in lui con la grazia. Dal momento infatti in cui Adamo da ulivo qual era, in cui cioè non c’era un seme dal quale potesse nascere l’amaro oleastro, si mutò peccando in oleastro, perché il suo peccato fu talmente grave da produrre una grossa degenerazione della natura, rese oleastro tutto il genere umano. Cosicché, come ora vediamo anche negli alberi, se la grazia divina ne trasforma in ulivo qualche individuo, il vizio della prima nascita, che era il peccato originale trasmesso e contratto dalla concupiscenza carnale, è in lui rimesso, ricoperto e non imputato; da esso tuttavia nascerà l’oleastro a meno che egli non rinasca a ulivo con la medesima grazia.

Al di là delle implicazioni dottrinali (cioè del fatto che tutti gli uomini alla nascita secondo Agostino condividono la condizione di oleastro a meno che Dio non abbia fatto loro dono della grazia), il passo ha avuto delle ricadute culturali non trascurabili. Ma

²⁰⁶ Sant’Agostino, *Opere di Sant’Agostino. Polemica con Giuliano*, Roma, Città nuova, 1985, p. 72.

qual è il presupposto in base al quale si giunge a fare dell'ulivo un simbolo dell'impotenza sessuale e del prenome "Olivier" un sinonimo di impotente?

Oliverius ha assunto questa accezione poiché letteralmente significa "possessore di ulivi" e stando a S. Agostino, "è un ulivo", la persona che non porta la macchia del peccato originale, perché graziato alla nascita e perché ha preservato questa sua purezza non cedendo alla concupiscenza carnale. Ma chi è che pur tentato dalle lusinghe della carne, può restare vergine? La risposta è chiara: l'impotente, appunto.

Il dado fu così tratto e il nome proprio "Olivier" divenne sinonimo di impotenza; binomio questo che non aveva perso il suo smalto con il passare dei secoli, visto l'uso che ne fanno Pichler – la quale lo cuce addosso ad un eroe che per la sua bruttezza non può esperire le gioie dell'amore nella sua completezza – e, a cascata Duras e Latouche che lo adottano a prenome dei loro due nobili impotenti.

A suffragare questa ipotesi vengono anche le voci autorevoli di Prévost e Citton. Il primo afferma infatti che quel "prénom avait dû faire dicton pour le moment"²⁰⁷, e il secondo rilancia che l'abitudine di "appeler son héros Olivier deviendra sous la Restauration une manière transparente de signaler sa déficience"²⁰⁸.

Per concludere, vogliamo portare l'enfasi sul fatto che se nella concreta situazione di vita del visconte Octave de Malivert, come pure nel suo nome e cognome sono incisi a caratteri indelebili i tratti distintivi della decadenza, con altrettanta nettezza nella sua persona sta, a seguito del momento di separazione dal proprio *milieu*, il germe della rinascita tramite l'iniziazione ad un nuovo percorso. Perché quest'ultima sia possibile è necessario, nondimeno, che l'eroe sia pronto a varcare la soglia di un nuovo mondo. A renderlo tale, in armonia con quanto avviene in tutti i monomiti, ci pensa "l'aiuto, la guida che personifica il suo destino"²⁰⁹, ovvero il mentore, la cui figura sarà al centro del prossimo paragrafo.

3.2.3 La presenza di un mentore

Nel 1827, *Armance*, primo tentativo romanzesco di Stendhal, dà avvio alla grande tradizione del romanzo ottocentesco. A fronte del naufragio delle illusioni malivertiane sull'amore, sulla felicità, sull'amicizia e sul successo e forse allo scopo di rendere

²⁰⁷ Prévost, *op. cit.*, p. 226.

²⁰⁸ Citton, *op. cit.*, p. 85.

²⁰⁹ Campbell, *op. cit.*, p. 94.

ancora più tragica la parabola eroica, l'autore non affianca nessuna guida al protagonista della sua storia: il povero visconte Octave, incapace del cinismo necessario ad affrontare il mondo dell'industria, del commercio e della speculazione si ritrova apparentemente solo con se stesso. Il cammino verso la conquista identitaria finisce per enfatizzare così la statura del personaggio. Che Malivert non goda dell'ausilio di un mentore e che ciò costituisca un'anomalia nel sistema romanzesco d'impronta mitica è fatto noto a tutto il panorama della critica che su *Armance* si è spesa:

Tout héros est accompagné au départ d'un guide ou d'un mentor [...] Octave souffre de l'absence d'un maître.²¹⁰

Ma siamo proprio sicuri che Octave de Malivert non abbia veramente nessun mentore a suo fianco a istruirlo e a consigliarlo lungo il suo viaggio esistenziale? Al fine di poter rispondere a questo quesito a nostro avviso è opportuno capire bene cosa sia un "mentore". Chiarirlo sarà infatti utile per verificare se il romanzo di Stendhal realmente non rispetti il mitologema. Finora gli aspetti del racconto che abbiamo messo in valore costituiscono delle prove dell'aderenza di *Armance* alle costanti universali che agiscono nelle narrazioni mitologiche; l'assenza del mentore sarebbe conseguentemente il primo punto di scollamento dalla tradizione canonizzata dalla classicità.

Alla radice del termine "mentore" sta il verbo "mentor" che in greco antico significa "consigliare"; il "mentore", pertanto, si legge nel *Trésor de la Langue française informatisé*, è una "Personne servant de conseiller sage et expérimenté à quelqu'un"²¹¹. Inoltre, sappiamo dalla stessa fonte che il termine è un "P. allus. à un personnage de l'*Odyssée* d'Homère"²¹², cioè un nome proprio che si riferisce ad un personaggio che compare nel poema omerico, e che Fénelon rese celebre nel 1699 con le *Aventures de Télémaque*²¹³ con il significato di cui abbiamo già dato conto.

La consultazione del dizionario ci dà, riassumendo, due informazioni essenziali: la prima è che la prima attestazione del personaggio di Mentore risale a 5000 anni fa, quando si colloca la stesura dell'*Odissea*; la seconda è che la sua canonizzazione arriva con il romanzo barocco di Fénelon.

²¹⁰ Hamm, *op. cit.*, p. 168.

²¹¹ La definizione citata è reperibile s.v. "mentor" del *Trésor de la Langue française informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2673888180>.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ *Ibidem*.

Rievochiamo la maniera in cui il personaggio viene presentato per la prima volta nella letteratura da Omero e il contesto della sua genesi. Immaginiamo, quindi, un ragazzo solitario che sta diventando uomo, incaricato, dal padre partito per combattere una guerra, lontano, di prendersi cura della madre. Bramando di avere notizie del genitore, il ragazzo, dopo molti anni, parte per mettersi sulle sue tracce prima a Pilo da Nestore e dopo a Sparta da Menelao. Un estraneo, con profondi e penetranti occhi che sembrano finestre sull'infinito, gli offre il suo aiuto. Come in una trance, il giovane si fa allora guidare da quella persona e si mette totalmente nelle sue mani.

Il tempo che stiamo immaginando è 5000 anni fa e il ragazzo Telemaco; suo padre è Odisseo, il re di Itaca, il quale lasciò la sua casa per raggiungere i greci, nella campagna contro Troia, mentre l'estraneo che si fa protettore del figliolo è il compagno e carissimo amico paterno Mentore, figlio di Alcimo, dietro le cui spoglie si cela la dea Pallade Atena, dai latini identificata con Minerva.

Questo è il primissimo riferimento al "mentore", inteso, per via antonomastica, tanto come personaggio quanto come concetto. Mentore è più che un semplice insegnante per il figlio di Ulisse, un amico fraterno, un saggio consigliere e un attento protettore. Da questa sua polivalenza è dipesa la rilevanza che ha acquisito nelle successive attestazioni letterarie, affermandosi anche nel ruolo di faro per protagonisti più maturi, con le funzioni di mago, curatore, sapiente e talvolta persino sacerdote. Sua missione in molti racconti è quella di dotare l'eroe dello strumento, del mezzo "magico" che gli consenta di superare i propri limiti e di sormontare gli ostacoli più ardui; ciò avviene ad esempio nell'*Eneide*, nella quale l'eroe riceve dal suo mentore, Vulcano, le armi con cui sbaragliare, nella battaglia finale, Turno, il re dei Rutuli²¹⁴.

Ciò chiarisce anche come mai sovente il mentore abbia nella tradizione letteraria la qualità della saggezza e, soprattutto nei miti dell'Antichità classica, venga dipinto come un personaggio di età avanzata (si pensi al figlio di Alcimo che ha la stessa età di Ulisse e che quindi non è più un aitante giovincello). Anche in età moderna le sue reinterpretazioni letterarie non di rado vanno in questa direzione, presentandocelo come un genitore, un nonno o un uomo di chiesa; è questo ad esempio il caso de *La Chartreuse de Parme* stessa di Stendhal in cui l'abate Blanès è astrologo e maestro di Fabrice del Dongo durante la sua prima giovinezza al castello di Grianta, e de *Le Rouge*

²¹⁴ Cfr. Virgilio, *op. cit.*, libro XII, v. 739, p. 577.

et le noir in cui il vecchio curato Chélan segue negli studi l'adolescente Julien Sorel assecondando le sue inclinazioni naturali per la teologia e le lettere latine.

Come abbiamo anticipato è stato Fénelon a riproporre per primo in ambito francese il personaggio omerico e a renderlo, per antonomasia, l'incarnazione del fidato consigliere con *Les Aventures de Télémaque* (1694); egli intese dare al giovane duca di Borgogna, di cui era a quel tempo precettore, delle dilettevoli lezioni di etica e di politica. Il romanzo epico, raccogliendo l'eredità dell'*Odissea*, narra le peripezie del figlio di Odisseo, Telemaco, che, spinto dall'amore filiale e patrio, si espone ai pericoli di un lungo viaggio per ritrovare il padre Ulisse, di cui da anni si sono perse le tracce. A accompagnare il giovane principe nella rischiosa e incerta avventura è Mentore, il quale, come vuole il poema di Omero, non era altri che la dea Atena, che rende tutti gli imprevisti e le difficoltà incontrati lungo il cammino fonti di riflessione e istruzione per il ragazzo.

Scopo di Mentore, nel romanzo, è infatti che il figlio di Odisseo alla fine del viaggio abbia acquisito il dono della saggezza. Anziché servirsi dei propri poteri di dea per conferirgli il senno senza sforzi, Atena preferisce inoculare nel giovane la sete di questa virtù sottoponendolo a dure realtà e a situazioni difficili, di modo che la sua conquista sia il frutto di un desiderio ed anche una ricompensa meritata per il cammino fatto moralmente; un cammino che passa dal riconoscimento dei propri errori e dal sincero pentimento.

Il romanzo barocco di Fénelon ha avuto un successo tale da fissare in uno stereotipo le caratteristiche peculiari del personaggio-guida di Telemaco, Mentore, che da quel momento, ha visto il suo nome proprio entrare nell'uso come antonomasia di "guida", nella lingua francese e non solo. Effettivamente, se si stila un elenco delle principali definizioni del termine "mentore", risulterà che tra esse regnano delle inconfondibili somiglianze e che le caratteristiche peculiari di base della figura che tornano con costanza sono quelle messe a fuoco da Fénelon nel suo romanzo.

Riportiamo le più autorevoli, tratte da riflessioni del mondo anglosassone che più di ogni altro si è dedicato alla questione, per darne un'idea, nella tabella consultabile in appendice a questo lavoro²¹⁵. In sintesi, ad ogni modo, ne evinciamo che i punti

²¹⁵ Si rimanda pertanto all'Appendice II. La tabella è stata mutuata dall'articolo "Mentoring the Gifted: A Conceptual analysis" di Robert Grassinger, Marion Porath e Albert Ziegler e apparso in *High Ability Studies*, Münster, European Council for High Ability, vol. 21, n°1, giugno 2010, p. 30.

definitori comuni al modello mitico e dunque i requisiti imprescindibili sono essenzialmente la natura duale, personale e gerarchica della relazione tra mentore e suo assistito e il fatto che quest'ultima sia sempre orientata all'accrescimento culturale, emotivo ed esistenziale del protetto, sotto l'ininterrotta supervisione del protettore.

Adesso che abbiamo illustrato come il mitologema del mentore è nato e in che maniera e sotto che forma la sua funzione si è imposta, non ci resta che esplicitare la valenza universale in esso insita per passare ad appurare se nell'impianto dato da Stendhal alla sua opera tale costante sia contemplata.

Sull'onnipresenza del mentore nelle principali e ²¹⁶traduzioni culturali si è interrogato uno dei padri della psicanalisi, Carl Gustav Jung. Egli ha suggerito che la capillarità di questa figura ha radici psicologiche, perché risponderebbe all'esigenza squisitamente umana di essere rassicurati riguardo alla sopravvivenza degli insegnamenti pratici, culturali e sociali della propria civiltà. Lo studioso ha intravisto nel mentore la rielaborazione di un archetipo fondamentale della psiche, quello del Vecchio Saggio, mallevadore della trasmissione della *paideia* da una generazione all'altra e che in molteplici culture è trasmutato nella figura del mago, fornitore dell'oggetto sacro o fatato all'eroe che si ritrova anche nelle fiabe.

Siccome questo individuo modellare è la risposta alla domanda inconscia di conservazione condivisa dall'intera umanità, laddove questi non sia riconoscibile dai suoi membri in nessun individuo del proprio ambito di vita, conclude Jung, il singolo risolve di trovare il suo spirito guida in se stesso. Viene dunque in questo frangente attuata dal soggetto un'introiezione della figura mentorica. Un ripiegamento in sé permette al soggetto di udire quella voce dell'assennatezza, quei suggerimenti che solo un mentore sa dare; il super-Io si fa carico di dettare l'etica e di censurare le pulsioni dell'Es considerate sconvenienti.

E questo è esattamente quello che fa lo stendhaliano Octave de Malivert, il cui super-Io si fa metronomo dell'etica trascendente del dovere: uomo diabolico e angelico, nel suo isolamento al di sopra del resto degli uomini, è più portato a sanzionare che ad agire; da eroe romantico, egli "ne connaît jamais qu'une alternative : être Dieu ou

²¹⁶ Cfr. Carl Gustav Jung, *Gli archetipi dell'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, *passim*.

s'appliquer à le devenir"²¹⁷ e arriva a farsi mentore di sé, al fine di non immischiarsi con le meschinità umane.

Octave, in primo luogo si edifica da solo culturalmente: "il lisait Helvétius, Bentham, Bayle et autres mauvais livres" (A, 109). Sempre da solo si forgia un proprio codice di condotta, quello della dedizione totale al dovere e agli autentici principi di nobiltà. Per giunta assume anche le vesti del mago: ne fornisce esempio un giocoso mascheramento nel bosco di Andilly con cui intrattiene Mme D'Aumale (capitolo XI), che per il suggestivo scenario che lo accompagna ricorda fortissimamente la figura del mago Merlino della "matière de Bretagne". Sempre alle arti magiche Octave viene esplicitamente accostato, in qualità di loro depositario, da sua madre, la quale azzarda l'ipotesi: "tu finiras comme le Faust de Goethe" (A, 94). Peraltro, la predizione viene riecheggiata con ancora più potenza esattamente al centro del libro a sottolinearne l'importanza: il capitolo XV infatti si apre con la citazione dal *Doctor Faustus* di Marlowe.

Ciò testimonia ancora una volta che, scrivendo *Armance*, Stendhal non contravviene al canone mitologico della presenza di un mentore; la nuova veste che il mentore assume ora è quella di un Ideale di sé, spesso coincidente con un super-Io censorio. Nel brano che segue vediamo Octave imporsi la partenza per le Americhe – "Je vais partir, je dois partir" – di modo da scongiurare un avvicinamento emotivo ulteriore alla cugina:

Octave prit sa [d'Armance] main avec assez de brusquerie, la plaça sous son bras et marcha vers le Château. Mais il sentait que les forces lui manquaient aussi ; prêt à tomber lui-même, il eut cependant le courage de lui dire : « Je vais partir, je dois partir pour un long voyage en Amérique » (A, 175).

Non possiamo non sottacere inoltre che come nella relazione esistente tra Telemaco e il suo aio anche in quella che Octave intrattiene con se stesso c'è una componente costruttiva. Il rapporto tra il figlio di Ulisse e il mentore getta infatti un ponte tra due esseri opposti; da un lato, in quanto esponenti di due diverse generazioni, secondo l'asse oppositivo *senex* e *puer*, e, dall'altro, in quanto partecipanti l'uno della dimensione divina e l'altro della dimensione terrena. Lo stesso tipo di meccanismo speciale è quello che Octave de Malivert ha con il proprio mentore, se stesso.

²¹⁷ Martha Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 2000, p. 115.

Da una parte invero egli è un ragazzo giovanissimo – ci viene più volte ripetuto che egli ha appena vent’anni – dall’altra parte, per via degli ideali in cui crede, egli incarna il passato. Per di più, da un canto, egli è connotato da un’essenza ultramondana e dall’altro dalla sua disarmante secolarità: ora creatura eletta ora maledetta, alle volte le due cose allo stesso tempo, il protagonista di *Armance* compie solitario il suo viaggio di formazione²¹⁸.

Se si può maturare sotto la costante egida di se stesso, è in virtù dello sdoppiamento intersoggettivo che esperisce. Egli infatti intrattiene con il sé un rapporto di dualità (abbiamo avuto modo di darne ampia dimostrazione nel capitolo precedente), di privilegiata intimità (il che soddisfa la prima condizione perché si possa parlare di mentorato), e di sottomissione alla Legge del Padre, rappresentata dal suo Io ideale.

Che Octave abbia il ruolo autoreferenziale di mentore ce lo suggerisce anche l’eziologia della sua figura nella finzione narrativa. Sappiamo infatti che Stendhal voleva inizialmente dare al protagonista del suo romanzo il nome di Olivier, pagando tributo ai libri che gli avevano dato il primo spunto scrittorio e che optò per il meno allusivo “Octave” solo in un secondo tempo. “Olivier”, di cui il prenome “Octave” è quasi forma anagrammatica, ha, come abbiamo visto, il significato di “possessore di ulivi”. L’olivo porta con sé un’ulteriore connotazione: quella dell’arbusto sempreverde legato alla dea Pallade Atena, la quale, ci narra la mitologia, ne introdusse per prima la coltura tra gli uomini²¹⁹. È risaputo che ad Atena, nascente dalla fronte di Zeus²²⁰, i

²¹⁸ Abbiamo visto come i suoi antagonisti siano suoi riflessi proiettivi, conseguentemente, pur recitando il ruolo degli oppositori, essi non possono essere investiti da quello di Nemico, rivestito invece dal *milieu ultra* di cui l’eroe fa parte, come fa notare Norbert Sclippa: “le sens de l’oeuvre toute entier reste d’ailleurs, comme nous le verrons, politique”, *Texte et ideologie. Images de la noblesse et de la bourgeoisie dans les romans français, des années 1750 à 1830.*, New York, Peter Lang, 1987, p. 189.

²¹⁹ Cfr. la voce “Minerva” in www.treccani.it. Ella, infatti, aveva chiesto al padre che le fosse consacrata una regione della terra che la potesse onorare, cosa che aveva chiesto da diverso tempo anche Poseidone e fu così che tra le due divinità si accese una violenta disputa per avere il dominio dell’Attica, la porzione di terra che Zeus aveva messo a disposizione per il culto di uno dei due dèi. Per sedare la contesa, il padre degli dei stabilì che avrebbe avuto il dominio dell’area geografica la divinità che avesse fatto alla sua città principale il dono più utile e mise a giudice della gara Cecrope. Quando la sfida ebbe inizio, alla presenza di tutto l’Olimpo, il dio del mare toccò con il suo tridente il suolo, e fece saltare fuori una nuova creatura che mai si era vista prima, il cavallo, che da quel momento popolò tutto il pianeta fornendo un validissimo aiuto all’uomo per tutte le sue attività. Atena, dal canto suo, percorse la terra con il suo magico giavellotto e in conseguenza di ciò spuntò un albero di ulivo. Cecrope decise che fosse la dea la vincitrice e da quel giorno l’Attica fu la sua regione, mentre la sua capitale prese in suo onore il nome di Atene, che conserva tutt’oggi.

²²⁰ Tutto ebbe inizio quando a Zeus, che in quel periodo sposò Metis, venne predetto da Gea e da Urano che un giorno sua moglie avrebbe partorito due figli, il secondo dei quali lo avrebbe detronizzato. Spaventato da quella profezia, il padre degli dèi, dato che Metis era incinta del loro primo figlio, rispose di non correre rischi, ingoiandola. Il tempo per Zeus riprese a scorrere sereno e la predizione venne

mitografi danno, per questa ragione, il significato di dea della saggezza. La dea rappresenta il trionfo della cultura sulla natura e il controllo della ragione sugli istinti umani; ella personifica inoltre l'alba, nonché il lampo che disperde le nuvole e riporta il sereno, motivo questo per cui le viene spesso attribuito l'epiteto di "glaukopis", che vuol dire "dagli occhi scintillanti". Similmente ad Atena Octave, che ha occhi espressivi, si distingue per la sua fame di sapere:

ses yeux jetaient une douce flamme (A, 123).

Le marquis [M. de Malivert] voyait avec une sorte d'horreur un jeune gentilhomme [Octave] se passionner pour les livres (A, 93).

Se la dea Atena era la paladina della ragione, delle arti, della letteratura e soprattutto della scienza, Octave, dal canto suo, è un fervente appassionato di letteratura e di scienza.

Cher Octave, c'est la violence de tes passions qui m'alarme [...] Tu lis des livres impies, et bientôt tu en viendras à douter même de l'existence de Dieu [...] Te souviens-tu de ta passion pour la chimie ? (A, 94)

Infine ad appaiarli sta il fatto che così come la dea guerriera è, in accordo con la tradizione mitologica, vergine e pertanto avulsa dalla sfera dell'eros, allo stesso modo il visconte di Malivert non partecipa delle gioie carnali per via della sua impotenza.

Dietro all'onomastica legata all'eroe stendhaliano si cela un altro probabile motivo di giustapposizione con la figura mitica di Pallade Atena e quindi con la sua incarnazione del mentore: lo studioso Uchida e dopo di lui Laforgue rilevano nel cognome di Armance, sosia femminile di Octave, l'anagramma del sostantivo "philosophe", che è anche il soprannome con il quale il protagonista è bonariamente soprannominato all'interno della storia:

Armance de Zohiloff : son nom, à la coloration slave, est l'anagramme phoniquement parfaite et orthographiquement approximative de "philosophe".²²¹

"Filosofo" in greco ha la significazione di "amante della conoscenza, del sapere", e ciò ha una certa rilevanza se messo in parallelo con quanto da noi rievocato all'inizio di

dimenticata. Un giorno, però, iniziò ad essere assalito da fitte violentissime alla testa; non potendole più sopportare, chiese a Efesto di colpirlo con il suo martello sulla fronte. L'altro, dopo un iniziale rifiuto, venne persuaso dalle continue urla e insistenze del dio. Nel momento stesso in cui il suo arnese toccò la testa del padre degli dei, l'Olimpo tremò, i lampi sconquassarono il cielo e dal suo cranio uscì una densa nuvola nera, nella quale si trovava una creatura, vestita di una lucente armatura, che impugnava nella sua mano destra un giavellotto: era nata Atena.

²²¹ Laforgue, *op. cit.*, p. 82.

questo paragrafo relativamente alla dea della saggezza greca; cioè, che il suo nome deriva dal sanscrito e che significa “conoscere” appunto, mentre il sostantivo “mentore” ha insita nella radice “men” l’idea del pensare, come ci spiega bene Roberts nel suo saggio sulla figura di Mentore nell’*Odissea* di Omero:

Men is “one who thinks”, “tor” is the masculine suffix, “trix” the feminine. Therefore, he gives mentor meaning a man who thinks, and Mentrix, a woman who thinks.²²²

Dopo aver evocato anche questo dato non si può che asserire che in *Armance* la figura del mentore è interpretata narrativamente dal protagonista. Soffrendo dell’assenza di un maestro di vita in famiglia, Octave non ha migliore fortuna con l’istruzione, tanto è vero che il suo passaggio al Politecnico non lascia in eredità al ragazzo nessuna relazione umana che abbia rilievo, né con un insegnante né con un tutore, quasi come se egli in quella scuola non avesse messo piede; del resto, l’istituto stesso non ha consistenza alcuna nella diegesi, non essendogli dedicato dallo scrittore nemmeno un brano descrittivo.

Quanto ad un modello edificante, la sua cerchia familiare non gli arride, avendo un padre che è di fatto una nullità e con uno zio, “Soubirane, au titre menaçant de commandeur”²²³, alquanto grottesco e dalle idee discutibili. Ne discende che Octave decide di contare solo su se stesso. Stendhal sembra dunque riproporre una costante mitica che arricchisce di una sovradeterminazione psicologica. Si intersecano così due visioni del mondo: il mito e l’attualità storica, come complementari sono le due coordinate di passato e futuro.

3.2.4. Lo scontro o prova

3.2.4.1. Uno sfondo medievale

Se vogliamo mettere in luce in *Armance* il mitologema dello scontro, marca distintiva dell’eroismo, dobbiamo andare a cercarla per via dell’eminenza nel culto e revival del medioevo che Stendhal mette narrativamente in atto, conscio del fatto che i maggiori *exempla* di forza cavalleresca hanno avuto il loro teatro concreto proprio in epoca medievale. Ne attesta l’enorme fortuna goduta nell’Ottocento dalle canzoni di gesta.

²²² Andy Roberts, “Homer’s Mentor. Duties Fulfilled or Misconstrued”, in *History of Education Society Bulletin*, Winchester, University of Winchester, n°64, novembre, 1999, p. 314.

²²³ Hamm, *op. cit.*, p. 168.

Al *topos* del superamento di una prova da parte dell'eroe si aggiunge, nella tradizione, quello del suo isolamento in rapporto al contesto storico-sociale di riferimento in ragione della sua eccezionalità. L'eroe moderno, divenuto l'ultimo baluardo di valori in via di estinzione, viene spesso ad assimilarsi ai cavalieri erranti del medioevo, che si incamminano impavidi verso una morte certa pur di non sottrarsi alle prove che si profilano lungo il loro cammino. Lo straniamento e l'erranza ideologica malivertiane di cui abbiamo detto vanno nella stessa direzione; come il paladino in posizione di retroguardia, egli è la personificazione dei valori di un mondo crepuscolare al limite della notte incombente.

C'è dunque nel nostro romanzo un persistente idealismo nel fare del protagonista solitario il portavoce dell'eccezionalità di un destino, parimenti a quanto accade agli eroi mitologici, e alle loro estensioni medievali. Nell'Ancien Régime restaurato di *Armance* si può leggere dunque una riattualizzazione storico-sociale del medioevo.

La storicità del romanzo e la riflessione di cui esso si fa promotore sono comprensibili solo in rapporto alle realtà trascorse che esso convoca. *Armance* ci obbliga, su questo punto, a una lunga risalita a ritroso lungo l'asse cronologico: il romanzo si correla, secondo molti critici e secondo lo stesso autore, a *La Princesse de Clèves*. Anche il Rinascimento è da esso chiamato in causa attraverso le epigrafi massicciamente attinte dai drammi di Shakespeare, Marlowe e Dekker. Resta però che il richiamo testuale preponderante è quello al Medioevo, il quale si riconferma tramite continui e serrati riferimenti, in coincidenza con i momenti più salienti della narrazione.

La chiave di volta sulla quale si regge la rievocazione storica del medioevo operata da Stendhal è il XII secolo, il quale viene recuperato in un repertorio di immagini ricchissimo. Anzitutto a chiamarlo alla ribalta è la seconda crociata, quella capitanata da Luigi il Giovane, che ha avuto luogo proprio a quell'altezza temporale alla quale i membri della famiglia Malivert sono affettivamente vicini, visto che la loro genealogia risale esattamente ad allora – ce lo dice M. de Malivert – e che è stato proprio in quel periodo che a livello europeo la cavalleria si tramuta in una casta ereditaria, ovvero nella classe aristocratica, fondata sulla purezza del sangue²²⁴.

Un secondo testimonio della riattualizzazione del medioevo nell'opera stendhaliana è la perseveranza con la quale le *dramatis personae* di primo piano

²²⁴ Si veda Georges Duby, "Le Lignage. Dixième, trezième siècles", in *Les Lieux de Mémoire*, Paris, Gallimard, 1986, vol. II., pp. 31-56.

menzionano l'ordine dei cavalieri di Malta, cioè, di un ordine di cavalleria la cui fondazione si lega direttamente all'operato dei crociati nella terra degli infedeli, e al XII secolo nello specifico; infine, un tratto allusivo a quell'epoca è il richiamo all'avo Enguerrand de Malivert antenato del nostro Octave, che viveva nel 1147.

Il medioevo è riecheggiato dall'autore anche sotto la fattispecie di *décor* posticcio; esemplari in questo senso sono le "tours gothiques" (A, 214) che Mme de Bonnavet fa edificare nel suo antico castello nel Poitou e attraverso le quali auspica di "reconstruire le douzième siècle" (*ibidem*); è tacito che il narratore squaderna il dettaglio allo scopo di canzonare l'ideologia reazionaria distintiva del *milieu ultra*, la quale nelle torri trova la sua rappresentazione emblematica. Un altro rimando al periodo viene fornito infine al capitolo VIII, e ripreso al capitolo IX, laddove si celebra il motivo amoroso attestato dalle "lettres d'Héloïse à Abeilard" (A, 136).

Sicuramente, si può sostenere che questi rinvii rispondano semplicemente alla voga per il medioevo del momento, ma sposare tale argomentazione sarebbe riduttivo nei confronti dei veri intenti di Stendhal. I riferimenti di cui abbiamo detto vanno in effetti ben al di là di questa ricostruzione, ed hanno un valore specifico nella costruzione del romanzo. Constatiamo che il medioevo di *Armance* è un medioevo francese che si articola attorno a due motivi centrali: un motivo politico, simboleggiato dalla crociata, sul quale si incardina la questione della genealogia nobile, e un motivo erotico, espresso dalle figure di Eloisa e di Abelardo, il cui amore è intenso ma impossibile. Per meglio dire, tramite questi riferimenti, la figura di Octave assume una ragione storica e simbolica.

Che la stragrande maggioranza di richiami al medioevo nel testo ruoti attorno al XII secolo è dunque del tutto coerente con la genesi della cavalleria, come classe dotata di un proprio statuto cui si lega la nascita della concezione moderna dell'amore, mediante l'affermarsi della società di corte. *Armance* di Stendhal è pertanto un'interrogazione sulle origini, oltre che l'origine per l'autore della carriera di romanziere.

Creando uno scarto temporale con il periodo storico dal quale attinge i valori che propugna, l'opera apre al massimo il compasso della Storia, mettendo a confronto il polveroso XII secolo con l'attualità mondana della Parigi del 1827 e la ricchezza data

dell'amor cortese con l'amore tra ricchi cortigiani che popolano i salotti della Restaurazione.

3.2.4.2. Il significato ideologico del medioevo

Armance si presenta come un “testo successivo al 1815”; è Stendhal stesso a chiarirlo nella prefazione che scrive, anche allo scopo di sgombrare il campo da eventuali aspettative che il sottotitolo “*Quelques scènes d'un salon de Paris en 1827*” poteva creare, inscrivendo l'opera nel solco dei romanzi a chiave alla moda. Lo spirito che lo anima è quello di farsi nunzio dell'avvio di una nuova era:

Il faut de l'économie, du travail opiniâtre, de la solidité et de l'absence de toute illusion dans une tête pour tirer parti de la machine à vapeur. Telle est la différence entre le siècle qui finit en 1789 et celui qui commença vers 1815. (A, 86)

La via che l'autore sceglie di intraprendere per perseguire questo fine è quello di descrivere nelle pagine del suo romanzo un medioevo posticcio, di recupero, cui il protagonista si rifà allo scopo di riattualizzare i vecchi valori nobiliari che in quella lontana epoca storica si affermarono, poiché quelli professati dalla nuova temperie sono per lui indivisibili. Il nuovo secolo a cui si richiama l'autore nel brano testé citato e in cui cala la storia di Octave de Malivert è il secolo della macchina a vapore, cioè dell'industria e del potere economico. A ben guardare il 1815 più che essere l'anno del ripristino del principio monarchico è l'anno che simbolicamente consacra l'affermazione del ceto borghese. Con il nuovo assetto creatosi poi nel luglio del 1830 si pone il problema per i giovani dotati di intelligenza e di un'estrazione nobile di trovare la loro maniera di stare al mondo; attraverso la *persona* di Octave de Malivert si tratta per Stendhal di ripensare la situazione problematica della nobiltà in un mondo dominato dal ceto borghese.

È il capitolo XIV, il capitolo politico del romanzo, a toccare apertamente la questione. Su questo punto, *Armance* discende direttamente dalle cronache inglesi con le quali Stendhal dava conto ai suoi lettori d'oltremania delle difficoltà vissute dalla nobiltà francese. Laure Lévêque ha sottolineato prima di noi che “essentiellement, la

noblesse a rejoint la nature bourgeoise”²²⁵, convenendo con Balzac che la nuova civiltà “depuis 1815, a remplacé le principe Honneur par le principe Argent”²²⁶.

È in questo quadro che si può capire l’atteggiamento di Octave e che assumono un senso le eco medievali. Il visconte di Malivert è infatti colui che rifiuta l’assimilazione tra classe aristocratica e classe mercantile, colui che intende operare una secessione dall’universo borghese, riattivando un’ideologia nobiliare rigenerata secondo i suoi canoni autentici. Egli enuncia molto lucidamente il suo dramma: “Depuis que la machine à vapeur est la reine du monde, un titre est une absurdité, mais enfin je suis affublé de cette absurdité. Elle m’écrasera si je ne la soutiens” (A, 158). Il titolo oramai è un significante privo di significato, un segno vuoto che il giovane visconte vuole resemantizzare.

Di fronte a lui si aprono due strade: una che più volte vagheggia ma che non ha mai il coraggio di mettere in atto e che consiste nell’abbandonare la propria identità per sostituirla con una borghese – il famoso sdoppiamento degradato – che lo renderebbe in grado di avere una presa diretta sulla Storia, e l’altra consistente nella rivivificazione delle sue origini medievali nella loro genuinità cavalleresca e che coincide con la decisione di andare a combattere a fianco dei Greci nella loro guerra d’indipendenza. Che in ciò risieda un potentissimo antidoto alla borghesizzazione e alla perdita di un’identità di casta appare in tutta evidenza nelle parole con cui annuncia al padre il progetto:

« Mon père, dit-il après l’avoir embrassé, permets à ton fils de te faire une question : quelle fut la première action d’Enguerrand de Malivert, qui vivait en 1147, sous Louis le Jeune ? »

Le Marquis ouvrit son bureau avec empressement, et tira un beau parchemin roulé qui ne le quittait jamais : « [...] Mon ami, dit le vieillard en déposant ses lunettes, Enguerrand de Malivert partit en 1147 pour la croisade avec son roi. – N’est-ce pas dix-neuf ans qu’il avait ? reprit Octave. – Précisément dix-neuf ans » [...] « mon père, lui dit-il d’une voix ferme : Noblesse oblige. J’ai vingt ans passés, je me suis assez occupé des livres. Je viens vous demander votre bénédiction et la permission de voyager en Italie et en Sicile. Je ne vous cacherai point, mais c’est à vous seul que je ferai cet aveu, que de Sicile je serai entraîné à passer en Grèce ; je tâcherai d’assister au combat et reviendrai auprès de vous, un peu plus digne peut-être du beau nom que vous m’avez transmis.» (A, 177-178)

²²⁵ Balzac, *Melmoth réconcilié*, in *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1937, t. X, p. 347.

²²⁶ *Ibidem*.

Ritemprare il suo nome, implica per Octave de Malivert inventarsi un'etica di cui corredarlo e l'etica che si inventa è quella del "dovere" che è a un tempo sete di assoluto e rifiuto categorico del compromesso, tipico della mentalità borghese. Conveniamo con Bourdenet quando, alla luce dell'obbligo di Malivert verso il suo senso di moralità, sentenza che "Par là, il inverse la phrase de Balzac"²²⁷; contro l'onnipotenza del Denaro egli porta nuovamente alla ribalta il codice cavalleresco medievale. La resurrezione del medioevo è particolarmente netta, oltre che nel succitato dialogo con il padre sul suo proposito di partire per la Grecia, nella visita alla tomba di Eloisa e Abelardo. Guardiamo:

Mais ces manuscrits sont écrits en si mauvais latin, reprit madame de Bonnavet. Peu intelligible pour nos savants, mais pas si mauvais. Vous seriez fort contente des lettres d'Héloïse à Abeilard. — Leur tombeau était, dit-on, au Musée français, dit Armance, qu'en a-t-on fait? — On l'a mis au Père Lachaise (A, 136).

In questo breve scambio il medioevo assume una fattispecie concreta mediante due rappresentazioni: il monumento e i manoscritti. Il primo, viene spiegato, è stato oggetto di una doppia ubicazione – teniamo bene a mente, *au passage*, la valenza del doppio nel testo – coincidente con il museo e il cimitero, ovvero con due luoghi che hanno in comune il fatto di essere correlati all'idea di morte. Quanto ai manoscritti, sepolti sotto la polvere negli scaffali delle biblioteche, la connotazione è esattamente opposta: Octave, da appassionato lettore quale è, li riporta alla vita; conseguentemente, mentre il monumento apre un baratro tra il 1827 e il Medioevo, i manoscritti annullano i confini.

Anche nel colloquio con il padre si opera una netta divisione tra un medioevo finito e fissato nella storia e un medioevo vivo ancora nel primo Ottocento. Quello fissato una volta per tutte e superato è quello impersonato dal marchese de Malivert e reificato nella sua inseparabile pergamena ("beau parchemin roulé qui ne le quittait jamais"), mentre vivido a circa sette secoli di distanza è quello che risorge nella memoria di Octave, il quale si ricorda fino all'ultimo dettaglio dell'impresa del suo antenato, nonché capostipite della sua schiatta, che combatté gloriosamente da crociato.

Tanto nella prima scena portata all'attenzione che nella seconda "Octave opère une résurrection du Moyen Âge"²²⁸ e inoltre è il solo fautore di questo ritorno alla vita

²²⁷ Xavier Bourdenet, "Octave de Malivert ou le Moyen Âge en 1827", in *Balzac, Stendhal, Moyen Âge, Renaissance, Réforme*, Paris, Euredit, 2004, p. 50.

²²⁸ Ivi, p. 54.

nell'intero libro. Gli altri personaggi di *Armançe* infatti, nobili che dovrebbero farsi i portabandiera dei valori della loro classe di appartenenza, derogano costantemente alla loro vocazione; così fa ad esempio il marchese di Malivert, il quale, come trapela dall'estratto testé riproposto, si contenta di avere sempre con sé quel rotolo di cartapeccora in cui sono ricapitolate le origini della sua famiglia; per quanto "fort brave" (A, 178), come precisa il narratore, il padre di Octave "n'a point l'âme de ses aïeux du temps de Louis le Jeune" e non vede nemmeno di buon occhio le aspirazioni cavalleresche e genuinamente aristocratiche del figlio, il quale, dal canto suo, trascura, contrariandolo non poco, occupazioni pratiche familiarissime al ceto borghese, quali il pensare al matrimonio e dedicarsi alla gestione dei danari.

Emblematica dello svuotamento valoriale di cui è oggetto il vecchio marchese è la frase "il se fût volontiers accommodé d'un fils moins héroïque" (*ibidem*), poiché con il suo candore indica essa da un lato che la nobiltà da lui ostentata è solo una maschera e, dall'altro, che il protagonista del libro partecipa seriamente della dimensione eroica. D'accordo con Bourdenet, pensiamo in merito a quest'ultimo che "Ce n'est pas une survivance médiévale qu'il incarne mais bien le dix-neuvième siècle".²²⁹

Altri due personaggi di primo piano della vicenda che con il loro comportamento e con la loro visione del mondo si fanno contrassegno dell'abdicazione ai valori della *nobilitas* sono il comandante di Soubirane e il suo alter ego il cavaliere di Bonnivet. Quest'ultimo effettivamente pare quasi la caricatura di un gesuita ottocentesco e, per le bassezze che riserva ad Octave, è difficile immaginare che vi sia un cavaliere meno cavalleresco di lui; riguardo al secondo, l'elemento che più di ogni altro lo svuota di una valenza nobile è il suo modo peculiare di interpretare la missione del cavalierato di Malta.

Se si pensa che l'ordine ospedaliero ha i suoi fondamenti nella castità, nella povertà e nell'obbedienza e se si pensa allo stesso tempo al fratello di Mme de Malivert, ci si rende conto immediatamente di quanto sia incolmabile lo scarto: lo zio di Octave non può certo dirsi casto, data la sua totale dedizione ai piaceri mondani, tanto meno può dirsi povero, vista la foga di arricchirsi speculando in borsa, usando parte, per giunta, delle sostanze direttamente spettanti per legge al nipote a titolo di indennizzo; infine non è certo nella posizione di fregiarsi della qualità dell'obbedienza, dacché il suo

²²⁹ Ivi., p. 55.

agire risponde soltanto al principio del capriccio e dell'edonismo, contrariamente a quello del dovere più puro che anima il visconte di Malivert.

3.2.4.3. La messa alla prova

Chiarita la funzione svolta dal revival del medioevo nell'opera risulta più semplice dare corpo al mitologema del superamento della prova da parte dell'eroe. Lo stesso Joseph Campbell, ricostruendo la parabola eroica, riconosce l'importanza di questo momento, universalmente presente nei miti a tutte le latitudini e in tutti i tempi:

Con l'aiuto e la guida di colui che personifica il suo destino [ovvero del mentore] l'eroe procede nell'avventura²³⁰

Prendendo per vere le conclusioni a cui giunge lo studioso circa i racconti mitologici, ovvero che le diverse narrazioni delle avventure degli eroi variano ben poco nelle loro linee essenziali, ricalcando sempre la medesima traccia²³¹ – separazione dal mondo, penetrazione sino a qualche fonte di potere, cioè iniziazione, grazie al superamento di prove e ritorno apportatore di vita – il momento della messa alla prova si colloca esattamente al centro della triade attanziale e coincide con l'iniziazione. Se la figura eroica riesce nell'impresa, vale a dire se riesce a superare la difficile prova, allora può fare ritorno alla realtà dalla quale si era distanziato, poiché vi rientrerà arricchito di saggezza o comunque sicuramente fortificato dall'acquisizione della propria autocoscienza.

L'iniziazione per Octave consiste nell'abbandono dell'ovattato universo salottiero di Parigi per andare a combattere accanto al popolo greco insorto per affrancarsi dal giogo ottomano; imbracciando le armi, egli ha finalmente l'occasione per mettere in pratica il codice di valori in cui ha sempre creduto e che ha in cima alla lista l'onore e, grazie ai panni del crociato moderno, può fare rivivere la norma comportamentale nobile e cavalleresca che ha nel medioevo la sua fonte. Parlando della “spedizione” malivertiana in Grecia non possiamo non accennare ancora una volta al modello, neppure tanto celato, che ha ispirato Stendhal, cioè la figura di Lord Byron, che, fedele alla tradizione del crociato medievale, era andato in soccorso della Grecia in guerra contro i turchi dal 1821.

²³⁰ Campbell, *op. cit.*, p. 94.

²³¹ La sistematicità dello schema è ciò che ha fatto parlare lo studioso di universalità.

Quello delle crociate è del resto un motivo storiografico importante della Restaurazione, come attesta l'elefantiaca *Histoire des croisades* di Michaud (1812-1822). Il massacro di Chio e la presa di Missolonghi dopo una strenua difesa da parte dei greci – evocata anche in *Armance* (A, 181) – erano stati i volgimenti politici faro per il rinsaldarsi di un movimento filellenico che ebbe in Chateaubriand il suo principe. L'opinione comune vedeva nella lotta indipendentista dei Greci “une lutte héroïque”, tanto che era sostenuta energicamente da tutti gli ultra, in qualità di simbolo della nobiltà più autentica, come pure dai liberali.

Rappresentando il combattimento, in quanto momento di massima espressione eroica, la quintessenza dell'aristocrazia, Stendhal vede in quello per la libertà della Grecia la tela più consona su cui dipingere la riconquista dell'identità di classe da parte di Octave de Malivert. Quest'ultimo, riannodando due epoche storiche, sembra farsi portavoce del *topos* mitico dell'eterno ritorno: similmente al suo antenato Enguerrand che ha iscritto nel proprio nome di battesimo l'interventismo – evidente è l'allusione fonica al sintagma “en guerre” – si sarebbe così ritrovato a combattere anche “al fianco” del suo antenato, recuperando e allo stesso tempo svecchiando il motivo medievale della crociata. La partenza per la Grecia in sostanza simboleggia la sola occasione per il visconte di manifestare un'essenza e una pratica cavalleresche. È dunque lo strumento per dare prova di sé e per ridare valore al proprio cognome e al proprio titolo, è inoltre il mezzo supremo con il quale rivitalizzare il medioevo.

Siccome Octave si distingue per l'inazione, caratteristica della temperie culturale a cui appartiene, va da sé che non combatterà mai. “La croisade politique”, ne evince Bourdenet, “reste ainsi nulle et non avenue dans le roman. Elle demeure à son horizon”²³², perché all'orizzonte della Morea, il beniamino stendhaliano si toglie appunto la vita. Nella non realizzazione dell'ideale del medioevo vediamo un forte segnale metaforico; è come se l'impresa malivertiana dovesse restare narrativamente una chimera, in quanto intrapresa da un personaggio paralizzato nel mito, e fuori dalla Storia.

²³² Bourdenet, *op. cit.*, p. 58.

3.3. Il Mondo

3.3.1 I segni premonitori e i presagi

La profezia oracolare è una pratica antichissima nonché una costante fondamentale dei racconti mitologici. Se ne trova traccia presso i popoli primitivi dove il capo tribù, re e sacerdote insieme, fornito di poteri superiori, continuava ad esercitarli anche dopo la morte, cosicché la sua tomba diventava un oracolo. “Oracolo”²³³ infatti deriva dal latino *oraculum* e significa “responso uscito dalla bocca” del dio, ma per traslazione venne anche a significare il luogo in cui il responso veniva dato. Famosissimi furono per esempio quelli di Delfi, di Dodona, di Cuma, di cui ci narrano i principali miti dell’Antichità classica, in cui la voce divina si esprimeva secondo modalità diverse che sacerdoti e pizie interpretavano per i richiedenti.

Anche in *Armance* di Stendhal può leggersi disseminata la saggezza dell’oracolo, sotto forma di prolessi, sebbene occorra uno sguardo attento per individuarla tra le righe. Del resto, il motivo della premonizione è molto sentito all’epoca: a confermarcelo c’è, ad esempio, il racconto *La Peau de chagrin* di Balzac del 1831, in cui l’omonima pelle, fra le mani del protagonista Raphaël de Valentin, da talismano che lo distoglie dall’iniziale progetto suicida, diventa il movente della sua precoce morte autoindotta.

Similmente alla prassi antica di cui ci danno testimonio i maggiori poemi epici e le principali raccolte mitiche del passato, nell’opera stendhaliana la voce vaticinante si manifesta in maniera molteplice. Nell’antichità numerosi erano i mezzi attraverso i quali avveniva la profezia – il chioccolio delle onde emesso dalle fonti sacre, sgorganti dalle viscere della terra, lo stormire delle fronde di alberi sacri (quali le querce del citato oracolo di Dodona), l’osservazione di visceri di animali sacrificati alla divinità e del comportamento delle loro pelli adagate sul fuoco, l’evocazione delle anime dei defunti e via discorrendo – allo stesso modo in *Armance* l’anticipazione delle sorti è affidata, come vedremo, a parole proferite da persone che partecipano dell’ultraterreno come Octave, o a cose materiali.

²³³ Per documentarsi maggiormente in materia di oracoli, suggeriamo la consultazione di *Il libro degli oracoli*, Milano, Bietti, 1984.

Il narratore, però, non serve i segnali della previsione divinatoria su un piatto d'argento al lettore. A delle allusioni abbastanza palesi, intreccia delle suggestioni assai meno scontate. Ci proponiamo di rintracciarle e di stilarne un inventario.

Concentriamoci dapprima sui segni premonitori più reconditi che rimandano soltanto in filigrana allo scacco del protagonista. Octave de Malivert, viene più volte precisato nel romanzo, dà pena a sua madre con le sue stranezze al punto da farle sospettare “une affection de poitrine” (A, 91) capace di condurlo alla morte. Per quanto tale malattia non venga confermata affatto dai luminari scomodati da Mme de Malivert, è vero che il ragazzo muore, appena ventenne, per un cedimento del cuore. Infatti l'intruglio tossico che egli si prepara con le proprie mani deriva la propria capacità letale dal fatto di agire direttamente sul cuore una volta entrato in circolo nel sangue. La “malattia di petto” tanto paventata orbene è un vero e proprio presagio.

La voce dell'oracolo si fa sentire poi anche attraverso Armance de Zohiloff. Ella infatti finisce per figurarsi anzitempo quella che sarà la sua fine, allorché, spaventata dai sentimenti amorosi incipienti verso il cugino, si ripete, credendo che sia l'unica soluzione, ossessivamente: “il faut me faire religieuse” (A, 129). Ancora più forte per la portata premonitrice è la frase “j'irai finir mes jours dans un couvent” (*ibidem*) cosa che realmente si produrrà. Infine, nel novero dei presagi, come non mettere la circostanza dell'annuncio della circassiana al diletto cugino del suo imminente matrimonio con un amico della famiglia di origine? Essa difatti ha per teatro il cimitero parigino del Père Lachaise e, elemento ancora più pregno di significanza, entro il perimetro del camposanto, la tomba di Abelardo, che fa da luogo dell'intima confessione. Per ovvie ragioni questi due siti non possono non essere messi in relazione con il fatto che proprio la celebrazione di un matrimonio – non quello prospettato dalla ragazza, bensì quello tra lei e il suo amato Octave – diventerà la prima cagione della morte del protagonista.

Sorprendono la quantità e la qualità di segni che fissano in anticipo il destino dell'eroe. Anche Hamm attira l'attenzione sulla presenza di indizi circa il fato cui va incontro Malivert; in particolar modo egli si concentra su quelli estrapolabili dai discorsi da lui fatti: “Mélancolique, le héros fournit des signes de son propre destin sinistre”²³⁴. Un ulteriore ma meno trasparente annuncio della sua fine funesta arriva al capitolo IX quando, beneficiato dalla compagnia “amichevole” della cugina, Octave

²³⁴ Hamm, *op. cit.*, p. 167.

sente di avere meno in odio il suo *entourage* che stima ora più interessato ad arricchirsi che non a nuocere a lui, cosa di cui era invece convinto quando era in pieno delirio narcisistico e a reggerlo era il suo “fol orgueil” (A, 140):

« Mais, disait-il à Armance, tel qu’il est il est à prendre ou à laisser. Il faut tout finir rapidement et sans délai par quelques gouttes d’acide prussique ou prendre la vie gaiement. »²³⁵



Parlando alla cugina, Octave fa capire di avere preso coscienza del fatto che l’entropia intrinseca al suo *milieu* di appartenenza è qualcosa da non domare con la logica, ma da prendere con leggerezza, perché l’alternativa a ciò è la resa definitiva con il suicidio.



Quello che ci interessa, al di là delle conclusioni cui giunge l’eroe, è giustappunto la maniera con la quale secondo lui la persona vinta dalla vita dovrebbe darsi la morte, ovvero sia “quelques gouttes d’acide prussique”; in essa, risiede infatti la prolessi, poiché l’acido prussico prefigura il miscuglio letale di oppio e digitale con il quale attuerà la sua uscita di scena dall’esistenza il visconte alla fine del racconto. Inoltre, ancorché sia allo stato naturale incolore, questa sostanza, una volta entrata in circolo, rende il sangue venoso di un colore rosso vivo, come sono i rossi i fiori della digitale e i papaveri da cui si estrae l’oppio.

Altri significativi prodromi dell’infelice sorte del protagonista sono rinvenibili nei suoi monologhi, a causa delle insistite sottolineature del piacere che procura la morte. Citiamo a mo’ di esemplificazione qualche passo:

si je pouvais en finir [...] Avec quel plaisir il se serait donné la mort (A, 171).

ah ! que la mort eût été agréable dans cet instant ! (A, 172)

quelles délices de recevoir un coup de fusil dans cette tête brûlante ! (A, 174)

la mort était pour lui le premier des bonheurs. (A, 188)

il ne me reste qu’à mourir. (A, 237)

In accordo con la tradizione romantica, i passi testé citati sono accomunati dal tema del *cupio dissolvi*, visto che ciascuno di essi celebra la morte per le sue virtù salvifiche, in

²³⁵ *Ibidem.*

quanto dispensatrice di piacere. In questo modo l'eroe palesa ancora una volta il suo *penchant* regressivo; lo stesso *regressus ad uterum* cui deve ascriversi la *delectatio morosa* procurata dalla carcerazione, tipico tema stendhaliano. La pulsione di morte e il piacere che ne deriva (ne attestano termini "plaisir", "agréable", "délices", "bonheurs") trova esaltazione patetica nella modalità enfatica delle forme esclamative o superlative ("le premier des") e restrittiva che contraddistinguono il quarto e quinto intervento ad alta voce di Malivert. Questi ultimi non ricordano forse da vicino, fungendo da oscuro presagio, gli ultimi pensieri dell'eroe stendhaliano poco prima di morire? Osserviamo:

Il y avait un moment cruel. Mais bientôt l'idée de la mort venait le consoler et rendre le calme à son cœur. (A, 237)

Excepté le genre de sa mort, il s'accorda le bonheur de tout dire à son Armance. (A, 243)
un mélange d'opium et de digitale préparé par lui délivra doucement Octave de cette vie qui avait été pour lui si agitée. (*Ibidem*)

Le sourire était sur ses lèvres, et sa rare beauté frappa jusqu'aux matelots chargés de l'ensevelir. (*Ibidem*)

Tutte le frasi succitate, riferite agli ultimi istanti di vita di Octave, sembrano esattamente, nella presa di parola del narratore, la messa in scena delle sensazioni e dei fatti preannunciati. L'oracolo si è dunque avverato. La morte del giovane scaccia via tutte le tristezze ("moment cruel"), lasciandogli in dono la gioia ("bonheur"), cioè lo stato d'animo profeticamente anticipato. I segni palpabili sono la sensazione piacevole con cui egli si accomiata dalla vita – "doucement" fa infatti il paio con il "plaisir" evocato nelle anticipazioni – e l'espressione ridente e la bellezza che caratterizzano il suo corpo esanime, tali da impressionare persino i marinai che erano stati i suoi compagni di navigazione.

A margine di questo richiamo alla tradizione oracolare non possiamo impedirci di mettere in risalto come la maniera con la quale l'eroe va incontro alla morte sia rassomigliante a quella che hanno i grandi eroi della mitologia classica. Il visconte fa avverare magistralmente il *topos* mitico della "bella morte". È noto infatti che "la condizione dell'eroe omerico è tragica e paradossale in quanto egli può raggiungere l'immortalità solo rinunciando alla vita eterna.

Unico strumento per affermare la propria soggettività, secondo i Greci, è legarsi agli ideali eterni di bellezza, valore e coraggio, rifiutando la morte naturale che

aprirebbe la strada ad una mera vita nell'oltretomba, configurata come una dimensione in cui si aggirano ombre senza memoria e senza gloria. Per questo motivo egli cerca ostinatamente la bella morte²³⁶. Si prenda a modello la figura di Ettore, che è disposto ad andare incontro a morte certa pur di conservare il proprio onore e di non voltare le spalle al suo avversario (“No, non nella schiena d'uno che fugge, pianterai l'asta/ ma dritta in petto, mentre infurio, hai da spingerla”²³⁷) così Octave, una volta preso il partito di liberarsi del fardello della vita, non retrocede dal suo proposito. Variante anti-eroica paradossale iscritta nella Storia è che, il protagonista, sia “sous le charme de l'amour le plus tendre” (A, 243); l'amare è il suo grande nemico, data la sua condizione di impotente.

3.3.2. Lo sdoppiamento della protagonista

Qualsiasi mito, perché possa dirsi tale, deve consentire anche il riscatto del principio femminile; di norma esso ha luogo attraverso lo sdoppiamento dell'eroina. A illustrare questa necessità in ambito mitologico è stato Gilbert Durand²³⁸ il quale, nel trarre le somme, giunge a concludere che “le mythe des deux femmes serait l'expression de l'émancipation du fils par rapport à la mère”²³⁹.

Siccome *Armance* è un romanzo che risente nell'organizzazione della trama e nel profilo dei personaggi dell'influenza di un complesso edipico non del tutto superato che investe l'eroe, risulta attivo al suo interno anche il mitologema dello sdoppiamento del personaggio femminile di primo piano; liberatorio, d'altra parte, dall'istanza edipica.

Il personaggio in cui Mlle de Zohiloff si riversa proiettivamente è la cara Mme de Malivert, in cui anche il cugino Octave, abbiamo appurato, riconosce un fedele specchio. È come se la storia fosse regolata dalla proprietà transitiva, su piani multipli, spostamento che consente lo sdoppiamento narcisistico. Octave si sdoppia in *Armance* e in sua madre, che, in qualità di suoi doppi, si sdoppiano a loro volta tra loro. Anche in questo caso, un primo segnale dello sdoppiamento coincide con l'incapacità azionale.

Diventa evidente che la bella circassiana, una volta divenuta oggetto dell'amore del cugino, assume lo stesso valore ricoperto dalla lontana zia, madre di lui e suo

²³⁶ Jacomuzzi, *et alii*, *Trame e temi. L'eroe nella poesia epica*, Torino, SEI, vol. II, 2011, p. 12.

²³⁷ Omero, *Iliade*, Torino, Einaudi, 2013, libro XXII, p. 777, vv. 283-284.

²³⁸ Per approfondire l'argomentazione rimandiamo a Durand, *op. cit.*, p. 140.

²³⁹ *Ibidem*.

oggetto d'amore primario. Questo significa che sua cugina Armance si è sostituita, in qualità di oggetto d'amore, a Mme de Malivert. Le seguenti parole del narratore lo comprovano:

Avec Armance de Zohiloff, sa cousine, il était entré dans de plus grands détails [...] C'était seulement en présence de sa cousine qu'Octave osait quelquefois penser tout haut. (A, 106-107)

Il giovane rampollo, ci sta dicendo la voce narrante, tratteggia, per la cugina, l'episodio della defenestrazione del suo servo, vestendolo profusamente di dettagli e scalzando così di fatto dal ruolo di inalienabile compagna e confidente la madre, per porvi, in suo luogo Mlle de Zohiloff, allorché fino ad allora la genitrice era stato l'unico essere che poteva fregiarsi della sua compagnia ("qui ait le droit de m'adresser la parole"). Addirittura, la fanciulla viene posta se possibile un gradino più in alto, dacché diventa anche la depositaria privilegiata dei suoi pensieri più intimi, come si evince dalla prosecuzione della proposizione.

3.3.3. L'associazione donna-luogo

L'assimilazione di un personaggio di sesso femminile ad un luogo geografico è uno degli archetipi narrativi onnipresenti nella scrittura mitologica, come ha efficacemente dimostrato Gilbert Durand. Se in *Armance* regna una dimensione mitica, secondo quanto noi abbiamo fin qui tentato di dimostrare, è verosimile che anche questo *topos* abbia qui realizzazione. Muovendo dall'assunto che almeno un personaggio femminile della storia debba figurativamente essere la rielaborazione di una realtà geografica, occorre allora vedere se vi sia nel romanzo una funzione corrispondente.

La risposta a tale quesito ci viene da uno studioso della massima eminenza che prima di noi si è occupato dell'opera prima dello scrittore di Grenoble e che in special modo si è concentrato sull'origine dei cognomi dei personaggi che popolano l'universo salottiero parigino frequentato dal visconte Octave. Ebbene ne è risultato che moltissimi dei cognomi presenti in *Armance* sono stati modellati da Stendhal sul nome di località geografiche ubicate attorno a Grenoble, sua città natale, nella cui regione, tra l'altro, suo padre Chérubin possedeva una proprietà. La prima persona a rilevare un'associazione tra onomastica e toponomastica è stato lo stesso Marie Henri Beyle nella più volte menzionata lettera a Prosper Mérimée del 23 dicembre 1826. Essa recita infatti:

“Malivert est le nom de mon village”²⁴⁰. Per amore di precisione, aggiungiamo che il nome reale del villaggio è “Malhivert” e che esso sorge vicino a Claix, di cui è una frazione.

Ecco quindi già stagliarsi in questa maliziosa confessione la prima assimilazione tra un luogo geograficamente esistente e una figura dello scenario romanzesco armanciano di sesso femminile, ovvero la madre di Octave, Mme de Malivert. *Ça va sans dire*, la confessione autoriale ha stimolato non poco la critica letteraria, aprendo una vera propria caccia alle fonti onomastiche. I risultati più sorprendenti sono stati quelli ottenuti da Victor del Litto, poiché ha rintracciato le origini del cognome di Mme de la Ronze, nonché della contessa de Claix e della marchesa di Seyssins. Specificamente la prima deve il suo cognome alla rielaborazione di un toponimo designante una proprietà attigua a quella dei Beyle nel Delfinato, originariamente Ronzy²⁴¹, mentre le altre due sono pedissequi riproposizioni dei nomi di due paesini, Claix²⁴² e Seyssins²⁴³, appunto.

I tre cognomi della cui ispirazione si è testé dato conto sono bastevoli a dichiarare che nell’opera stendhaliana è conseguita, tramite il piano dell’onomastica, la reviviscenza del *mythos* nell’assimilazione tra figura femminile e luogo geografico. Per giunta, Stendhal riveste di allusività il nome della figura femminile di primo piano. Il cognome ha una chiara matrice russa; quanto al prenome “Armance”, checché se ne dica²⁴⁴, esso, come si è visto, rivela una provenienza dall’ambito idrogeografico. Consultando un qualsiasi atlante, al punto dell’indicazione dei luoghi in ordine alfabetico, sotto la lettera A, si rinviene la parola “Armance”. Essa non è altro che il

²⁴⁰ Stendhal, *Armance*, a cura di Jacques Labia, *op. cit.*, p. 290.

²⁴¹ Cfr. la prefazione a cura di Victor del Litto ad *Armance*, Lausanne, Rencontre, 1960, p. 323.

²⁴² Si confronti con ivi, p. 324.

²⁴³ “Elle porte le nom d’un village entre Grenoble et Claix sur la rive gauche du Drac au pied du Moucherotte” dice Del Litto, *ibidem*, p. 329.

²⁴⁴ Sono state spese parole su parole per dare un senso a questo nome inesistente nella nomenclatura ufficiale della Chiesa cattolica. Non ci convince affatto ad esempio la spiegazione che è stata avanzata da Jean-Paul Weber, la quale si colloca tra il fantasioso e il mirabolante; ricostruiamola assieme allo studioso stesso: “À l’âge de cinq ans, de la fenêtre du logis paternel, le petit Henri Beyle avait vu dans l’escalier de la maison d’en face un ouvrier grièvement blessé que l’on soutenait et qui gravissait les six stage le conduisant à sa chambre, où il devait mourir aussitôt. D’étage en étage, le petit observateur avait contemplé cette montée atroce. Et, ce souvenir d’enfance est déterminant [...] C’est ainsi que le nom d’Octave s’expliquerait par l’image des étages gravis par le moribond : Octave, ce serait l’étage *octavus*” mentre il nome Armance sarebbe “décomposé et inversé selon les règles de l’onomastique stendhalienne, ARMANCE donnerait plutôt MANCE-AR, “mansard”, le masculin de *mansarde*.”, cfr. Jean-Paul Weber, *Stendhal. Les Structures thématiques de l’oeuvre et du destin*, Paris, Société d’Édition d’Enseignement supérieur, 1969, pp. 388-389.

nome di un fiume che nasce nel dipartimento dell’Aube e che, dopo essersi ingrossato delle acque di un affluente, si getta nel più grande Armançon, nel dipartimento della Yonna. Che Stendhal conoscesse quelle due zone, e logicamente il corso d’acqua che le attraversa, è cosa certa; ricordiamo infatti con Marguerite Arnautovic che:

Louis Crozet, son meilleur ami et collaborateur littéraire y a vécu dix-sept ans, en 1804-1805, dans la Yonne, de 1806 à 1821 dans l’Aube. Durant toutes ces années [...] Stendhal alla plusieurs fois le retrouver²⁴⁵.

Alla luce di queste evidenze possiamo sostenere che l’ancoraggio di *Armance* all’orizzonte formale del mito è quanto mai saldo. Affinché l’aderenza del romanzo al sistema possa dirsi plenaria è doveroso mostrare come anche l’ultimo mitologema universale individuato da Gilbert Durand – la punizione della curiosità – abbia in esso attuazione.

3.3.4. La punizione della curiosità

I miti e le leggende della cultura occidentale fanno sovente menzione di un limite che all’uomo non è consentito oltrepassare. Colui che oltraggia il veto o infrange il tabù compie un atto di *hýbris*, ossia di superbia e di tracotanza e va incontro per questo ad una punizione certa, nonché esemplare per severità. Molte volte a spingere l’individuo a trasgredire le regole è la sua natura curiosa e indagatrice. La curiosità nel romanzo da noi studiato è attribuita alle donne, come lo è in molte tradizioni arcaiche, tra cui quella biblica, mentre nella mitologia greca e latina sappiamo non è sempre così. Prendiamo ad esempio le storie di Orfeo e di Icaro.

Nell’opera prima di Henri Beyle ci si interroga molto e si ha sete di scoperta. Oggetto di tutte le speculazioni è il segreto del protagonista. La violenta insistenza con cui è richiesta una sua confessione, una rottura del silenzio, divengono motivi di persecuzione per l’eroe.

Si consideri, ad esempio, il personaggio di Armance de Zohiloff: esso è esemplare di come l’audacia della sete di scoprire venga castigata. La ragazza infatti, non riuscendo a godere a pieno del suo oggetto d’amore, il cugino e visconte di Malivert, lo esorta più e più volte a confidarle il suo segreto e versa in uno stato di profonda afflizione finché egli non le accorda il privilegio della confessione.

²⁴⁵ Marguerite Arnautovic, “Au bord de l’Armance”, in *Stendhal Club*, Lausanne, Édition du grand chêne, n°68, 15 luglio 1975, p. 301.

Un doute venait quelquefois troubler le bonheur d'Armance. Il lui semblait qu'Octave ne lui faisait pas une confidence bien complète des motifs qui l'avaient porté à la fuir et à quitter la France après la nuit passée dans le bois d'Andilly. Elle trouvait au-dessous de sa dignité de faire des questions, mais elle lui dit un jour et même d'un air sévère : « Si vous voulez que je me livre au penchant que je me sens avoir pour vous beaucoup d'amitié, il faut que vous me rassuriez contre la crainte d'être abandonnée tout à coup [...] Promettez-moi de ne jamais quitter le lieu où je serai avec vous, Paris ou Andilly peu importe, sans me dire *tous* vos motifs. » (A, 200)

L'invito alla confessione in questo discorso è palese e reso stringente dal valore ingiuntivo del verbo "il faut". Ad esso è da sommare il verbo "promettre", il quale introduce l'orizzonte semantico dell'impegno onorevole, alla forma altrettanto vigorosa dell'imperativo. Peraltro conferiscono *pathos* alle parole della bella russa le osservazioni narrative poste a loro introduzione. Viene infatti anticipata dal narratore l'ipotesi di un abbandono immotivato della ragazza da parte del cugino che poi ella stessa poche righe dopo esplicita all'interessato. Per di più, questo timore risulta più che fondato, visto che è esattamente così che andranno le cose. Siamo quindi di fronte ad una prolessi, la quale dà risalto alla costante che Stendhal qui rielabora.

Peccato che il tempo che intercorre tra la messa a parte della verità sorta dalla curiosità della fanciulla e la punizione di quest'ultima sia serratissimo. A falsa lettera di Soubirane ricevuta, a nozze celebrate e a piena persuasione di essere stato abbindolato da un'arrampicatrice sociale senza scrupoli, Octave dispone che Armance riceva una sua lettera con la quale l'amata venga una volta per tutte messa al corrente del mostruoso segreto; sempre in quell'occasione viene a lei comunicata la notizia del trapasso per suicidio del visconte al largo delle coste greche.

I tremendi volgimenti di fortuna esortano la novella vedova di Malivert a ritirarsi per sempre dalla vita mondana dietro le solide mura di un convento per convivere più facilmente con lo straziante dolore della perdita e quello di essere stata assieme al suo amato la vittima ignara di un disumano raggiri. Questi ultimi mortiferi colpi di scena ben rappresentano l'archetipo della punizione della curiosità; punizione peraltro duplice, come doppi sono i protagonisti: la morte del visconte, cioè la sanzione inflitta ad Armance dal fato e la sanzione della reclusione monastica, che la giovane russa, con il suo rigore, si commina da sola.

Cosa dedurre da quanto illustrato sino ad ora? Octave de Malivert è *impotens*, secondo le lettere di Stendhal, porta però in sé l'aura dell'eroe e la sua vita ricalca la

fabula tipica dell'immaginazione mitica. Questo romanzo, come quelli che lo hanno ispirato, non è una timida confessione, ma una brillante orchestrazione degli archetipi fondanti l'immaginario collettivo universale. Lo si è evinto dalla disamina del carattere dei protagonisti come pure dall'analisi contestuale, passando per lo scandaglio dei rapporti di forza che tra l'uno e le altre si creano. In ogni sfaccettatura il modello mitologico viene perfettamente ripetuto dal nostro autore e spesso declinato secondo le nuove logiche della modernità. Ma senza gli *Olivier* di Pichler, Duras e Latouche, *Armance* sarebbe stato lo stesso? Se non ci è dato fornire una risposta a questo quesito, è tuttavia alla nostra portata mettere in luce i *topoi* mitici che aleggiano anche in queste scritture.

3.3.5. I mitologemi negli *Olivier*

Con questo paragrafo conclusivo vogliamo dimostrare che i mitologemi individuati da Gilbert Durand nei maggiori miti dell'Antichità classica e ne *La Chartreuse de Parme* e da noi estesi al caso di *Armance* sono attivi anche negli *Olivier* di Pichler, Duras e Latouche a cui Stendhal si è in parte ispirato.

Cominciamo allora con il soffermarci sui primi tratti, che abbiamo classificato come pertinenti esclusivamente all'eroe: le circostanze natali meravigliose e la trascendenza rispetto alla natura e al genere umano. Abbiamo osservato come nell'opera prima di Henri Beyle essi trovino concretizzazione nell'ascendenza nobile di Malivert e nel suo essere "un personnage plus grand que nature"²⁴⁶. Indizi analoghi suggeriscono che anche gli *Olivier* partecipano di tali condizioni: benché essi non siano i soli personaggi nobili delle rispettive storie, sono certamente coloro che superano tutti gli altri in termini di potenza del loro casato, di eccezionalità di aspetto, di eleganza e grandezza d'animo. Si colga ad esempio che Olivier de Hautefort, protagonista eponimo del romanzo di Caroline Pichler, il maggiore di tre figli, anche prima di essere colpito dal vaiolo "l'emportait sur ses frères, et faisait l'admiration générale"²⁴⁷. Spiccava tra tutti gli altri giovani ragazzotti nobili della contea anche perché "sa personne, de la tête aux pieds, était sans défauts"²⁴⁸. L'idillio si spezza a seguito della malattia del vaiolo che gli devasta il volto. Una volta guarito, Olivier conserva la sua straordinarietà

²⁴⁶ Hamm, *op. cit.*, p. 166.

²⁴⁷ Pichler, *op. cit.*, t. I, p. 4.

²⁴⁸ *Ibidem*.

d'aspetto, stavolta però declinata nel senso della massima disarmonia e ripugnanza, vivendo sulla propria pelle una dura prova in un crescendo di degradazione:

Olivier n'existait plus : il était complètement méconnaissable. Pendant les premiers mois, son visage couvert de rougeurs et de cicatrices, était vraiment effrayant ; et le petit ange, qui naguère excitait l'envie, n'inspirait plus à présent que l'horreur et la pitié.²⁴⁹

La suggestione della bruttezza del giovane, attraverso qualificativi appartenenti al campo semantico dell'orrido quali "méconnaissable", "effrayant", e da sostantivi ascrivibili al medesimo campo come "horreur" e "pitié", stride ovviamente con la descrizione precedente, riassunta dal sintagma nominale: "petit ange" che da solo racchiude l'idea di una perfezione trascendente la natura umana.

Il personaggio di Olivier de Hautefort crea perciò un filo diretto con *Armance* di Stendhal, dove il protagonista viene, seppur in termini morali, caratterizzato secondo l'asse oppositivo dell'angelico e del diabolico. A rimarcare la trascendenza mostruosa di Olivier sta inoltre il giudizio che danno di lui le persone, su cui spicca quello della bella sedicenne Clara de Senigen. La fanciulla, di cui Olivier si invaghisce a prima vista, lo respinge con disprezzo, stupendosi di come uno "scherzo della natura" possa anche solo pensare di essere amato. L'aspra definizione della fanciulla costituisce manifestamente un altro fortissimo punto di contatto con il libro di Stendhal, in cui il protagonista non esita a definirsi "mostro". Ma c'è bisogno di ricordare anche come i due mitologemi siano stati interpretati da Duras e Latouche. L'idea della trascendenza e delle circostanze natali meravigliose sono infatti mantenute intatte anche nei loro rispettivi romanzi.

Mme de Kersaint dà del suo Olivier de Sancerre descrizioni che puntano dritto alla trascendenza rispetto alla natura e al genere umano e alla meraviglia; esse sono contenute nelle lettere delle sue care cugine Louise e Adèle oltre che nelle valutazioni che lui stesso dà di sé nelle proprie; il quadro che di Olivier de Sancerre emerge è quello di uomo che incarna tutte le "perfections" (OS, 139), che conduce una vita "remplie de tout ce qu'on est convenu d'appeler bonheur" (OS, 144) e che per queste ragioni, unite al fatto di essere l'ultimo esponente di un casato tra i più nobili e agiati di Francia, si innalza sopra agli altri uomini, tanto che è lui stesso a riconoscere di quanto la sua circostanza esistenziale gli faccia sconfinare la condizione umana:

²⁴⁹ Ivi., p. 5.

Une telle situation est si peu d'accord avec la nature de l'homme qu'elle est une douleur à elle seule. (OS, 148)

Con tale constatazione Olivier de Sancerre pone se stesso al di sopra dell'umanità; esattamente come Octave de Malivert e come il tipico eroe mitico, egli si fregia della dimensione divina, partecipa quindi del soprannaturale. Eccolo tratteggiato come una figura dai poteri quasi taumaturgici dalla scrittrice per bocca della contessa Louise, la quale ne invoca la venuta nella sua tenuta di Flavvy come una benedizione:

il faut que la présence d'Olivier vienne consacrer de nouveau ces lieux où j'ai répandu tant de larmes (OS, 175).

Il valore extramondano messo a fuoco dalla frase testé riportata è lo stesso che porta il conte a affermare quanto segue:

Le monde me sera toujours étranger, je le sens. Il est autour de moi, il n'est pas en moi (OS, 153).

Anche Hyacinthe de Latouche sembra immaginare il protagonista del suo romanzo tenendo presente gli archetipi mitici della superiorità dell'eroe rispetto agli uomini e delle favorevoli circostanze natali. Si legga a dimostrazione di ciò la descrizione del protagonista che egli tratteggia del suo libro contraffatto:

Olivier était blond, d'une agréable figure ; rempli de connaissances, d'instruction, il paraissait sommeiller pour ne se réveiller que par intervalles. Du reste, élégant et noble dans toutes ses manières, il possédait presque toutes les qualités qui font un cavalier accompli. C'était un homme duquel on aurait pu dire, comme autrefois de M. de Longueville, qu'il ne lui manquait que des défauts.²⁵⁰

Il brano evidenzia la spiccata bellezza e le grandi qualità del personaggio che lo rendono migliore rispetto agli altri uomini; i medesimi aspetti sono quelli su cui si soffermano molto gli autori degli altri romanzi da noi qui esaminati, per cui ad Olivier de Hautefort di Pichler che è “sans défauts”, rispondono Olivier de Sancerre di Mme de Duras, il quale ha tutte le “perfections”, e Octave de Malivert, apprezzato da tutti per “ses nobles qualités” (A, 96).

I due mitologemi qui rivisitati non sono gli unici. Qualcosa di analogo infatti succede anche per l'elaborazione di altre costanti strutturali del racconto, quali il voto e la catabasi. All'inizio del presente capitolo abbiamo evidenziato come Stendhal faccia propri i due *topoi*, rendendo conto del solenne giuramento che Malivert fa a se stesso di

²⁵⁰ Latouche, *op. cit.*, p. 37.

non amare mai, il quale ha la sua declinazione nella tematica degli “occhi cuciti”, cioè nell’ostinazione a non riconoscere i segni dell’amore fiorito in lui per la cugina. Nei romanzi di Pichler, Duras e Latouche si attivavano motivi simili.

O monseigneur ! je sais qu’il est impossible que je sois aimé ; cette certitude defendra, endurcira mon coeur, et je n’aimerai jamais....²⁵¹

Se la voce sconsolata del giovane Hautefort ripropone il tema del voto, ciò che rende originalissima la variante pichleriana è che il divieto poggia su una menomazione fisica del protagonista. Sarà questo l’unico esempio – nella nostra rassegna – di una variante legata ad una circostanza accidentale, anziché alla natura del personaggio. Olivier de Sancerre di Claire de Kersaint e Olivier de R. di Hyacinthe de Latouche, in effetti, derivano come sappiamo la loro dottrina ascetica dal fatto di essere sessualmente impotenti, esattamente come lo stendhaliano Octave de Malivert, ancorché nessuno dei tre romanzi ne faccia esplicita menzione. Tuttavia, non sorprende che, pur variando la radice del male dal quale è afflitto l’eroe, egli finisca per porre un veto a se stesso, perché alla base di ogni storia c’è sempre l’immaginazione mitica.

Nel corso del capitolo si è abbastanza insistito su come Stendhal faccia rivivere nel 1827 le atmosfere tipiche del XII secolo al fine di rimarcare la separazione del protagonista dalla sua storia e di magnificare alcuni valori perduti dalla classe aristocratica. Tra di essi abbiamo citato il suo senso del dovere, di cui la seguente frase è l’emblema:

La voix du devoir qui commençait à se faire entendre prescrivait à Octave de fuir mademoiselle de Zohiloff à l’instant (A, 171).

Ebbene essa, insieme a molteplici accenni al Medioevo, è presente anche nel romanzo epistolare di Mme de Duras. La vocazione al sacrificio ha per esempio espressione nell’ostinazione del conte de Sancerre a privarsi della felicità:

Le bonheur que je dois fuir ne cesse pas d’obséder toutes mes pensées, et mon imagination en multiplie les charmes pour augmenter mon supplice. (OS, 148)

Je dois vous quitter, me dit-il, il faut que je vous quitte. Louise, vous êtes tout pour moi, la vie n’est rien sans vous, mais un obstacle, un motif, un devoir... (OS, 171)

I due esempi hanno in comune il fatto di ruotare attorno ai concetti di autocensura e di dovere, come evidenziato dal ricorso a verbi modali quali “devoir” e “falloir” e a

²⁵¹ Pichler, *op. cit.*, p. 100.

sostantivi quali “obstacle”, “devoir” fino all’autoimmolazione cui rimanda il sostantivo “supplique”. Essi sono inoltre significativi perché, ribadendo la costante del voto e anticipando quella della punizione per il suo tradimento, entrano in risonanza con il testo stendhaliano, dove si legge che il visconte di Malivert per “une imagination passionnée” è incline “à s’exagérer les bonheurs dont il ne pouvait pas jouir” (A, 107). Comune a Duras e Stendhal è inoltre l’impiego della figura retorica della reticenza per mezzo dei punti di sospensione.

In *Olivier* di Mme de Duras appaiono dunque precocemente e, benché più temperati, i meccanismi e le tematiche che Henri Beyle ripercorrerà. Senza escludere appunto il revival medievale, il quale viene posto a fondamento dell’etichetta cavalleresca del suo protagonista per dare, come avverrà in *Armance*, maggiore consistenza alla condizione di estraniamento dell’eroe rispetto all’epoca di ambientazione del romanzo che è quella prerivoluzionaria. Esaminiamo la descrizione della tenuta di Flavy tratta dalla quinta lettera:

En arrivant à l’entrée de la grande avenue des pommiers, nous trouvâmes déjà quelques paysans rassemblés pour nous recevoir. J’en voyais accourir de tous côtés dans la grande plaine de Méricourt. Ils accouraient par les sentiers qui traversaient les blés, et la saison est si peu avancée que ces blés quoiqu’en épis sont encore tout verts [...] Ils étaient en habit de fête [...] les cris de “vive Madame !” commencèrent. Au château nous trouvâmes le vestibule rempli de jeunes filles qui portaient des gâteaux, des agneaux, des colombes, enfin tous leurs innocents hommages [...] Olivier me dit que c’était leur devoir d’y être, qu’ils étaient mes vassaux et que Rouville était un fief qui relevait de Flavy. La redevance féodale est un bouquet de roses [...] Olivier m’apporta le bouquet, et mit en plaisantant un genou en terre pour me prêter foi et hommage (OS, 134-135).

Il brano qui citato riconferma quanto abbiamo sinora enunciato. La materia medievale vi trova piena realizzazione, visto che Claire de Kersaint mette in scena in un pomario una cerimonia di investitura della donna amata, Louise, la quale, da perfetta *domina*, riceve prima gli ossequi dei contadini delle sue terre e poi del suo amato cugino Olivier. Oltre all’originale orchestrazione attanziale, le parole con cui Louise rende conto dell’accaduto a sua sorella Adèle nella lettera contribuiscono alla creazione di un’atmosfera cavalleresca. Ella le parla infatti di “hommages”, di “vassaux” e di “fief”, concetti che ci obbligano a chiamare in causa il sistema feudale; per giunta, nel dare conto del tributo fattole dal conte suo cugino, specifica che egli si è posto con il “genou

en terre”, assumendo una posa tipica del cavalier servente che le assicura “foi et hommage”.

Ci sembra perciò che la duchessa di Duras recuperi i motivi più emblematici della mentalità e della morale cavalleresca; del resto, sin dalla prima riga le sue lettere richiamano anche il primo valore in cui deve credere un cavaliere, ossia la cieca obbedienza alla *domina*: “Je vous obéis, ma chère cousine” (OS, 127).

Come in Stendhal, questo Medioevo echeggia di fatto un’età dell’oro; ne attestano il rigoglio della natura con il pomario carico di frutti, la sconfinata distesa pianeggiante (“grande plaine”), le colture di grano che costeggiano i sentieri, e i doni delle contadinelle a Louise (cioè agnelli, dolci e colombe). Tale paradiso è però, a ben guardare, gravato dall’ombra della caducità, esattamente come vuole il mito e come avviene in *Armance*. L’estratto parla infatti di “blés verts”, vale a dire acerbi, a significare che ciò che pare perfetto in realtà non lo è. E come non pensare al significato di “Malivert” individuato da Uchida²⁵²?

Tornando al mitologema della caduta in disgrazia dopo l’età dell’oro, Claire de Duras ne dà magistrale trasposizione non soltanto in questa lunghissima descrizione, ma anche nel resto della narrazione, ripetendovi ad oltranza il più canonico dei suoi segnali, ovverosia il rimpianto per il paradiso perduto dell’infanzia. Nelle epistole esso sempre si accompagna alla terra di Rouville, in cui i protagonisti sono cresciuti:

c’est à Rouville que vous avez été élevée ; vous rappelez-vous les jeux de notre enfance? Tous ces souvenirs sont présents à mon coeur, sont-ils donc effacés du vôtre ? (OS, 127)

Altre nostalgiche rievocazioni sono:

On est enfant plus longtemps qu’on ne le pense : Olivier ne le serions-nous pas encore ? (OS, 149)

Je vis comme les vieillards dans le passé, avec mes regrets, presque mes remords. (OS, 151)

Tout paraît hostile, après cette douce société de bienveillance, de paix, d’amitié dans laquelle j’ai passé mon enfance (OS, 153).

²⁵² Ci riferiamo al già menzionato “mari vert”, espressione utilizzata in alcune aree della Francia per indicare un uomo non pronto sessualmente a soddisfare la propria moglie.

Quelquefois, m'enfonçant dans les souvenirs du passé, je me retrace ces jours de notre première jeunesse où je m'ignorais moi-même. Je t'aimais, et dans ma sécurité je ne voyais devant nous qu'une paisible union et un éternel amour. (OS, 186)

Anche da queste citazioni dalla corrispondenza di Louise e di Olivier continua ad emergere la distruzione dell'idillio dell'età infantile, durante il quale i due erano stati liberi di amarsi, con l'incombere dell'età del giudizio. Non restano che ricordi sbiaditi, un cumulo di rimpianti e la sensazione di avere a che fare con una realtà ostile.

La sfera eroica che fa da corollario allo scenario del paradiso perduto e dello straniamento che ne deriva è quello dell'angelicazione e demonizzazione del personaggio di primo piano. Olivier de Sancerre, dice infatti Adèle a sua sorella per metterla in guardia, è "le plus dangereux des hommes" (OS, 139), ascrivendolo così alla dimensione demoniaca. Nella stessa lettera, poche righe sopra, si legge però che egli è indubbiamente perfetto. Ecco che qui, come in *Armance*, si stabilisce l'essenza duale dell'eroe.

Caroline Pichler non è meno abile nel creare un'aura di doppiezza attorno al protagonista del proprio romanzo: poche pagine dopo l'incipit del suo *Olivier*, per presentare il conte di Hautefort usa l'espressione "petit ange terrestre"²⁵³, la quale già da sola è bastevole ad introdurre la tematica dell'angelicazione del personaggio.

In questa breve carrellata non possiamo tralasciare altri aspetti che esemplificano la vicinanza tematica e strutturale tra i romanzi in questione. Il romanzo epistolare di Mme de Duras, ad esempio, ripropone altre due importanti caratteristiche, poi sviluppate da Stendhal, e che appartengono alla più classica tradizione mitologica. Si tratta dello sdoppiamento dell'eroe e della presenza di un mentore. Per quanto concerne la prima caratteristica vediamo che l'autrice, esattamente come avverrà in *Armance* di Stendhal, propone uno sdoppiamento del nobile Olivier de Sancerre nella cugina Louise, donna della quale è perduto innamorado. Osserviamo che, come in *Armance*, anche il romanzo epistolare della duchessa introduce il motivo della malattia – stavolta reale – del protagonista maschile, la quale echeggia in una forma ben più grave, per riflesso, nella persona della protagonista femminile:

tu aimais Olivier comme un frère et plus qu'un frère: lorsqu'à l'âge de dix-sept ans il eut cette fièvre maligne dont il pensa mourir, oublies-tu que tu fus plus malade que lui ? (OS, 140)

²⁵³ Pichler, *op. cit.*, p. 4.

Il brano è interessante perché, da un lato, dà rilievo al fenomeno proiettivo del personaggio maschile in quello femminile, e, perché, dall'altro, mette in luce anche gli aspetti più estremi di tale rifrazione, vale a dire lo sbocciare di un amore adelfico. Alla stregua di quanto accadrà nel romanzo di Stendhal, infatti, benché i due personaggi siano imparentati da una relazione di mera cuginanza, il loro rapporto sin dall'infanzia cresce con tanta intensità da farli sentire legati da un affetto fraterno. Diventando adulti il loro legame si fa talmente forte da indurre tutta la cerchia di parenti e conoscenti ad auspicare che si sposino.

Anche nel romanzone di Caroline Pichler la tematica dell'amore incestuoso è più che presente, dal momento che, in un certo frangente della storia, si ha l'impressione che Olivier de Hautefort sia perduto innamorado di una donna dietro le cui origini misteriose si cela in realtà la sua vera madre; si scoprirà comunque poi alla fine che l'incesto è inconsistente e che non esiste nessuna relazione di parentela. Nel romanzo di Henri de Latouche, infine, per quanto sia presente una certa forma di sdoppiamento del personaggio maschile in un'altra persona, essa è svolta più in direzione di una complementarità che non di una effettiva somiglianza; l'alter ego del protagonista qui è il suo diretto rivale, César de St.-H., che essendo un uomo, e non essendo un suo parente neppure alla lontana, annulla il tema dell'incesto. Ecco di seguito un esempio emblematico di questa specularità:

Ce n'étaient pas les défauts qui manquaient à M. César de St.-H., mais il n'avait pourtant que ceux qui, prenant leur source dans la légèreté d'esprit, ne sont point incompatibles avec un bon cœur et une âme honnête. César était aussi impétueux et aussi bouillant qu'Olivier était flegmatique et réfléchi. L'un parlait et agissait même souvent avant d'avoir pensé ; l'autre semblait être, au contraire, livré à une méditation et à une incertitude continuelles. Dans la plupart des actions de leur vie, l'un était la tête, l'autre était le bras, et tous deux s'étaient souvent fort bien trouvés de cette association.²⁵⁴

Il brano è oltremodo significativo, in quanto mostra il dialogo esistente tra i due personaggi maschili più eminenti del libro; si pensi ad esempio alla prima frase in cui è posto l'accento sul fatto che César è manchevole di tutto fuorché di difetti, giustamente il contrario di quello che è Olivier, colmo di ogni perfezione; oppure si pensi ancora alla

²⁵⁴ Latouche, *op. cit.*, pp. 37-39.

maniera con cui il passaggio si chiude, accentuando la giustapposizione fra i due, tramite la parola “association”.

I due amici non sono però l'uno il mentore dell'altro o viceversa, né fa loro da mentore un altro personaggio della storia. Il mentore non è presente neppure nella lunghissima narrazione di Caroline Pichler; non vi è figura romanzesca che faccia da guida allo sfortunato conte di Hautefort. E neppure si può dire che i protagonisti dei testi siano mentori di loro stessi né nel caso della creatura di Latouche, né nel caso di quella nata da Pichler, poiché essi non si contraddistinguono per uno spessore psicologico tale da consentirci di parlare, avanguardisticamente, come avviene in *Armance*, di automentorato.

È ad Adèle, marchesa di C., che è invece assegnato nella diegesi di Duras il ruolo di mentore; la vediamo infatti lettera dopo lettera dare preziosi consigli e costante conforto ai due protagonisti, Olivier e Louise, rispettivamente suo cugino e sua sorella. Ciò è evidente fin dai primi scambi di corrispondenza nei quali, mostrando comunque una certa modestia, non esita ella stessa a definirsi un “bon juge” (OS, 138).

C'est moi qui ai tous les torts, je les confesse, absous-moi et conseille-moi [...] Chère sœur, dis-moi ce que tu penses de tout ce que je viens de te dire. (OS, 133)

Benché non scarseggino gli esempi di riferimento a costanti mitiche, da questo rapido *excursus* condotto sulle fonti dell'opera prima di Stendhal, non si può parlare di riproposizione di un canone mitologico. Non si conoscono infatti in nessuno degli ipotesti momenti formalmente o metaforicamente topici come il responso oracolare o la punizione della curiosità, mentre altri quali l'associazione della figura femminile di primo piano ad un luogo, lo scontro dell'eroe con un antagonista e il superamento di prove sono appena accennati, giacché *Olivier* di Duras è l'unico a soddisfarli; per quanto concerne, ad esempio la costante associazione di una figura femminile della diegesi ad un luogo geografico, Mme de Duras la sviluppa nel proprio racconto ponendo in relazione il personaggio femminile di primo piano, Louise, con la terra di Flavy. Una simile osservanza dei mitologemi non si riscontra, di contro, negli altri due *Olivier* di Latouche e Pichler.

Il superamento di prove da parte del protagonista è una costante che, pur inclusa sia nell'*Olivier* di Duras sia in quello di Latouche e di Pichler, appare presentata senza che abbia successive ricadute nello sviluppo della trama, a differenza di quanto avviene

in *Armance*. Richiamandosi a quanto affermato in apertura, da un punto di vista nuovo abbiamo voluto mostrare il semplice evidente contatto con il nostro libro e con quanto esso formalmente rievoca.

Possiamo concludere che i tre *Olivier* e il romanzo d'esordio di Stendhal sono il racconto della perdita dell'idillio eroico e il declino della figura virile. Sulla condizione del maschio del tempo riflette ad esempio Nigel Harkness:

As French society moves from an aristocratic model based on the family and inherited propriety, towards one in which production and innovation are central, new modes of masculine behaviour are constructed around the male as productive citizen who is judged on his actions and his contribution to society.²⁵⁵

Queste storie ci narrano, attraverso eroi incapaci di azione, del fallimento di un'intera classe, di un'intera epoca e di un intero sistema di pensiero; della loro decadenza eroica l'impotenza sessuale costituisce la matrice biologica, per via del valore fondamentale che la genitalità riveste per la continuazione della discendenza all'interno di una società cresciuta secondo il mito del Padre come lo sono quella prerivoluzionaria che fa da contesto alle storie di Olivier e quella della Restaurazione, durante cui è ambientato *Armance*. È giusto pertanto, giunti a questo punto della nostra analisi, passare a valutare la misura in cui la creatura di Stendhal si avvicini alla figura di Adone, ai suoi culti e alla sua storia: dacché questo personaggio mitologico, malgrado l'esuberante vitalità, è la personificazione più eminente dell'impotenza virile.

²⁵⁵ Nigel Harkness, *Men of their Words : The Poetics of Masculinity in George Sand's Fiction*, London, Legenda, 2007, p. 18.

Capitolo IV

Epifanie del mito di Adone e delle Adonie in *Armance*

*O tu, di me tre volte ancor più bello,
fiore unico, dolcezza senza pari,
più florido di ninfa o di mortale,
più di colomba o rosa roseo e bianco!
In te Natura raggiunge il suo vertice,
annuncia che con te finisce il mondo.*
WILLIAM SHAKESPEARE
“Venere e Adone” (1592-1593)

L'originalità di *Armance*, si è visto, non risiede tanto nell'analisi introspettiva dei personaggi di primo piano o nella riflessione sociologica sulla società nobiliare francese dei primi dell'Ottocento su cui tutta la critica si è soffermata, quanto in un segreto sottaciuto intorno al quale ruota l'intera trama narrativa. A dare enorme presa e spessore all'opera è qualcosa su cui nessuno fino ad ora ha posto l'accento, ovvero quel silenzio che irradia attorno a sé un'aura mitica e della quale, nel capitolo terzo della presente disamina, abbiamo tentato di ridisegnare i contorni e restituire i colori.

Le costanti narrative che abbiamo portato alla luce indicano che il modello mitico rielaborato da Stendhal nel suo primo romanzo è tutt'altro che vago; e se vagliamo ancora più approfonditamente determinate costanti, ci accorgiamo che la tela di fondo sulla quale la storia di Octave de Malivert si dispiega altro non è che il mito di Adone cui si legano i culti in suo onore, le Adonie.

Con l'ultimo capitolo di questo lavoro intendiamo mostrare i parallelismi esistenti tra *Armance* e questo personaggio della mitologia greca e latina. A tal fine rievocheremo la storia di quest'ultimo e il cerimoniale previsto durante i giorni dedicati al suo culto, le Adonie. Ci serviremo inoltre dei mitologemi rintracciati da Gilbert Durand in qualità di costanti e tratti distintivi delle narrazioni mitiche, da noi nel capitolo precedente rinvenuti nel testo stendhaliano, per metterle in relazione con il romanzo sia sul piano strutturale che sul piano tematico.

4.1. Adone

Prima di dare conforto alla tesi che sosteniamo dall'inizio di questo lavoro cioè che le analogie che *Armance* di Stendhal intrattiene con il mito classico non si riducono alla vivificazione e reinterpretazione di un paradigma generale, ma sono da ricondurre al quadro specifico del personaggio di Adone ed del complesso rituale ad egli dedicato, ci pare opportuno rievocare brevemente, per un verso la leggenda concernente questo personaggio della classicità, e, per un altro, l'apparato culturale che è attorno a lui sorto.

4.1.1. Il mito

La versione del mito di Adone che ci è stata tramandata da Paniassi di Alicarnasso²⁵⁶ si apre parlandoci del re di Assiria Teia e di sua figlia Mirra o Smirna, che sarebbero diventati, per un infausto incesto, i genitori di Adone. La fanciulla, nota per la straordinaria bellezza, divenne, una volta adolescente, invisa alla dea Afrodite per le sue mancanze nel renderle omaggio e per la sua insolenza nel rifiutare tutti i nobili pretendenti che ambivano alla sua mano, al punto che la dea decise di vendicarsi insufflando nel suo cuore un amore ardente per il re suo padre. Con l'aiuto della sua nutrice, durante i culti di Demetra che tenevano lontana dal palazzo sua madre, Mirra riuscì a giacere con il proprio genitore per dodici notti consecutive, facendogli credere di essere una giovane sconosciuta. Quando Teia, però, capì quanto era successo, prese un pugnale e, sguainandolo, si avventò contro la figlia, la quale, giusto un istante prima di essere da lui raggiunta, ebbe il tempo di rivolgere ai grandi e potenti dei, a gran voce, la supplica di essere resa invisibile nella speranza di salvarsi. Le divinità furono mosse a

²⁵⁶ Riportata da George Leonard Huxley, *Greek Epic Poetry*, London, Harvard University Press, 1969, p. 177 e segg.

pietà da quella disperata implorazione e concedettero a Mirra di essere tramutata in un albero che avrebbe portato il suo nome, l'albero della Mirra. Inaspettatamente, nove mesi più tardi, la corteccia di quello stesso albero si dischiuse per dar vita ad un neonato che nel suo grembo era stato concepito e portato. Il bambino, che venne chiamato Adone, era così irresistibilmente avvenente che, una volta cresciuto, la stessa dea Afrodite, per godere in maniera piena ed esclusiva della sua bellezza, lo rapì per chiuderlo in un sarcofago di modo di sottrarlo agli sguardi altrui. Chiese quindi a Persefone di sorvegliare quel cofano, intimandole di non aprirlo per nessun motivo. Quest'ultima, nondimeno, preso in custodia l'ampio scrigno, non poté trattenersi dal trasgredire l'insolito ordine, curiosa di sbirciare il tanto misterioso e prezioso contenuto; la sola vista di Adone bastò, perché ne rimanesse profondamente ammaliata e per rifiutarsi in seguito di restituire il cassone alla sua proprietaria. Tra le due dee scoppiò una lite furibonda. Per dirimere la contesa, Giove in persona intervenne, stabilendo che Adone avrebbe dovuto trascorrere un primo terzo dell'anno da solo, un secondo terzo con Persefone, e l'ultimo terzo con la dea dell'amore. Il meraviglioso giovinetto decise di lasciare che Afrodite passasse con lui anche il primo terzo dell'anno di cui poteva disporre a suo piacimento. La dea conquistò questo ulteriore privilegio grazie ad un artificio magico: indossò infatti la cintura che la rendeva irresistibile davanti ad Adone, il quale non poté che essere circuito. A tutto ciò, Marte, compagno di Afrodite, non rimase indifferente. Al contrario, accecato dalla gelosia, dispose di neutralizzare definitivamente la minaccia che Adone costituiva, uccidendolo. Al fine di attentare alla sua vita, prese le forme di un cinghiale nel giorno in cui egli sapeva che il rivale avrebbe preso parte ad una battuta di caccia. Non appena lo vide apparire tra la verzura della boscaglia, gli si scagliò contro non lasciandogli scampo. Per volere di Afrodite che accorse invano in suo aiuto: dal sangue stillato dalle numerose ferite inferte dal dio della guerra al corpo di Adone, sbocciò un fiore mai visto prima, l'anemone, bellissimo come colui da cui si era generato, come lui delicato e rosso a ricordo del suo sangue innocente.

4.1.2 Le Adonie

Alla figura di Adone, simbolo della vegetalità e della ciclicità delle stagioni, il mondo greco ha dedicato un culto misterico che prese il nome di Adonie ed i cui celebranti sono noti come gli Adonii. Tale celebrazione in realtà aveva un'origine assai antica,

visto che se ne attesta antecedente propagazione presso i Fenici e i Sumeri che si rivolgevano a quel personaggio, omaggiandolo con il nome di Tammuz, Damuzi o Dumuzi. Nelle varie città greche come Alessandria d'Egitto e la stessa Atene il cerimoniale si affermò soprattutto a partire dal IV secolo a.C. Si trattava di un rito di carattere privato che veniva svolto in particolar modo da concubine, uomini di facili costumi e adultere. Esso prevedeva due fasi per una durata totale di otto giorni: una prima fase, di quattro, durante la quale si piangeva la morte del dio e una seconda, sempre di quattro giorni, in cui si commemorava la sua resurrezione. In altre parole le otto giornate di festa celebravano nel loro insieme il congiungimento di Adone e di Afrodite e la loro rapida e sofferta separazione. Per l'occasione, durante i primi quattro giorni, le donne facevano spuntare piccole gemme entro cocci di terracotta o marmitte che ponevano sui davanzali delle finestre o sui tetti delle case. Le specie vegetali coltivate per la precisione erano quattro: la lattuga, il finocchio, il grano e l'orzo. Tali piante o "giardini" erano destinati a appassire precocemente, così come Adone si era disgiunto presto da Afrodite per effetto della sua morte prematura. A fare avvizzire così velocemente le microcolture era la calura della mezza estate, giacché gli otto giorni di festeggiamenti avevano principio intorno al 27 di luglio con il sorgere di Sirio, la più luminosa stella del cielo notturno e in modo specifico della costellazione del Cane²⁵⁷, dalla quale discende il termine "canicola". Durante gli ultimi quattro giorni di festa, per commemorare la rinascita di Adone, gli adepti erano soliti abbandonarsi a gozzovigli e a orge sfrenate, in riferimento alla vitalità del dio. In alternativa alla liturgia che caratterizzava i primi quattro giorni, a Byblos, i "giardini di Adone", venivano interpretati non come delle piante in vaso da coltivare e fare appassire, bensì come dei letti di fiori da preparare affinché le donne fenicie vi adagiassero il simulacro del dio Damuzi. Ai vari rituali botanici, in Oriente, si affiancava per giunta l'usanza, fra le donne, di recidersi i capelli in onore del bellissimo fanciullo. Ad Alessandria, a corollario dei festeggiamenti, si celebravano simbolicamente le nozze di Afrodite e Adone, e il giorno successivo la statua di Adone, con un sottofondo di lamentazione, veniva portata in riva al mare; più generalmente, comunque, nelle altre *polis* ad essere

²⁵⁷ Presso molti popoli, l'astro è stato sovente associato alla figura di un cane ed è stato considerato come foriero di sventure. I Greci stimavano che il suo scintillio, al sorgere eliaco, potesse recare danni alle colture, causare prolungata siccità e perfino diffondere epidemie di rabbia. Il suo particolare nome deriva dal greco antico Σείριος (*Séirios*), che significa "splendente" ma anche "ardente", "bruciante".

portate in riva al mare erano tante statuette forgiate con le sembianze adoniche per essere gettate poi in acqua.

4.2. La sublimazione dell'eroe

Tra i mitologemi individuati da Durand il primo che abbiamo preso in esame, in merito alla sfera dell'eroe, è la circostanza meravigliosa della sua vita e la sua trascendenza rispetto alla natura e al genere umano. Nello stabilire la presenza in *Armance* di tale invariante ci siamo soffermati sull'eccezionalità che il ventenne Octave de Malivert deriva dal prestigio del suo lignaggio, risalente ad una delle più nobili e antiche famiglie di Francia, fra le “treize familles qui puissent marcher la tête levée à cet égard” (A, 91) e la cui nomea risponde a “une généalogie certaine depuis la croisade de Louis le Jeune” (*ibidem*).

Proprio l'ascrivibilità alla classe aristocratica costituisce il primo punto di contatto tra la creatura stendhaliana ed Adone:

Mirra era figlia di Cinira, re degli Assiri, e di Cencreide.²⁵⁸

Apollodoro di Atene ne dà conferma, pur ascrivendolo ad un'altra stirpe regale, inserendosi nel solco mitografico avviato da Paniassi di Alicarnasso:

secondo Paniassi, invece, era il figlio che Tiante re di Assiria, ebbe da sua figlia Smirna.²⁵⁹

Tutte le versioni del mito di Adone che ci sono pervenute²⁶⁰ narrano di un bellissimo giovane nato dall'unione incestuosa di Mirra con suo padre. Il padre di Mirra, va qui sottolineato, non è una persona qualunque bensì un re, il che fa di Adone un esponente della classe aristocratica alla stregua del visconte di Malivert che vanta “une ascendance

²⁵⁸ Igino, *Miti*, Milano, Adelphi, 2000, p. 43.

²⁵⁹ Apollodoro di Atene, *Biblioteca*, Milano, Mondadori, 2009, p. 183.

²⁶⁰ Versioni greche e latine successive riportano soltanto alcune lievi variazioni rispetto a quella universalmente nota di Paniassi di Alicarnasso che viene a noi tramandata da Apollodoro di Atene; si tratta principalmente di dettagli sull'ambientazione, sulla natura del conflitto tra Afrodite e Mirra e sulle circostanze della morte di Adone. Per una maggior completezza ne daremo, comunque, conto. Igino, nella cinquantottesima delle sue *Favole*, racconta che il padre di Mirra è il sovrano di Cipro, Cinira, e di conseguenza, per lui, la vicenda ha luogo nella sua isola, nonché suo regno; ci dice inoltre che la fonte della collera di Afrodite sarebbe stata la sfrontatezza non di Smirna, ma della madre di lei che sosteneva che la figlia fosse dotata di una bellezza di gran lunga superiore a quella della dea dell'amore. In Antimaco di Colofone, contemporaneo di Paniassi, l'accaduto si svolge tra la Siria e l'Arabia, mentre in Ovidio Mirra fugge per ben nove mesi da Cipro attraverso l'Arabia, ricoperta di palmizi, fino al paese di Saba, in cui avviene la sua tramutazione in specie vegetale.

noble [...], un ancêtre qui [...] apparaît comme le fondateur d'une dynastie."²⁶¹ In qualità di futuro re, Adone si profila come uno dei membri più in vista della propria comunità, similmente a Octave che, grazie alle meravigliose doti di cui la natura lo ha provvisto, è il giovanotto di punta dei salotti parigini.

Beaucoup d'esprit, une taille élevée, des manières nobles, de grands yeux noirs les plus beaux du monde, auraient marqué la place d'Octave parmi les jeunes gens les plus distingués de la société (A, 89).

L'esaltazione della bellezza malivertiana cui il narratore procede nel brano testé citato, senza risparmiare i superlativi – “les plus beaux du monde” e “les plus distingués de la société” – fa del visconte una creatura superiore ai suoi coetanei, come ci suggerisce anche la figura retorica dell'accumulazione, tramite la quale vengono posti in *climax* ascendente gli attributi fisici che lo rendono piacente e al di sopra degli altri; analogamente ciò avviene con il figlio di Mirra, la cui avvenenza straordinaria lo pone al di sopra di qualsiasi altro giovanotto del suo tempo. Citiamo, ad esempio, la descrizione che ne dà Iginò nella favola n°271, apostrofandolo come uno tra “gli efebi più belli”²⁶², mentre Ovidio ci dice di lui non appena nato che:

Laudaret faciem Livor quoque²⁶³

Perfino l'Invidia dovrebbe lodarlo per la sua bellezza

e una volta cresciuto che:

Ille sorore natus avoque suo, qui conditus arbore nuper,
nuper erat genitus, modo formosissimus infans,
iam iuvenis, iam vir, iam se formosior ipso est,
iam placet et Veneri matrisque ulciscitur ignes.²⁶⁴

Il bimbo, figlio di sua sorella e di suo nonno, il bimbo che poco fa era racchiuso nel tronco che or ora era un bellissimo fanciullo ecco è già un giovane, già un uomo, già supera se stesso in bellezza, già piace perfino a Venere ripagandola così della passione della madre Mirra.

La portata del fascino del giovane fanciullo trova espressione anche retorica, visto che il passo è costellato di figure stilistiche riconducibili all'amplificazione tra cui quella costruita su “nuper” che, posto a fine verso e ripetuto ad inizio del verso successivo,

²⁶¹ Hamm, *op. cit.*, p. 166.

²⁶² Iginò, *op. cit.*, p. 153.

²⁶³ Ovidio, *op. cit.*, v. 515, p. 410.

²⁶⁴ Ivi, vv. 520-524, p. 412.

costituisce anadiplosi, e quella costruita sull'avverbio di tempo "iam" che crea anafora, essendo ripetuto all'inizio di due versi consecutivi, nonché epanalessi, data la sua ripetizione anche nel corso della medesima frase.

La trascendenza rispetto al genere umano e alla natura che Octave de Malivert ostenta per via di quel "quelque chose de surhumain"(A, 95) che l'autore gli riconosce, ha un'eco nelle circostanze inusuali in cui Adone nasce, e non certo prerogativa di un uomo comune:

Media gravidus tumet arbore venter:
tendit onus matrem, neque habent sua verba dolores,
nec Lucina potest parientis voce vocari.
Nitenti tamen est similis, curvataque crebos
dat gemitus arbor lacrimisque cadenti bus umet.
Constitit ad ramos mitis Lucina dolentes,
admovitque manus et verba puerpera dixit.
Arbor agit rimas et fisso cortice vivum reddit onus vagitque puer²⁶⁵

La pianta-madre, a mezza altezza, ha una gran pancia gonfia; è tutta tesa dal peso. Il dolore non può esprimersi in parole, la partoriente non ha una voce per invocare Lucina. E tuttavia la pianta sembra avere le doglie, e curvata manda fitti gemiti ed è tutta imperlata di stille. Lucina, impietosa, si ferma presso i rami dolenti e interviene con la sua mano e dice la formula del parto. Compagno delle crepe, e dalla corteccia squarciata l'albero dà alla luce un essere vivo: un fanciullo, che si mette a vagire.

La scena del parto che la fonte latina descrive è dominata dal soprannaturale per via degli innumerevoli dettagli trascendenti l'umano che entrano in campo. Come si evince dalla descrizione di Ovidio, il meraviglioso bimbo, completamente umano e non vegetale, in effetti, vede la luce da una pianta che è animata, e financo in grado di gemere, alla stregua di una normale partoriente, a causa delle doglie e dei dolori del parto, sebbene resti un puro albero di mirra.

Il comune status che contraddistingue il figlio di Mirra e Octave de Malivert riecheggia negli stessi prenomi. Dal *Dictionnaire des prénoms* alla voce "Octave" si legge:

Octave. Prénom masculin qui représente le latin *Octavius*, nom d'une lignée romaine (la gens *Octavia*) et dérivé de *Octavus*.²⁶⁶

²⁶⁵ Ivi, vv. 505-513, p. 410.

²⁶⁶ Chantal Tanet e Tristan Hordé, *Dictionnaire des prénoms*, Paris, Larousse, 2000, p. 339.

Il nome proprio “Octave” dunque si origina dal nome di una *gens* romana, ma noi sappiamo che l’appellativo “gens” nel mondo romano spettava soltanto a persone appartenenti alla classe patrizia. Vuol dire perciò che questo nome sin dall’origine si connota di nobiltà e superiorità. “Adone” non è da meno, difatti è un appellativo di origine semitica significante “signore”, assai usato nella cultura fenicia e sumera per rivolgersi con devozione al dio della vegetazione, che veniva chiamato rispettivamente Tammuz nell’una e Damuzi o Dumuzi nell’altra:

Ad ogni modo, si diceva che Adone avesse regnato a Cipro e pare certo che il titolo di Adone sia stato portato dai figli di tutti i re fenici dell’isola. È vero che questo titolo nel suo stretto significato non vuol dire altro che “signore”.²⁶⁷

A partire dal VII secolo a.C. il titolo onorifico, insieme alla figura del dio, approdò nei porti di Atene ed Alessandria:

il nome della deità era Tammuz; la denominazione è semplicemente [...] un titolo d’onore con cui i suoi adoratori gli si rivolgevano. Ma i Greci convertirono per un equivoco il titolo d’onore in nome proprio.²⁶⁸

La maggior parte delle informazioni che ci vengono su Tammuz/Damuzi risalgono all’antichità classica presso la quale la leggenda del dio rappresentante l’annuale rigoglio e morte della natura venne accolta e rinnovata nella figura e nel mito di Adone. Nell’accogliere nel loro pantheon la divinità e le sue peculiarità quali il regolare i ritmi della vita, il perire prematuramente e il risorgere dal mondo dei morti²⁶⁹ i Greci ne hanno traslitterato il nome proprio con “adon”, cioè “signore”. Questo appellativo rimanda invero ad una dimensione ultraterrena, la medesima a cui è ascrivibile l’eroe di Stendhal “Messie attendu par les Hébreux” (A, 90) e, al contempo, “Lucifer en personne” (A, 90).

Infine, altrettanto importante ai nostri occhi è che la funzione di regolatore e signore della vita vegetale ricoperta da Adone nell’antica Grecia e da Tammuz/Damuzi nella cultura mesopotamica è la stessa cui rinvia il cognome del beniamino di *Armance*. Non si è ancora detto difatti di come il patronimico “Malivert” possa essere letto, per via della combinazione dell’avverbio “mal” al morfema “-ivert”, come un rinvio alla

²⁶⁷ James Frazer, *Il ramo d’oro*, Torino, Bollati Boringhieri, p. 400.

²⁶⁸ Id., *op. cit.*, p. 390.

²⁶⁹ Caratteristiche che si ritrovano in parte anche nella figura del Cristo, come sottolinea il reverendo padre Karl Prümm nel *Dictionnaire de la Bible*, Lyon, Jean Certe, Supplemento VI, 1960, s.v. “mystères”.

sofferenza e al contempo alla vegetalità nel suo ciclico nascere e morire. A ciò alluderebbero tre elementi: il concetto di *malus* evocato da “mal”, il colore verde, distintivo della flora, contenuto in “ivert” e l’idea di morte e di caducità della natura, evocati sempre dal medesimo morfema “ivert” che è omofono di “hiver”, indicante la stagione dell’inverno in cui la vegetazione perde il suo rigoglio.

4.3. Il voto e la catabasi

Dalla lettura di Gilbert Durand abbiamo appreso della presenza, nei miti di tutti i tempi, di un voto solenne e della catabasi dell’eroe. Pur non parlandoci di realtà pagane o mistiche, bensì di situazioni a lui contemporanee, Stendhal, con *Armance*, recupera e reinterpreta tali mitologemi, mettendo in atto le sottili soluzioni che abbiamo avuto modo di esporre nel capitolo precedente. Quello che ci accingiamo a dimostrare è dunque la corrispondenza che essi hanno con la narrazione del mito di Adone.

Nel capitolo precedente abbiamo avuto modo di constatare che, creando l’impianto formale di *Armance*, Stendhal rispetta il *topos* del voto sacro senza operare nessuno scarto con la tradizione. Perché si avvalori la nostra ipotesi dell’esistenza di un’analogia strutturale tra il romanzo stendhaliano e la storia del figlio di Mirra è d’uopo che vi sia una puntuale corrispondenza anche su questo aspetto. Cerchiamo allora di metterla in luce.

Nel romanzo la tematica della promessa solenne viene declinata tramite la cieca obbedienza di Octave de Malivert al proprio senso del dovere, tanto è vero che poche parole si rincorrono tra le sue pagine con la frequenza del sostantivo “devoir”. Esso rimanda semanticamente in modo esplicito alla dimensione votiva, raccontandoci della dedizione malivertiana a non sottrarsi mai al compimento di ciò che il suo super-Io gli suggerisce, con il più assoluto spirito di abnegazione, benché esso possa determinare la sua infelicità o il suo male:

Avant tout, [Octave] il a un sens du devoir aigu, devoir conçu comme un impératif absolu, ce que l’on peut interpréter comme une valeur noble ou comme une folie.²⁷⁰

Per entrare nel merito della questione, quello che la coscienza suggerisce al visconte è di astenersi dall’averne dei rapporti sessuali, data la sua impotenza; questione che per la

²⁷⁰ Hamm, *op. cit.*, p. 167.

sua delicatezza prende la forma attenuata della fermezza nel rifiutare l'amore e il matrimonio. Pur di non venire meno al suo senso del dovere, il giovanotto si impone, caldeggiato dalla madre, addirittura di non convolare a nozze con sua cugina Armance, benché abbia finito di innamorarsi di lei perdutamente. Quando poi una serie di circostanze avverse lo portano a doverla sposare per forza, dopo pochi giorni dallo sposalizio, divorato dalla passione per la cugina e macerato dal peso della tara fisica che si porta addosso, non può fare altro che allontanarsi in una fuga nevrotica. Decide allora, secondo coscienza, di raggiungere e spalleggiare gli indipendentisti greci che combattono per la loro libertà. La nave che deve portarlo a destinazione però diventa la tomba del suo istinto vitale e il teatro della sua castrazione tramite l'azione suicida:

« Mon frère peut nous perdre, dit Mme de Malivert, et suivant les apparences il n'y manquera pas. Lève-toi, entre dans sa chambre, dis-lui que j'ai eu une sorte de coup de sang chez toi. Trouves-tu quelque chose de mieux ? – Oui, maman, dès demain épouser Armance si cet ange veut encore de moi. » [...] « Chère Armance, daignez dire que vous m'acceptez pour époux. Le ciel me punit [...] » Armance croyait voir qu'il accomplissait un devoir (A, 221).

Depuis que rien ne s'opposait plus à son mariage, Octave avait des accès d'humeur noire qu'il pouvait à peine dissimuler ; il prenait le prétexte de maux de tête violents et allait se promener seul dans le bois d'Ecouen et de Senlis [...] Ces symptômes parurent funestes à Armance (A, 227).

I due passi che abbiamo or ora citato rendono conto della presa che ha su Octave il voto solenne di non amare fatto a se stesso; chiaramente, una volta tradito, esso gli si ritorce contro condannandolo alla frustrazione più cocente; il senso di colpa lo corrode tanto da fargli pronunciare un nuovo voto, stavolta suicida. Testimonio della pressione che il super-Io malivertiano esercita sull'Es ci è data da espressioni quali: “dès demain”, a sottolineatura dell'urgenza, “devoir”, evidenza della preesistenza di un voto, e da “accès d'humeur noire”, indice delle conseguenze che la rottura della promessa ha sull'emotività dell'eroe.

Le terribili ricadute che la rottura del voto hanno sul protagonista costituiscono un'ulteriore prova dell'analogia formale e contenutistica esistente tra il libro di Stendhal e il mito di Adone. L'insieme dei fatti che compongono la parabola di quest'ultimo è notorio, non è superfluo invece richiamarsi al contesto finzionale dal quale il mito di Adone si genera: stiamo alludendo allo sfortunato amore di Mirra per suo padre e la derivante unione sessuale incestuosa. Nel rievocarli non possiamo però esimerci dal

ricostruire il contesto in cui si collocano. I due elementi fatali si pongono infatti all'incrocio con le celebrazioni annualmente indette in onore di Demetra, la dea delle messi, Cerere per il latino Ovidio:

Festa piae Cereris celebrabant annua matres
illa, quibus nivea velatae spicea sarta suarum
perque novem noctes venerem tactusque viriles
in vetitis numerant. Turba Cenchreis in illa
regis adest coniunx arcanaque sacra frequentat.
Ergo, legitima vacuus dum coniuge lectus,
[...] nutrix,
[...] veros exponit amores²⁷¹.

Le mogli devote celebravano la festa di Cerere, quella festa in cui ogni anno, avvolte in vesti bianche come neve, offrono alla dea le primizie dei suoi prodotti – ghirlande di spighe – e per nove notti considerano cose proibite l'unione e il contatto con l'uomo. Tra quella folla c'è anche Cenchreide, la moglie del re, anche lei partecipa ai segreti riti. Ed ecco che mentre la legittima consorte diserta il letto, la nutrice [...] gli racconta di quell'amore.

L'estratto tratto dalle *Metamorfosi* chiarisce che l'immondo incesto tra Mirra e Cinira ha luogo precisamente quando i festeggiamenti sono in pieno svolgimento. Il che per la nostra argomentazione è della massima pertinenza, poiché, come nota anche Marcel Detienne, il *Sacrum Anniversarium Cereris* – e l'equivalente ellenico delle Tesmoforie²⁷² da cui è derivato – ha nella cultura classica una connotazione precipua, quella dell'essere la festa della famiglia, della morigeratezza dei costumi e della fedeltà coniugale. Introdotto a Roma nella seconda metà del III secolo a.C. e mutuato dal mondo ellenico, il *Sacrum* si svolge rigorosamente all'insegna dell'illibatezza²⁷³ per via della marginalizzazione che il capofamiglia maschio subisce, per ben nove giorni, ad opera delle donne che compongono il nucleo familiare, madre e figlie.

²⁷¹ Ovidio, *op. cit.*, vv. 431-437, pp. 406-408.

²⁷² Malgrado non siano identici dacché celebrati in momenti diversi dell'anno (le Tesmoforie sono la festa della semina del grano indetta in autunno e il *Sacrum* il festeggiamento della sua mietitura che avviene a mezza estate quando il grano è più tenero), i due rituali greco e latino, hanno in comune i momenti più salienti, i quali delineano un modello perfettamente antitetico a quello delle Adonie.

²⁷³ Il culto era articolato in due fasi: nel corso della prima le donne coniugate si negavano l'assunzione di pane e vino e si astenevano dall'avere ogni rapporto sessuale con il loro consorte, allo scopo di rispettare il dolore provato dalla dea dei frumenti al momento della scomparsa di sua figlia, mentre, durante la seconda, offrivano alle loro figlie le primizie provenienti dalla mietitura dei cereali, al fine di ricordare la gioia provata da Demetra nel ritrovare la figlia Persefone. In questo quadro di festa, gli uomini venivano tagliati fuori dalle donne, madri e figlie, nella maniera più netta. Si pensi che vigeva persino un tabù linguistico, per cui era vietato pronunciare parole quali "pater" e "filia". I particolari sui rituali del *Sacrum Anniversarium Cereris* li abbiamo tratti da Marcel Detienne, *Les Jardins d'Adonis*, Paris, Gallimard, 2007, pp. 94-95.

Essere concepito quando le feste in onore di Demetra sono al loro apice e quando vige la più stretta osservanza dell'astinenza dal sesso, persino tra coniugi, fa di Adone un affronto vivente ai valori della castità e del rispetto delle tradizioni; inoltre, il fatto che le donne ammesse al culto della dea delle messi siano soltanto quelle legittimamente sposate a cittadini che godono dei loro diritti civili fa di Adone l'emblema di una messa in discussione dell'istituzione matrimoniale; tanto è vero che, contrariamente alle convenzioni che regolano la commemorazione della deità dei cereali e della cerealicoltura, il protocollo che norma i rituali indetti in memoria del bellissimo fanciullo figlio di Mirra comanda che a parteciparvi siano ammessi solamente gli esclusi dal *Sacrum*, cioè le schiave, le consorti di stranieri, le concubine e le cortigiane.

Alla luce della connotazione simbolica che assume la figura di Adone come incarnazione dell'empietà e della rivolta al codice rituale, non desta sorpresa la sua fine violenta che pulisce la scena dalla trasgressione e dalla nefandezza consentendo il ritorno alla normalità, esattamente come avviene per la tragica uscita di scena di Octave de Malivert, il quale, rompendo il giuramento fatto a se stesso, finisce per rivelarsi per il mostro che è, non restandogli che espiare la propria colpa con un'estrema autopunizione suicida.

Le circostanze di violazione del voto che accompagnano la venuta alla vita di Adone ci consegnano quindi di quest'ultimo un'immagine tutt'altro che lusinghiera, di flagrante negazione dell'istituto del matrimonio e dell'amore coniugale, essendo il rituale del *Sacrum* appunto una sua celebrazione, ed essendo Demetra la dea tutelare della famiglia, come attesta il suo amore per la figlia Core, che la porta fino a discendere negli Inferi. Anche questa funzione che allegoricamente Adone rappresenta rivive in Octave de Malivert, che rigetta il progetto paterno di contrarre un matrimonio finanziariamente redditizio finalizzato alla continuazione della stirpe:

Octave s'acquitta avec une indifférence admirable de ce que la civilisation moderne a entassé de démarches sottes pour gêner un beau jour. Le mariage se fit. (A, 241).

In questo commento regalatoci dalla voce narrante è racchiusa la finalità contestataria che si cela dietro l'ostinazione di Octave a rifiutare il proprio matrimonio; sposarsi significherebbe per lui sottomettersi alle "démarches sottes" messe a punto dalla "civilisation moderne", ecco perché nel momento in cui esso si rende necessario quello che prova non è gioia, ma "indifférence". L'anticonformismo protestatario è il clima che

si sprigiona anche in occasione delle Adonie: anche questa festa di carattere privato e di origine allotria, come il personaggio da essa onorato, va contro corrente, esasperando l'esercizio della promiscuità erotica, del gozzoviglio e della sguaiataggine, alla guisa di in un moderno carnevale, allo scopo di lanciare un messaggio di dissidenza rispetto al codice sociale vigente. Il rituale, mediante la sua poco ortodossa modalità encomiastica, vuole mettere in discussione l'atteggiamento discriminatorio che fonda la società greca del IV e del V secolo. Il malcontento scaturente da tali disparità prepara il terreno per l'affermarsi delle pratiche devozionali rivolte ad Adone e fa da volano alla sua longeva fortuna.

Ancora un mitologema sarà rispettato: la catabasi. Mentre il voto solenne ha nel mito di Adone la sua estrinsecazione nelle circostanze in cui si verifica la sua prodigiosa nascita, la discesa agli Inferi desume il suo fondamento da una precisa sequenza della *fabula*. Tutte le versioni che della storia ci sono giunte raccontano in effetti di una contesa tra la dea dell'amore Afrodite e Core, divenuta Persefone da quando è discesa nell'Ade a fianco del signore dell'oltretomba in qualità di sua legittima sposa. Al centro della controversia è appunto il figlio di Mirra, talmente bello da essere ambito da tutte e due le divinità, dei cui dissapori Zeus si fa paciere.

Allora, per decisione di Zeus, l'anno venne diviso in tre parti e ordinò che Adone stesse da solo per un terzo dell'anno, per un altro terzo con Persefone, e l'ultimo terzo con Afrodite.²⁷⁴

Ecco, dunque, che qui si concretizza il tema canonico della catabasi eroica, la quale si rinnova con cadenza annuale, in accordo con il destino di Tammuz-Damuzi che si credeva “morisse ogni anno, passando dalla ridente terra nel tenebroso mondo sotterraneo”²⁷⁵. Ha così luogo la fusione delle due figure nella divinità simbolo del ciclo della vegetazione. Come il grano “che sta la metà dell'anno sotto terra ed è visibile l'altra metà”²⁷⁶, la morte periodica e la periodica rinascita dello squisitamente bello e seducente fanciullo è una costante che si manifesta anche prima dell'intervento, da *deus ex machina*, di Zeus nella vicenda. “Il figlio di Cinira e Smirna”, riporta Igino, uno dei più ragguardevoli cantori del mito, negli Inferi “ci andò [una volta già prima] per volere

²⁷⁴ Apollodoro di Atene, *op. cit.*, p. 185.

²⁷⁵ Frazer, *op. cit.*, p. 390.

²⁷⁶ Ivi, p. 405.

di Venere²⁷⁷ calato in un cofano di modo che la sua stupefacente bellezza fosse al riparo da occhi indiscreti, senza contare che proprio quello stratagemma determina il suo fatidico incontro con la moglie di Ade; la quale, alla sola sua vista, ne resta irresolubilmente ammaliata. Rimuovere il coperchio dell'arca, per verificare cosa essa racchiudesse di tanto prezioso da meritare tutte quelle attenzioni da parte di Afrodite, è, va segnalato, segno della curiosità di Persefone. Una curiosità che, come prescrive la tradizione mitologica, andrà incontro a sanzione. La sposa di Ade, infatti, si vede preferire da Adone Afrodite per il terzo dell'anno che egli ha facoltà di trascorrere secondo sua volontà. Lo stesso avviene anche in *Armance*, giacché la brama di conoscere il segreto di suo cugino condanna Mlle de Zohiloff all'infelicità: finisce infatti per apprenderla tramite una lettera-testamento che egli le fa recapitare *post mortem* e non direttamente da lui; peraltro tale verità, unita alla notizia della sua tragica fine, è così sconvolgente da spingerla a ricercare consolazione nell'isolamento, un po' come avviene anche ne *La Chartreuse de Parme* e ne *Le Rouge e le noir* in cui i protagonisti trovano giovamento, rasserenazione e gioia nella claustrazione.

Diviso tra mondo infero e terrestre Adone è una figura dimidiata, che partecipa tanto della dimensione umana quanto di quella sovrumana. È evidente che questo tratto lo rende maggiormente vicino ad Octave de Malivert, il quale, come è emerso nel capitolo terzo, è un personaggio a metà tra il mefistofelico e il terreno; che guarda, però, ad una dimensione celeste. Della componente celeste di Adone ci informa lo stesso Ovidio:

qualia namque
 corpora nudo rum tabula pinguntur Amorum,
 talis erat, sed, ne faciat discrimina cultus,
 aut hiuc adde leves, aut illis deme pharetras.²⁷⁸

il suo corpo infatti come quello dei nudi Amorini che si dipingono nei quadri; unica differenza, la leggera faretra: ma puoi toglierla a loro, oppure aggiungerla a lui.

A metterci sulla pista di una dimensione trascendente del visconte è per primo, come ricorderemo, suo zio, il comandante di Soubirane, definendolo al contempo “Messie” o “Lucifer” (A, 90); a darci suggestivi indizi della sua dimensione infera è la cromia del nero che lo distingue, visto che si muove a suo agio nella notte, si lascia sovente

²⁷⁷ Igino, *op. cit.*, p. 146.

²⁷⁸ Ovidio, *op. cit.*, vv. 515-518, p. 410.

sopraffare da accessi di umore nero e incute timore negli altri con i suoi penetranti “grands yeux noirs” (A, 124). Anche certe sfumature circostanziali puntano dritto ad una matrice mefistofelica. Qualora si volesse qualificare la sua anima, si rammenti quando Octave si palesa a Mme d’Aumale “déguisé en magicien et éclairé par les feux du Bengale” (A, 146). A fare da corollario a queste impressioni ci pensa Mme de Bonnavet che nel tentativo di coinvolgere il ventenne nel suo misticismo si scontra con la sua essenza luciferina di angelo in rivolta:

Depuis qu’elle s’occupait à propager le nouveau protestantisme [...] elle entendait parler d’*êtres rebelles* ; ils forment la seule objection au système du mysticisme allemand, fondé sur la conscience intime du bien et du mal. Elle avait le bonheur d’en découvrir un [...] aucun soupçon d’intérêt personnel ne venait attaquer la pureté de son *diabolicisme*. (A, 123)

A confermare l’etichetta di “diabolicisme” è, come abbiamo in precedenza rilevato, la *diversitas* di Malivert, ben esemplificata dalle famose bizzarrie comportamentali, come la defenestrazione del servo e l’acuta misantropia, che gli vale l’autodefinizione di “monstre” (A, 231). Del resto Satana stesso è proverbialmente mostruoso, racchiudendo in sé il bestiale in una fisicità polimorfa o teriomorfa – evidente nell’iconografia sacra – alla quale, in senso lato, è paragonabile la fisicità offesa e multipla dell’eroe di Stendhal a causa della sua impotenza sessuale e del suo perpetuo sdoppiarsi in altre figure.

A darci traccia di un ascendente terreno orientato però al Cielo sono infine la sua bellezza rassicurante ed angelicata fatta di boccoli biondi “qui retombaient [...] sur le front qu’il avait superbe” (A, 105), il suo candore e la sua delicatezza che fanno sì che “On éprouve une sorte de pudeur à interroger un être dont le bonheur paraît si fragile” (A, 97) e “qui bientôt rougit” (A, 112) alla minima emozione.

Se gli indizi della coesistenza in Malivert di una doppia ed ambigua natura si nascondono tra le sue caratteristiche fisiche e comportamentali, che ci hanno fatto parlare di una sua metaforica catabasi, per il personaggio di Adone si rileva una catabasi vera e propria ogni qual volta per un terzo dell’anno egli è tenuto a discendere nell’Ade per stare con Persefone.

4.3.1. Congiunzione di terra e cielo

Oltre alla concreta discesa nella regione infernale e della successiva risalita si pongono due dati tangibili che indicano la partecipazione di Adone della dimensione oscura e

demoniaca. Infatti c'è la verità inconfutabile che il culto del giovinetto sorge dalla ricezione nella cultura ellenica di antichi rituali compiuti dai popoli della Mezzaluna fertile per ingraziarsi il dio della vegetazione Tammuz-Damuzi; e ci sono i giardini di Adone che, nella loro concezione temporanea e caduca, lo testimoniano “assai naturalmente come rappresentanti il potere della natura”²⁷⁹.

Ne consegue che il fanciullo, da uomo semplice, si eleva, per via della sovrapposizione con la divinità sumera della vegetazione e della vegetalità, alla dimensione sovrumana del divino, diventando il volto di quanto di più florido c'è della Natura che vivificata dai diurni raggi solari crea nuove vite; dall'altro, traiamo evidenza della componente diabolica di questa sovrumanià di Adone dalla pianta del finocchio, una delle quattro sementi imprescindibili nell'orticoltura propria delle Adonie, giacché, avendo, popolarmente, la “nomea di essere la pianta preferita del serpente, simbolo del Demonio”²⁸⁰, si carica, per osmosi, della connotazione di erba demoniaca oltre che aromatica; non per niente la sua presenza è rilevabile “nei riti satanici [dove] se ne usa un rametto per le aspersioni.”²⁸¹

Il finocchio, sacro ad Adone, è una pianta che anche per un'altra ragione, di natura metaforica, ricollega il dio e Octave de Malivert. Esso infatti:

evoca immediatamente nell'immaginario collettivo la figura dell'omosessuale. È una metafora antica [di cui è difficile dire] come sia nata [...] Vi è chi sostiene che sia stata ispirata dal gambo del finocchio che è vuoto, cioè “tutto buco” come dicono i toscani; altri che si distingue nettamente dalle altre verdure per il suo sapore dolciastro; altri ancora che la sua forma evoca quella di una parte del corpo prediletta dagli omosessuali.²⁸²

L'estratto stabilisce un nesso tra il finocchio, protagonista dei riti di Adone, e l'omosessualità, ma questa associazione non fa che rinforzare la prossimità del figlio di Mirra con Octave, le cui stranezze sono secondo molti critici sintomi di un'inconfessabile attrazione sessuale per persone del suo stesso sesso. Sulla base di questo indizio, il quale fa leva sul tratto psicologico del narcisismo eroico che abbiamo

²⁷⁹ Frazer, *op. cit.*, p. 410.

²⁸⁰ Alfredo Cattabiani, *Florario*, Milano, Mondadori, 2014, p. 609. Cattabiani spiega che il serpente predilige la specie del finocchio su tutti gli altri vegetali per operare la muta della sua pelle. La credenza ha origini classiche – se ne trova ad esempio testimonianza negli scritti di Plinio – ma resta viva fino all'età moderna come documentano i vari erbari e versi di celebri autori, tra cui quelli di Torquato Tasso: “La serpe d'inferma e scura vista/ di finocchio si nutre, e così scaccia/ quell'infelice umor che gli occhi appanna”. Torquato Tasso, *Il mondo creato*, Alessandria, Edizioni dell'orso, 2006, p. 210.

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² Ivi, p. 607.

enucleato ampiamente nel capitolo precedente, Octave, in guisa di un moderno Narciso “fasciné par sa propre réflexion”, di cui gode ad esempio fantasmaticamente attraverso i tre specchi di Saint-Gobain, morirebbe solo, accecato dal proprio amore omosessuale, “laissant derrière lui une autre Écho, Armance”²⁸³.

I segni dell’inclinazione omodiretta di Malivert sarebbero sia fuori che dentro il testo. In ambito extratestuale, a concorrere alla costruzione di tale messaggio sarebbero la presunta omosessualità di Henri Beyle e le tre personalità reali che in una certa misura hanno contribuito a fornire un modello per il visconte: Lord Byron, Astolphe de Custine e Girodet-Trioson, tutte e tre accomunate da una sessualità ambigua rivolta sia a donne che a uomini²⁸⁴.

All’interno del testo dettagli quali l’aggressività nei confronti di giovani e prestanti maschi, ad esempio nei confronti di Pierre Gerlat e di Crêveroche e di un manipolo di soldati, e il disagio provato dal personaggio di primo piano in situazioni di *tête à tête* con coetanei – si pensi a quando fugge nel bel mezzo di una partita di sciarada – rappresenterebbero altrettanti vevoli indizi.

Dal momento che l’opera stedhaliana si basa su una ricercata ambiguità da parte del suo autore atta a preservare il segreto del suo eroe, non è possibile neppure per il più perspicace ermeneuta attribuire al silenzio malivertiano un significato ultimo. Quello che è possibile e anzi doveroso fare è riconoscere che il romanzo, così discreto, portando alla ribalta un personaggio dall’essenza duale di angelo e demone, oggetto di una catabasi simbolica dal sapore mitologico, tradisce una rispondenza con la figura di Adone, archetipo della congiunzione di terra e cielo per via della sua annuale morte e risurrezione, ma anche per via dell’essere un mortale che seduce ben due creature divine – un po’ come Octave che nella sua imperfezione squisitamente umana ammalia la serafica Armance²⁸⁵ – nonché per via delle modalità con le quali gli viene reso omaggio. Il rituale dedicato ad Adone infatti prevede che si brucino su un altare erbe aromatiche, incensi e profumi, cioè prevede un atto che antropologicamente è da leggersi come pronubo della dimensione terrestre con quella celeste:

²⁸³ Questa citazione e la precedente sono state tratte da Hamm, *op. cit.*, p. 75.

²⁸⁴ L’argomentazione di maggior preminenza in tal senso è quella di Christophe Thompson, “Les Clés d’*Armance* et l’ambivalence du génie romantique du nord” in *Stendhal Club*, Grenoble, n°100, 1983, p. 526.

²⁸⁵ A più riprese Octave si rivolge a lei con l’apostrofe “ange”, cfr. A 176, 220 e 228.

En établissant entre les hommes et les dieux une communication verticale, le parfum des aromates sur les autels joue un rôle apparemment analogue à celui que remplit la fumée odorante des graisses brûlées en l'honneur des Olympiens.²⁸⁶

Attraverso queste osservazioni parallele sui tratti salienti della caratterizzazione di Octave de Malivert e sulla personalità ed i culti di Adone si delinea la conferma di una loro interconnessione. Questa prima ragione di ordine prosopografico è rafforzata da molti altri aspetti di convergenza tra le due *personae* di carattere più prettamente allegorico oppure di natura formale alla stregua, ad esempio, del punto che ci apprestiamo a trattare con il prossimo paragrafo, vale a dire il fenomeno dello sdoppiamento eroico nel mito di Adone che nel testo stendhaliano ha un riscontro attraverso la tematica del doppio.

4.4. Lo sdoppiamento dell'eroe

Dall'analisi condotta nel paragrafo precedente del nostro lavoro emerge l'intima connessione di *Armance* con l'orizzonte formale del mito greco e latino. Il mitologema dello sdoppiamento dell'eroe gioca all'interno di quest'ultimo, lo abbiamo in precedenza dimostrato, un ruolo preponderante; ed abbiamo altresì fornito le prove di come anche il romanzo di Stendhal si attenga con scrupolo a questa costante, presentando ai suoi lettori un protagonista che proietta la propria soggettività in personaggi di estrazione sociale sensibilmente inferiore – lo sdoppiamento da noi denominato degradato in figure servili appartenenti al suo contesto di vita quali Pierre Gerlat e d'invenzione come Lenoir – in *dramatis personae* di pari prestigio o prestigio superiore – si pensi al cavaliere di Bonnivet e al comandante di Soubirane – nonché in figure oggetto dei suoi più teneri sentimenti, ovvero l'amata cugina Armance de Zohiloff e la cara madre, Mme de Malivert, le quali, in un gioco di specchi, a loro volta sono il riflesso l'una dell'altra.

Quando asseriamo che il racconto delle vicissitudini di Octave segue i canoni del mito, ed in particolare quelli della storia di Adone, abbiamo ben presente il suo soddisfare il mitologema dello sdoppiamento dell'eroe giustappunto in questa direzione. In *Armance* come nel mito di Adone, difatti, è riscontrabile uno svolgimento approfondito della tematica del doppio. Parimenti ad Octave, insomma, il bellissimo

²⁸⁶ Detienne, *op. cit.*, p. 61.

giovinetto greco produce copie di se stesso e proiezioni che corrono lungo le direttrici di uno sdoppiamento in figure di pari o superiore livello e in figure a lui care.

Che il tema del doppio sia in azione in ambedue le *fabulae*, in verità, è cosa riscontrabile già in un'analisi più dettagliata dei nomi propri dei loro protagonisti. L'eroe di Stendhal in effetti porta il nome di Octave, il quale lascia filtrare senza sottintesi un'allusione al numero otto. Giusto per ribadirlo, riportiamo, per intero, la voce "Octave" dal *Dictionnaire des prénoms*, prima citata solo in parte:

Octave. Prénom masculin qui représente le latin *Octavius*, nom d'une lignée romaine (la gens *Octavia*) et dérivé de *Octavus*, surnom tiré de l'adjectif *octavus*, « huitième », d'après la coutume ancienne consistant à nommer les enfants selon l'ordre de naissance. On nommait *Primus* (masculin) ou *Prima* (féminin) le premier enfant, *Secundus* ou *Secunda* le second, *Quintinus* le cinquième (→ Quentin), etc. *Octavus* dérive de *octo*, « huit ».²⁸⁷

Ora, questo aggettivo numerale, da un punto di vista iconografico, ha la sua rappresentazione in due cerchi sovrapposti, ovvero nella duplicazione di una figura circolare; ecco, quindi, che l'idea del doppio attraverso questo prenome già si insinua.

Abbiamo a disposizione, in proposito, un altro strumento interpretativo, la numerologia, il cui messaggio è ben chiaro ad Henri Beyle. In qualità di massone, egli ha molta dimestichezza con la tradizione ermetico-cabalistica di cui la Libera Massoneria si serve abitualmente per cifrare il proprio pensiero, e nell'intento di perseguire "la salvezza dell'anima dopo la morte, l'elevazione consapevole dal mondo fisico attraverso i livelli della psiche dell'anima e dello spirito, fino a sperimentare la Presenza Divina all'interno dell'esistenza"²⁸⁸. Se ci si basa sulle corrispondenze tra concetti e numeri che questo antico filone di pensiero rintraccia, notiamo che il numero otto:

È considerato per tradizione il numero dell'equilibrio cosmico, il numero delle direzioni della rosa dei venti, dei raggi della ruota (assimilabile, quest'ultima, a quella della fortuna). L'otto ha anche il valore di intermediario tra il quadrato e il cerchio, che indicano rispettivamente il cielo e la terra. Ancora, questo suo anelito al cielo, questo passaggio dalla materia allo spirito è visibile nella sua forma grafica: se posto orizzontalmente infatti, assume l'aspetto del simbolo dell'infinito. Superamento del finito, dunque. Nella simbologia della creazione assume poi il significato dell'ottavo

²⁸⁷ Tanet e Hordé, *op. cit.*, pp. 339-340.

²⁸⁸ Macnulty, *op. cit.*, pp. 44-45.

giorno che segue il sabato (quello del riposo di Dio) e in tal senso annuncia una nuova era rappresentata dalla resurrezione di Cristo.²⁸⁹

Dal lungo estratto appena citato ricaviamo, riassumendo, le seguenti valenze del cardinale otto: equilibrio (sono otto ad esempio i raggi della ruota e le direzioni della rosa dei venti), mediazione tra cielo e terra, infinito, resurrezione cristologica per i cristiani. Rapportando alla figura, alla storia e ai culti di Adone i significati simbolici soggiacenti l'otto, prorompe ancora di più la vicinanza dell'eroe mitologico ad Octave de Malivert, che i poteri dell'otto incarna.

L'idea di equilibrio che nel personaggio nato dalla fantasia di Stendhal rivive, visto il suo ligio rispetto degli antichi principi della *nobilitas* trascurati dal suo *milieu* di appartenenza, ha i suoi echi nella storia e nell'iconografia di Adone, nella quale gli elementi della ruota e del vento, così connessi all'otto per la loro fattura, occupano un loro spazio di tutto rilievo. Rispetto all'elemento naturale del vento, sottolineiamo l'importanza della sua funzione riportando, qui sotto, la chiusa del mito di Adone così

32 John William Waterhouse (1849-1917), "Il risveglio di Adone", 1900 ca, olio su tela, cm 95,9 x 188, collezione privata.

come ce la tramanda Ovidio:

Nec plena longit hora
facta mora est, cum flos de sanguine concolor ortus
[...] Brevis est tamen usus in illo:
namque male haerentem et nimia levitate caducum
excutiunt idem, qui praestant nomina, venti.²⁹⁰

E un'ora intera era passata: dal sangue spuntò un fiore dello stesso colore [...] È un fiore, tuttavia, che dura poco. Fissato male, e fragile per troppa leggerezza, deve il suo nome al vento, e proprio il vento ne disperde i petali.

Il passo surriportato ci rende ragione della nascita del fiore dell'anemone²⁹¹, in cui l'elemento del meraviglioso fa il suo gioco – Afrodite infatti, dice Ovidio nei versi

²⁸⁹ *Il libro dei numeri magici*, Padova, Grafica veneta, 2014, p. 21.

²⁹⁰ Ovidio, *op. cit.*, vv. 734-739, p. 422.

²⁹¹ La scena della nascita del fiore dell'anemone, sulla scia della descrizione ovidiana, trova echi letterari nell'*Adone* di Giambattista Marino e nel poemetto in versi *Venere e Adone* di Shakespeare. Marino dice: "Poiché, così parlò, di nettare fino/ pieni di tanta virtù quel core asperse,/ che tosto per miracolo divino/ forma cangiando, in un bel fiore s'aperse/ e nel centro il piantò del suo giardino/ tra mille d'altri fiori schiere diverse./ Purpureo è il fiore ed anemone è detto,/ breve, come fu breve il suo diletto." Cit. da Marino, *Adone*, Milano, Mondadori, 1976, c. XIX, ottava 420, p. 733. Da Shakespeare leggiamo: "And in his blood that on the ground lay spill'd,/ A purple flower sprung up, chequer'd with white,/ Resembling well his pale cheeks and the blood/ Which in round drops upon their whiteness stood./ She bows her head, the new-sprung flore to smell,/ Comparig it to her Adonis' breath" ovvero "nasce dal molto sangue che

immediatamente precedenti, versa una sostanza magica sul sangue dell'amato per catturarne l'essenza vitale nel bocciolo dell'anemone – e ci racconta anche della sua caduca esistenza, dal momento che i venti provano talmente i suoi delicati petali da spogliarlo e da ridurlo allo stelo in brevissimo tempo, come ci suggerisce il greco *ànemos*, “vento” appunto.²⁹²



30 John William Waterhouse (1849-1917), “Il risveglio di Adone”, 1900 ca, olio su tela, cm 95,9 x 188, collezione privata.

Quanto alla ruota, la troviamo spesso nelle raffigurazioni di Adone e Afrodite. Un celeberrimo esempio viene dall'Idria di Populonia di Midia, nella quale, spiega Detienne, il fanciullo è accoccolato a fianco alla dea e rovescia la testa sul suo grembo, “dans une attitude d'extase amoureuse”²⁹³. Per essere precisi la ruota è in mano a una delle due figure allegoriche che circondano gli amanti, il Desiderio che la fa roteare. Quello che essa ha in mano è un *inyx*, uno strumento, caro alla dea dell'amore, ritenuto in grado di congiungere amorosamente le persone. Persuasione, che ha sull'indice un uccellino, è l'altra figura allegorica. Figura altrettanto eminente giacché, tenendo in mano un volatile, si riaggancia direttamente alla dea Afrodite, la quale, oltre ad essere un'esperta utilizzatrice dell'*inyx*, è anche strettamente associata a questa categoria

per terra è sparso/ purpureo un fiore di bianco screziato:/ come il pallore delle sue bianche gote/ ove di sangue son rotonde gocce./ Sul nuovo fior per odorarlo il capo piega/ e le par l'alito di Adone.” Cfr. William Shakespeare, *Venus and Adonis*, London, Global Grey, 2013, vv. 1167-1172, p. 34.

²⁹² Cattabiani, *op. cit.*, p. 159.

²⁹³ Detienne, *op. cit.*, p. 125.

animale, visto che *inyx* in greco indica anche “l’uccello del torcicollo”, ritenuto altrettanto magico in quanto con il suo roteare la testa di 90°, similmente ad un serpente, getterebbe un incantesimo d’amore indissolubile. Se ne avvale ad esempio la dea dell’amore per fare innamorare Medea e Giasone, e, per di più, va a potenziarne l’effetto fatale, legando l’uccellino *inyx* sulla ruota sibilante omonima.

Per quanto concerne poi le nozioni di risurrezione e infinito cui l’otto di Octave allude trovano anch’esse



33 Midia (IV sec. a.C.), “Idria di Populonia”, 415 a.C. ca, ceramica, Museo Archeologico,



34 Midia, “Idria di Populonia”, dettaglio.

un’omologia nel significato ultimo che il mito di Adone assume per i popoli che lo hanno elaborato e che molto bene James Frazer ha saputo cogliere, cioè quello di sussumere lo spettacolo naturale della

morte annuale e dell’annuale rinascita della vegetazione che si manifesta nell’alternarsi delle stagioni, metaforicamente rievocato dal ciclico passare del dio dal mondo terrestre al mondo infero così come dalla crescita repentina e dalla precoce morte che gli aromi piantati in suo onore conoscono. Un fenomeno, questo, così importante, così straordinario e così universale da avere sollecitato la mente degli uomini dei più vari gradi di civilizzazione e latitudine, per cui “neppure il selvaggio può mancare di accorgersi quanto la sua vita sia intimamente legata alla vita della natura e come lo stesso processo che congela la corrente e spoglia la terra della vegetazione minacci anche ad esso la morte”²⁹⁴.

4.4.1. Lo sdoppiamento nella rifrazione

Chiarite le affinità tra il concetto del doppio e le figure di Adone e di Octave de Malivert, andiamo ad apprezzare come anche lo schema triadico di svolgimento del

²⁹⁴ Frazer, *op. cit.*, p. 388.

suddetto motivo, da noi individuato analizzando *Armance* si ripeta nel mito di Adone, partendo dalla prima forma di duplicazione ontologica cui Octave de Malivert dà origine, ossia quella degradata in sostituti reali o fittizi che svolgono professioni umili quali il servo e il maestro di provincia. Analogamente, Adone, sua figura modellare, ha una sua immagine speculare in un personaggio fittizio di estrazione a lui assai inferiore, il vecchio pescatore Faone.



35 Jacques-Louis David (1748-1825), "Afrodite, Saffo, Faone e Amore", olio su tela (1809), cm 225,3 x 262, Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo.

La versione più antica della storia è quella ad opera di Palefato, il quale la narra all'interno della sua raccolta di racconti in prosa intitolata *Storie incredibili*. Stando a questa fonte, Faone sarebbe un anziano traghettatore di Lesbo il cui gran cuore avrebbe colpito la dea Afrodite; l'uomo infatti, nel trasportare le persone da una sponda all'altra si distingue giornalmente per la sua carità, traghettando gratuitamente le persone più povere. Un giorno la dea dell'amore lo mette alla prova, prendendo le sembianze di una povera vecchia, vestita di cenci e sotto queste mentite spoglie si rivolge al nocchiero per essere traghettata. Non volendo nessun compenso, Faone si merita la stima e ricompensa della divinità che gli offre in dono un unguento profumato, capace di renderlo di nuovo giovane e irresistibile alle donne²⁹⁵. L'elettuario, però, gli si rivela letale, poiché lo porta a sedurre la moglie di un uomo gelosissimo, il quale punisce l'empio nocchiero con la morte, a cui, invano, Afrodite tenta di sottrarlo, nascondendolo in un cespuglio di lattuga.

²⁹⁵ Tra coloro che subiscono il fascino del traghettatore c'è anche la poetessa Saffo.

Gli elementi che fanno di Faone un doppio del figlio di Mirra sono molteplici. In primo luogo, menzioniamo la giovinezza che Afrodite gli restituisce assieme alla seducente bellezza donandogli una boccetta di miracoloso profumo, le quali fanno manifestamente il paio con la tenera età di Adone e con il suo bellissimo aspetto.

In secondo luogo, ad avvicinare le due figure è lo stesso profumo: infatti, come nella storia del vegliardo esso ha un ruolo essenziale, nell'altra rappresenta l'essenza stessa del protagonista, dal momento che nel gergo amoroso greco la parola "adon", oltre ad indicare l'eponimo eroe mitologico, significa anche "piacere sensuale" e "profumo"²⁹⁶. Alla prova che abbiamo appena portato si aggiunge la stretta connessione esistente tra il nome proprio del figlio di Mirra e il vocabolo *hēdoné* che indica il "piacere sensuale", visto che secondo un'altra versione del mito la passione che Afrodite sviluppa per il ragazzo è provocata dal succo dell'albero della mirra e dal suo profumo.

Un altro punto di contatto tra il bell'Adone e il barcaiolo di cui ci narra Palefato è la presenza in entrambe le storie della dea Afrodite. Ulteriore similitudine è data dalla fine tragica e violenta che chiude le narrazioni per mano di un consorte geloso, il dio Marte: nel caso di quella di Adone, sotto le spoglie di un cinghiale, e di un marito geloso nell'altra. Come se non bastasse, in tutti e due i miti la specie vegetale della lattuga svolge la funzione di preludio alla morte, all'opposto del profumo che presagisce la seduzione celebrando la vita. Secondo il poeta di Alessandria Nicandro di Colofone²⁹⁷, Adone, nel tentativo di mettersi al riparo dalla furia del cinghiale, si acquatta proprio dietro un cespuglio di lattuga; non per niente una varietà di questa verdura viene chiamata "Adone" a Cipro, e non per niente nelle Adonie la lattuga è una delle quattro pianticelle che viene seminata e fatta crescere per commemorare la breve vita e la repentina morte del bellissimo giovane. In un'altra versione della storia, poi, sarebbe stata la stessa dea Afrodite, come nel caso di Faone, a celare il suo protetto tra le foglie di questa insalata²⁹⁸, e ancora, stando ad una commedia di Eubulo, una volta morto, il figlio di Mirra sarebbe stato esposto, perché gli fosse dato l'estremo saluto, su un letto di lattuga dalla dea dell'amore²⁹⁹.

²⁹⁶ Le informazioni semantiche le abbiamo tratte da Detienne, *op. cit.*, pp. 78-79.

²⁹⁷ Nicandro di Colofone, *Glossario*, libro II, citato in Detienne, *op. cit.*, p. 78.

²⁹⁸ Callimaco, Pfeiffer, 478, citato da Detienne, *op. cit.*, p. 79.

²⁹⁹ Eubulo, fr. 14, Kock, II, 169, citato da Detienne, *ibidem*.

Dagli aspetti testé messi in risalto traiamo una rispondenza tra le leggendarie figure, in forza della quale il filologo inglese C.M. Bowra ha ultimamente azzardato che si debba vedere nei due giovani due raffigurazioni diverse della stessa *persona*. Ciò che è certo è che l'organizzazione interna alla *fabula* del mito di Adone, per via di questo sdoppiamento degradato del suo protagonista, è del tutto analoga a quella di *Armance*, in quanto, passando dal mito al romanzo, resta invariato l'impianto metaforico, e in special modo colpisce la centralità in entrambi della presenza vegetale e la stretta connessione tra il tema della virilità e della vita vegetante. Essa è infatti da un lato insita nella allegoria della vita e della morte della flora incarnata da Adone, cui risponde il patronimico del protagonista del romanzo stendhaliano tramite il morfema "vert" che rimanda a qualcosa di poco maturo come pure all'idea della vegetalità; dall'altro, insita nell'etimologia del termine "virilità" che ha la stessa radice dei latini *virescens* e *viridis*, i quali palesemente rinviano alla vita vegetante.

4.4.2. Duplicazione e impotenza

Che il nucleo organizzativo del mitologema dello sdoppiamento eroico sia il medesimo nell'opera di Stendhal e nel mito di Adone è comprovato dalla presenza degli altri due tipi di sdoppiamento, cioè quello simmetrico in quanto paritario o superiore e quello simmetrico nella donna amata. Per quanto concerne il primo tipo, se in *Armance* esso viene declinato nel rispecchiarsi di Octave de Malivert nel cavaliere di Bonnivet, figura di pari grado, e nello zio Soubirane, superiore in quanto comandante e in quanto più anziano, comunque in due persone che provengono dal suo stesso *milieu* culturale e che occupano la stessa posizione nella società, nel mito di Adone avviene più o meno la stessa cosa.

Lo sdoppiamento del figlio di Mirra in una figura di rango a lui superiore, come può essere Soubirane per Octave, è trasparente, essendo il giovane un personaggio che prende le mosse dalle leggendarie divinità allotrie Tammuz e Damuzi, per il fronte mediorientale, ed Osiride, per il fronte nordafricano sincreticamente assimilato dal culto adonico³⁰⁰. Essendo tutti e tre questi personaggi veri e propri dei per le culture che li celebravano mentre Adone resta, per i greci e per i romani, un essere mortale, già si

³⁰⁰ Per approfondimenti si rimanda a Cattabiani, *op. cit.*, p. 161.

produce lo scarto di superiorità di estrazione a vantaggio dei primi; e il mitologema del doppio simmetrico superiore trova dunque la sua ragione entro questa figura mitologica.

Quanto allo sdoppiamento di Octave de Malivert nel cavaliere di Bonnavet, etichettabile come uno sdoppiamento simmetrico e paritario, Adone lo rispetta e lo attua, specchiandosi nella figura di Issione, altro personaggio della mitologia greca che come lui simboleggia l'impotenza sessuale maschile, rendendosi così simbolicamente equivalente al figlio di Mirra, al quale è equipollente anche per estrazione, essendo anche lui un umano e non un dio.

Se l'appartenenza al genere umano è una qualità comune ad Adone così come al suo alter ego Issione, appartenenza che non ha bisogno di essere spiegata, non si può dire lo stesso delle motivazioni che fanno dei due personaggi le epitomi della sterilità maschile. L'amante di Afrodite assurge nel mondo classico a simbolo di impotenza sostanzialmente per due ragioni.

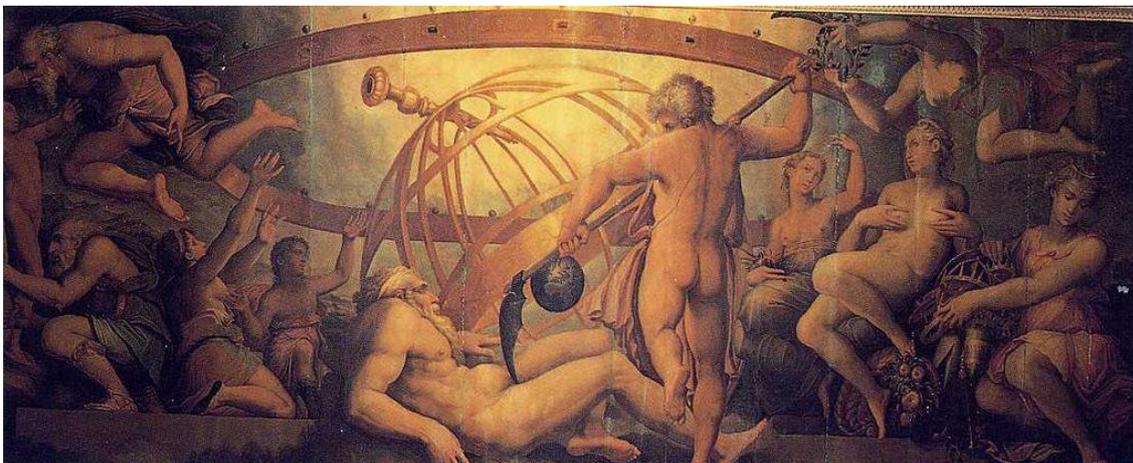
Primariamente perché, pur essendo, come Octave, un giovane di straordinario aspetto beneficato delle migliori qualità e virtù, non ne vedrà i frutti a causa della morte in giovane età.

Secondariamente, il giovinetto incarna questo valore in quanto dimostrazione vivente dell'esistenza di un'alternativa ai valori impersonati da Demetra, che ricordiamo essere l'unione coniugale e la fecondità, simbolizzata dai fruttiferi cereali a lei cari e di cui è protettrice. Adone, con la sua storia che si configura come la celebrazione della seduzione nel suo senso più ampio per aver conquistato la dea dell'amore Afrodite e la maritata Persefone, e con le sguaiate forme di culto che si porta dietro a reminiscenza di ciò, non arriva a lasciare al mondo un erede, morendo prima di avere l'opportunità di diventare padre. Impersonando una sessualità senza procreazione, per traslato diventa il baluardo dell'impotenza, che poi le Adonie allegoricamente rievocano, assieme alla figura del fanciullo, tramite la coltivazione di piante che, venendo su troppo in fretta, non hanno il tempo di germinare in frutti.

Le piante di Adone non spuntano né in un terreno da semina, né in un terreno da piantagione, esse germogliano in vasi, marmitte, recipienti d'argilla, cocci o anche cesti, tutti recipienti riempiti di terra, certo di una terra ricca – terriccio – ma che è solo un'immagine irrisoria della terra, la vera terra che nutre gli uomini e dà loro solide fondamenta.³⁰¹

³⁰¹ Detienne, *op. cit.*, pp. 123-124.

Le piante di aromi coltivate durante le Adonie conoscono lo stesso destino di morte precoce del personaggio mitologico che intendono ricordare: l'appassimento delle gemme, riarse dai violenti raggi del sole di fine luglio, e la dispersione in mare delle stesse insieme alle effigie del dio. Quest'ultimo gesto rimanda, tra l'altro, alla panspermia che segue alla mutilazione di Urano.



36 Giorgio Vasari (1511-1574), "La mutilazione di Urano ad opera di Crono", 1565, olio su tavola, soffitto della Sala degli Elementi, Palazzo Vecchio, Firenze.

Durante le Adonie, i virgulti, una volta dissotterrati, vengono dispersi dagli adepti nelle acque del mare, come si accennava, nel segno della massima improduttività e dissolvenza; il che ricorda da vicino la fine fatta dall'impotente Octave de Malivert il cui corpo, incapace di dare la vita e avvizzito dal veleno, scompare tra i flutti del mare al largo del monte Kalos.

Che il figlio di Mirra incarni la condizione fisiologica dell'impotenza sessuale ha infine una sua evidenza anche di natura linguistica. Marcel Detienne cita a supporto di questo dato una serie di proverbi assai diffusi nell'Antica Grecia che richiamano la correlazione tra la figura adonica e l'infertilità sessuale. Data la loro rilevanza, riportiamo i due più salienti: "essere più sterile dei giardini di Adone", esplicito e chiaro di per sé, e "essere



un giardino di Adone", per dire implicitamente che non si è sessualmente maturi. A margine di questo dato ne va

37 Ignoto, "Issione e la ruota infuocata", frammento di bassorilievo, Museo di Santa Maria delle monache, Isernia.

affiancato un altro: lo abbiamo spiegato, crediamo, con dovizia, seguendo le teorie di Uchida, ma è bene ribadirlo a questa altezza della nostra disamina, che il cognome “Malivert” è un metaplasmo dell’espressione francese “mari vert”, usato per riferirsi ad un marito immaturo e non sessualmente pronto.

Adesso che abbiamo chiare le ragioni che fanno di Adone l’epitome dell’*impotentia*, possiamo capire in quale maniera la figura mitologica si proietti in un personaggio simmetrico. Affinché lo sdoppiamento che ne risulta sia realmente paritetico è necessario che anche il doppio di Adone abbia la valenza di un’incarnazione allegorica della deficienza sessuale maschile. Ebbene questa condizione è completamente soddisfatta dalla figura di Issione, altro personaggio mitologico che è, lo si è anticipato, investito da tale connotazione.

In breve, la leggenda vuole che Issione³⁰² sia, come Adone, un sovvertitore dell’ordine sociale, negando sistematicamente l’istituzione del matrimonio e la simbologia legata alla sua protettrice Demetra e che sia anche uno strenuo avversatore del valore della *charis*. Ciò lo fa incorrere nella punizione esemplare, escogitata da Zeus e operata da Hermes: legato ad una ruota infuocata, con le gambe e le braccia divaricate a formare una croce, viene quindi lanciato nell’etere a girare perennemente. La posizione e il girare continuo ricorda l’*inyx*, strumento prodigioso che favorisce la nascita dell’amore a chi vi viene esposto, costituito da una ruota sibilante sui cui raggi, formanti una croce, è legato un uccellino torcicollo. Sia l’uccellino che l’attrezzo magico sono cari a Venere, sovente rappresentata sui bassorilievi che descrivono la passione sfortunata di lei e di Adone con un’*inyx* in mano o comunque sulla scena.

³⁰² Issione, dopo una lunga recalcitranza, finisce per chiedere la mano di Dia, la figlia di Ares o Flegias, promettendo al suocero di elargire in cambio ricchi doni; siccome però non tiene fede alla parola data, questi gli sottrae una mandria di buoi. Issione, con la scusa di fare un gesto distensivo, lo invita allora a banchettare assieme, ma lungo la strada che l’altro avrebbe percorso fa scavare una buca che viene colmata di braci ardenti, nella quale Ares cade, morendo. Tra gli dei è lo sgomento, perché nessuno fino a quel momento aveva osato versare il sangue di un parente, per cui Issione non trova nessuno che sia disposto a purificarlo, finché non si decide a farlo lo stesso padre degli dei, il quale, magnanimo, lo invita persino alla sua mensa. Nella sua ingratitudine tracotante, l’uomo in quell’occasione medita un delitto di gran lunga più grave: violare Era. Penetra così nelle sue stanze, ma Zeus, che se ne accorge, lo beffa sostituendo la moglie con Nefele, una nuvola. Da questa unione priva di *charis* nasce un mostro, il progenitore dei centauri, di nome Kéntauros. Issione viene ulteriormente castigato da Hermes che per conto di Zeus lo tortura finché non ripete “chi fa del bene deve essere onorato” infine lo lega con dei serpenti ad una ruota infuocata, a formare con braccia e gambe una croce, la quale viene scagliata nel cielo a ruotare in moto perenne.

Paul Diel, ne *Le Symbolisme dans la mythologie grecque*³⁰³ legge nel gesto di Issione non solo una manifestazione di empietà (*hybris*) ma anche di ingratitudine nei confronti del padre degli dei; il suo sbaglio più grande consiste nell'aver tentato di sedurre Era, la moglie di Zeus, dopo che questi lo aveva aiutato a porre rimedio alla sua prima colpa, cioè quella di essersi creduto più appetibile sessualmente del padre degli dèi. Ciò che principalmente però la figura mitica esprime è l'impotenza sessuale maschile, perché il tentativo di seduzione si dissolve nell'aria: credendo di fare l'amore con Era, Issione non si accorge che si sta congiungendo carnalmente con una nuvola, simulacro che Zeus prontamente ha scambiato con la consorte.

È la vanità megalomane ad accecarlo e a tramutarlo nella personificazione dell'impotenza sessuale maschile; al pari di Adone, egli disperde il seme, possedendo l'aria e non Era. Seppure secondo un *modus* diverso, Octave de Malivert pecca di *hybris* non riconoscendosi nella legge che governa la sua cultura; noto è infatti il delirio narcisistico di cui è preda.

La deficienza sessuale, il condividere la stessa vocazione alla seduzione sregolata e il farsi contraltare delle unioni legittime, fa dei due personaggi, Adone e Issione, due controfigure paritetiche e simmetriche di Malivert.

4.4.3. Lo sdoppiamento simmetrico in una figura cara

Ulteriori forme di sdoppiamento simmetrico che Stendhal attua sono, come abbiamo visto, quelle tra Octave de Malivert e Armance de Zohiloff, sua cugina, e tra Octave e Mme de Malivert, sua madre, ovvero due figure femminili di primo piano che sono anche le sole a godere del suo affetto. Uno stesso tipo di proiezione, ebbene, conosce Adone, il quale elegge a suo alter ego la madre Mirra. Ad essa, parimenti egli è legato da un rapporto di profondo attaccamento.

Un primo elemento che colloca i due personaggi mitologici in una condizione di reciprocità è la seduzione che entrambi simboleggiano. La valenza attribuita dai greci ai due protagonisti, per via della rilevanza degli aromi e dai profumi, oltre che della freschezza e della beltà d'aspetto dei due protagonisti, “ne peut plus être lu autrement que comme un mythe de la séduction. Séduction double qui oriente l'une et l'autre

³⁰³ Paul Diel, *Le Symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, Payot, 1952, citato in Franco Valente, *Il mito di Issione in una pietra di Isernia*, 19/07/2008, <http://www.francovalente.it/2008/07/19/il-mito-di-issione-in-una-pietra-di-isernia/>.

histoires, celle de la mère aussi bien que celle du fils” nota Detienne³⁰⁴. Adone la personifica in senso lato, seducendo una donna sposata, Persefone, e la dea dell’amore in persona, Afrodite, mentre in Mirra la seduzione si iscrive in seno al matrimonio danneggiandolo, dacché la meravigliosa vergine si unisce con il padre Cinira durante il *Sacrum*, e quando è in vigore persino un tabù linguistico che bandisce l’uso delle parole “padre e figlia”, ben testimoniato dal racconto di Ovidio:

Accipit osceno genitor sua viscera lecto
[...] Forsitan aetatis quoque nomine “filia” dixit:
dixit et illa “pater”, sceleri ne nomina desint.³⁰⁵

Il genitore – abominio – accolse nel suo letto la carne della carne [...] e forse anche data l’età la chiamò “figlia”, e lei lo chiamò “padre”, tanto perché all’incesto non mancasse nulla, nemmeno i nomi.

In secondo luogo, madre e figlio sono uniti dalla stessa sorte, ovverosia la dissolvenza in un essere vegetale, cioè l’albero della mirra da un lato e l’anemone dall’altro; il che li rende doppiamente perfetti l’uno dell’altra, come Octave, sua madre e Armance, la cui fine comune è dileguarsi nel nulla. Nulla rappresentato per il primo dall’essere gettato, cadavere, nel mare di Grecia, e per le altre due *personae* dal ritirarsi in convento, senza lasciare traccia alcuna della loro esistenza alla mondanità.

Perché il mutuo rifrangersi di Adone in un essere a lui affettivamente caro possa dirsi totale è necessario che venga soddisfatta un’altra condizione che il binomio Octave-Armance realizzano, sarebbe a dire la virilizzazione della componente femminile della coppia amorosa e la devirilizzazione di quella maschile. Orbene, perché questa caratterizzazione abbia luogo nel mito greco e latino, è necessario che si instauri primariamente l’abbinamento Adone-Afrodite. E infatti, i due personaggi sono cementati l’uno all’altra sin dagli esordi, visto che il collante che li unisce risiede nell’etimologia onomastica loro peculiare.

Si conosce la radice semitica del nome “Adone” ad indicare la signorilità e la reverenza, eppure non si è mai attirata l’attenzione sul fatto che anche il nome proprio di persona “Afrodite” portato dalla dea della bellezza e del sentimento d’amore nella cultura greca condivide la medesima significanza. Il prenome in effetti ha una matrice certa che è ben lungi dal corrispondere alla parola greca “*aphrós*” che significa

³⁰⁴ Detienne, *op. cit.*, p. 96.

³⁰⁵ Ovidio, *op. cit.*, vv.465-467, p. 408.

“schiuma”, matrice su cui insiste Esiodo per dare forza al riferimento mitico della sua nascita dalla schiuma del mare formatasi con la recisione del membro virile di Urano. In realtà, l’etimo del nome tradisce una radice mediterranea “*prt” indicante, alla stregua del fenicio “àdon”, la “signorilità”³⁰⁶.

Tracce della virilizzazione di Afrodite sono disseminate in tutte le versioni che ci descrivono la sua passione per Adone, nelle quali viene costantemente presentata come un personaggio assai volitivo, che con la propria *metis* riesce a condurre a sé il bel fanciullo a dispetto dei tentativi e delle pressioni della rivale Persefone. Alla stregua di un uomo, è lei a corteggiare il ragazzo, indossando la sua speciale cintura, che lo induce, lo abbiamo visto, a passare in sua compagnia anche il terzo dell’anno di cui può liberamente disporre. Laddove la tradizione occidentale, cui la Grecia antica e il mondo latino non fanno eccezione, si riconosce in un’impostazione della famiglia, in senso stretto, e della società, in senso più ampio, di stampo patriarcale, in cui spetta all’uomo farsi depositario e trasmettitore del sapere, nonché guida e dispensatore di conoscenza; e laddove è noto che il corteggiamento attivo è un agire connotativamente marcato sotto il segno del maschile, possiamo riconoscere nella dea caratteri virili. Come se non bastasse è sempre Afrodite a fare da guida ad Adone tra le straordinarie realtà terrestri e fargli scoprire le bellezze della natura, dando origine una volta di più ad un’inversione dei ruoli.

Alla virilizzazione di Afrodite si affianca la privazione di virilità che subisce il personaggio di Adone, proprio come avviene per il visconte de Malivert. Tutte le versioni del mito narrano di una fine tragica del ragazzo dovuta ad un incontro ravvicinato con un cinghiale che gli è letale. La presenza del cinghiale non è assolutamente casuale per decretare la morte dell’eroe, in quanto questo animale selvatico, nella cultura greca, raffigura la forza e la virilità; di questa connotazione dà una precisa misura Detienne:

comme le lion dont il est l’homologue, le sanglier est pour les Grecs un animal terrifiant et monstrueux, qui symbolise la fureur et la puissance guerrières.³⁰⁷

Non desta stupore perciò che Marte, dio della guerra e della potenza maschia, decida di prendere le sembianze di questa fiera per mettere fuori gioco il suo concorrente in

³⁰⁶ La fonte per la nostra argomentazione mitologica v. *L’Universale, Antichità classica*, Milano, Garzanti, 2005, vol. I, p. 25, s.v. “Afrodite”.

³⁰⁷ Detienne, *op. cit.*, p. 100.

amore, Adone, e la stessa scelta è operata da Artemide, dea della guerra, nella versione meno nota del mito. In breve, tutto ciò fa del figlio di Mirra un personaggio interamente consacrato al mondo femminile della seduzione, ed estromesso dal mondo della guerra e della caccia. A tale proposito, si arriva in accordo con Detienne a ritenere che: “Dans cet épisode de la chasse où le sanglier tient le rôle du chasseur, Adonis n’est qu’une victime piteuse autant que pitoyable.”³⁰⁸

Un’altra spia della devirilizzazione di Adone, così simile a quella malivertiana, consta nel fatto che, di fronte all’occasione di scontro, cioè al momento cruciale per la *Bildung* eroica, l’eroe mitologico si tiri indietro con codardia, situandosi agli antipodi dello stereotipo dell’uomo forte e impavido. Battuto ed umiliato dal cinghiale, durante il loro duello, il figlio di Mirra si marcia del segno tutt’altro che lusinghiero della “femminuccia”, che intimorita per le ferite cerca vigliaccamente riparo in un cespuglio di lattuga. Evidente regressione, di cui si dirà di sopra.

Rilevante ingrediente che assicura lo sdoppiamento di Octave nella dolce e angelica Mlle de Zohiloff è, come abbiamo visto in precedenza, la loro assoluta complementarità e somiglianza. Il romanzo abbozza delle due figure profili che danno al lettore l’impressione di essere al cospetto di anime gemelle, le cui personalità hanno confini tanto labili da fondersi e confondersi. La sintonia che si instaura tra i due è tale da annullare la distanza imposta dalla loro cuginanza per condurli a considerarsi a vicenda come fratelli, squadernando così la perturbante tematica di un amore incestuoso.

Ebbene anche questo aspetto dello sdoppiamento ha una sua significativa e duplice estrinsecazione nel retroterra mitico di Adone. Abbiamo detto nel “retroterra” in quanto la prima forma di appaiamento della figura di Adone ad una figura a cui è legato da un rapporto parentale è già presente *in nuce* nella leggenda sumerica concernente il dio Damuzi. Dall’approfondimento del mito emerge in effetti che la divinità ha un fratello gemello, Gizzida, che non si separa mai da Damuzi. La loro comunione fraterna è tanto rilevante da essere sempre effigiata dall’iconografia ufficiale. Ci sovviene ad esempio la raffigurazione dell’arrivo presso il loro regno del saggio Adapa che ci mostra i due fratelli in posizione, non a caso, speculare e prospiciente la porta delle loro rispettive terre. L’immagine appare così ieratica e rigidamente simmetrica che può

³⁰⁸ *Ibidem.*

essere letta come portatrice di una condizione atempore. La specularità qui significa dunque eternità, idea che nell'universo mitologico inaugurato dai Greci avrebbe trovato continuazione degna nel mito dei Dioscuri, altre figure gemellari simbolizzanti la morte e la rinascita, e più in generale, nel mitologema della gemellarità sacra di cui abbiamo trattato in precedenza³⁰⁹.

Se la caratterizzazione mitica di *Armance* diventa più leggibile quando la si confronti con le modalità di sdoppiamento che concernono il figlio di Mirra, non trova, tuttavia, solo in esse la sua unica espressione. Per apprezzare fino in fondo i punti di contatto tra le due diegesi, dobbiamo decifrare ancora i segnali che si nascondono dietro altre sequenze del racconto mitico e dell'opera stendhaliana, che molto altro ci insegnano sulla comunanza dei loro codici.

Ci stiamo riferendo al tema dell'incesto che arricchisce entrambe le trame. Mentre nella parabola di Adone il risvolto incestuoso è presentato con chiarezza sin dall'*incipit*, visto che il bellissimo giovane nasce dalla congiunzione proibita di Mirra e del padre di lei Cinira, nel romanzo di Stendhal abbiamo colto come questo argomento si insinui in maniera ambigua e assai più sottile, tramite l'innamoramento, ricambiato, di Octave de Malivert per la cugina di origini russe.

Mlle de Zohiloff infatti, da un lato, viene presentata come una lontana parente del personaggio principale; dall'altro, però, viene associata al visconte tramite il rapporto adelfico; ne attesta la ricorrenza di allocutivi quali "mère", "frère", "soeur", che interessa il trio Mme de Malivert, Octave e Armance, appunto. Così facendo, l'autore introduce il motivo del complesso fraterno e introduce la dimensione del proibito suggerendo un rimosso incestuoso.

L'istanza psicologica dell'amore adelfico richiamata sul piano linguistico trova riscontro nelle dinamiche comportamentali che tra essi intercorrono. Il quadro che ne emerge è quello di un personaggio di primo piano maschile che mai ha superato il complesso edipico e che tenta con tutte le sue forze di lottare contro il tabù dell'incesto con la madre; ciò lo rende di fatto un essere mostruoso e odioso agli altri, mal tollerato persino a se stesso, ma che miseramente fallisce nel reprimere i suoi istinti, poiché pone a sostituto della madre, come oggetto del proprio amore e desiderio, la bella e giovane

³⁰⁹ Per queste riflessioni ci siamo ispirati alla monografia di Sforza, *op. cit.*, p. 54.

cugina, la quale, come abbiamo mostrato, viene da lui e da sua madre medesima equiparata rispettivamente ad una sorella e ad una figlia.

Il contesto del proibito si configura con maggiore pregnanza nel momento in cui si ha la consapevolezza – che abbiamo mirato ad acquisire nel capitolo precedente – del fatto che Armance è il doppio tanto di Octave quanto di Mme de Malivert.

Quello che la tematica dell'incesto, pregnante nel mito di Adone quanto nel romanzo di Henri Beyle, di fondo segnala, è una mortificazione del codice sociale cui obbedisce l'umanità; trattandosi di una “congiunzione carnale tra persone di sesso diverso, legate da vincoli di parentela o di affinità”³¹⁰ costituisce “impedimento al matrimonio”. All'origine della società patriarcale, la pratica dell'incesto è progressivamente abbandonata, poiché riduce le possibilità di avere una florida prole.

L'esogamia rappresentava, al contrario, un chiaro vantaggio per il clan, garantendo varietà del corredo genetico e dunque maggiore possibilità di sopravvivenza della stirpe. Contravvenire alla norma, unendosi a consanguinei, voleva e vuole di fatto dire porsi in rottura con il codice di comportamento condiviso dalla comunità e rigettare i valori su cui essa si basa. E rompere con il proprio contesto sociale è precisamente quello che aspira a fare Octave de Malivert, il quale non condivide affatto il modo di vivere e di pensare che hanno le persone che appartengono al suo ceto di nascita e che lo circondano. Ecco, quindi, che l'incesto diventa l'arma della sua rivolta e che il rifiuto ostinato del matrimonio assume il valore di una forma di protesta allo *statu quo*.

Sta di fatto che anche la figura mitologica di Adone porta i segni del rovesciamento del codice: è il frutto di un incesto padre-figlia, non si sposa, ma, anzi, riveste il ruolo dell'amante che si intromette tra due innamorati e vede celebrate in suo onore delle feste che propugnano la mollezza dei costumi e la massima sregolatezza, soprattutto femminile, facendosi, cioè, promotrici della rinnegazione dell'istituto del matrimonio.

4.5. La caduta in disgrazia dopo l'età dell'oro

Armance, vista la tematica affrontata, si delinea secondo molti come una burla letteraria e come una critica ai romanzi di costume tanto in voga tra fine Settecento e inizio

³¹⁰ Questa citazione e la successiva sono tratte da *Enciclopedia Treccani* online, s.v. “incesto”, www.treccani.it.

Ottocento; come un esercizio di stile, oltre che di fantasia; secondo noi però è molto di più, è l'esercizio di uno scrittore che molto bene conosce i *topoi* della grande tradizione mitica classica e li trasforma in chiavi di lettura per la caratterizzazione psicologica, sociale e politica del suo tempo.

Un'ottima base per intavolare un discorso di taglio sociologico è offerta dal mitologema della caduta in disgrazia dopo l'età dell'oro del quale *Armance* dà un'interpretazione nettamente ideologizzata e storicizzata, potendosi leggere il grande avvenimento storico della fine dell'Ancien Régime come la caduta dall'età aurea verso la disgrazia, rappresentata dal fallimento del sogno liberale di Napoleone. La Restaurazione a cui l'esilio di quest'ultimo conduce coincide, per la Francia in special modo, con l'insediarsi sul trono di Carlo X e il ripristino di un modello istituzionale e societario stanco e inattuale, nel quale Octave de Malivert riconosce la definitiva decadenza della cultura aristocratica, i cui principi hanno perso ormai la loro patina sotto l'azione di agenti corrosivi quali il denaro e il profitto che propaga la rampante borghesia.

Ebbene, in questo panorama, Octave de Malivert è chiamato dall'autore a riempire il ruolo di colui che guarda al passato per dare un senso al tempo presente e che cerca di superare il frantumarsi dell'idillio per trovare una nuova via dell'esistenza. In tal senso egli si fa emulo di Adone, il quale è per suo stesso statuto mitico l'epitome della morte delle cose che prelude ad una loro rigenerazione sotto una forma nuova.

Il moto perpetuo che anima il ciclo delle stagioni e il ripetersi della nascita e della morte dell'amante di Afrodite, con la sua catabasi, ha un richiamo nel prenome dell'eroe stendhaliano, quell'"Octave", in cui albergano non pochi livelli di significato. Tra questi non abbiamo ancora avuto modo di sottolineare come quello di infinito, figurato dall'otto sdraiato, rientri a pieno titolo nell'ambito dell'ermetismo massonico da Stendhal condiviso. In massoneria, infatti, il simbolo dell'infinito rappresenta il passaggio dal buio alla luce, cioè alla profonda conoscenza e alla percezione della potenza del Grande Architetto. In altre parole, l'infinito, copiosamente riprodotto nei paramenti e nell'oggettistica della Libera Muratoria, simbolizza la morte dell'uomo e la rinascita nel massone.

Restando entro i confini del mitologema in questione, ossia il passaggio dall'età aurea alla decadenza, poniamo adesso l'accento sul fatto che il rivoltarsi all'istituto del

matrimonio, che ha la sua espressione nella pratica del sesso libertino, si lega, nel caso di Octave, alla frequentazione di bordelli, donne di strada e l'abbandono sconsiderato al bere e al gioco d'azzardo, di cui abbiamo già fornito esempi in precedenza.

4.6. La presenza di un mentore

È un grande merito di Stendhal l'aver saputo recuperare, rielaborandola, la costante mitica della presenza del mentore a fianco dell'eroe, proponendo al proprio pubblico di lettori, costituito per lo più da borghesi dalla mentalità esaltante il *self-made man*, una *Bildung* in cui la voce dell'assennatezza e della via da seguire è appunto incarnata dal personaggio di primo piano; personaggio il quale, in maniera precorritrice – lo abbiamo visto nel capitolo precedente – si erge a guida di se stesso, a depositario dei principi su cui fondare la propria esistenza, nonché ad *arbiter* della sua etica.

Nel capitolo precedente abbiamo altresì avuto modo di illustrare come, nell'economia di una diegesi mitologica, l'entrata in scena di un mentore sia tutt'altro che un evento accidentale, data la sua funzione di garante della trasmissione transgenerazionale della *paideia*, espressione spirituale della continuazione della specie. Ovviamente, un mito come quello di Adone non può prescindere dalla presenza simbolica del mentore; si tratta allora di capire se essa riveste nella narrazione una funzione canonica oppure se apporta un contributo innovatore, alla stregua di quanto avviene in *Armance*.

A nostro parere, Ovidio, con le sue *Metamorfosi*, ha mirabilmente trattato il paradigma andando nella stessa direzione in cui poi sarebbe andato Stendhal. Entro i confini tradizionali del mito adonico, egli ha infatti sviluppato il mitologema di modo che si verifichi, con lo svolgimento dell'intreccio, un'emancipazione del protagonista dal personaggio del mentore come figura tutelare, allo stesso modo in cui Octave de Malivert si rende indipendente da coloro che potrebbero per lui rivestire il ruolo di guida e di consigliere, per l'esperienza maturata e la non più giovane età, quali ad esempio il padre e lo zio.

Se il visconte stendhaliano opera una secessione dal patriarca della propria famiglia e in senso lato da ciò che questi rappresenta, ovvero la "comunità della Legge del Padre", cui sopperisce con il suo super-Io, allo stesso modo Adone, per quanto all'inizio della storia venga affiancato dalle Naiadi che gli fanno da nutrici e da guida

svolgendo canonicamente la funzione del mentore, una volta adulto, e arrivato il momento di seguire la Legge del Padre incarnata da Zeus, che gli comanda di passare un terzo dell'anno da solo, egli la trasgredisce decidendo di seguire la propria "legge": trascorre così quel tempo con la dea Afrodite, meritandosi per questo una punizione con la prematura morte.

Dopo l'introduzione da parte di Ovidio delle figure delle Naiadi, al momento dell'infanzia del protagonista ("quem mollibus herbis Naiades inpositum lacrimis unxere parentis"³¹¹ ovvero "le Naiadi lo depongono su molle erba e lo ungono con le lacrime della madre" per poi allevarlo fino al raggiungimento della maturità) si ha un capovolgimento ed uno scarto rispetto al canone mentorico; scarto appunto rappresentato dal rifiuto di piegarsi al volere di Zeus, il padre delle divinità olimpiche. Pertanto, si può parlare tanto per il mito di Adone quanto per il romanzo di Stendhal di una reinterpretazione della figura mentorica ribaltamento e, fatto non meno importante, della sua introiezione da parte dell'eroe.

4.7. I segni premonitori del destino di morte

In accordo con i principali miti dell'antichità classica, anche i testi che hanno fatto arrivare fino a noi le vicissitudini del figlio di Mirra risultano costellati da immagini precorritrici della tragedia conclusiva. Ciò rafforza chiaramente la nostra ipotesi di un'analogia strutturale tra il racconto delle vicende di questo personaggio leggendario e il romanzo narrante il destino sfortunato di Octave de Malivert. La trama di *Armance* infatti abbiamo visto, è intessuta di sottili allusioni prolettiche che preannunciano il mesto epilogo della parabola del suo protagonista.

Si rammenti la già menzionata "affection de poitrine" (A, 91) di Octave, tanto paventata da Mme de Malivert: essa prelude all'attacco cardiaco indotto dalla mistura di oppio e digitale che effettivamente stroncherà alla fine del libro la vita dell'eroe, e al contempo, coincide con una malattia di cui è realmente affetta la madre.

Ebbene anche nel mito di Adone sono rilevabili delle anticipazioni della sua fine violenta prima che questa sia anche lontanamente visibile all'orizzonte.

[Venus] a fortibus abstinet apris,
raptosque lupos armatosque unguibus ursos

³¹¹ Ovidio, *op. cit.*, vv. 513-514, p. 410.

vitat et armenti saturatos caede leones.³¹²

[Venere] si guarda invece dai forti cinghiali, ed evita i lupi predoni e gli orsi armati di unghioni, e i leoni che per saziarsi fanno strage di armenti.

Te quoque, ut hos timeas, siquid prodesse monendo
possit, Adoni, monet, “Fortis” que “fugacibus esto!” inquit; “in audaces non est
audacia tuta. Parce meo, iuvenis, temerarius esse periclo, neve feras, quibus arma dedit
natura, lacesse,
stet mihi ne magno tua gloria”³¹³

*E invita a temerli anche te, o Adone, sperando che tu dia ascolto ai suoi ammonimenti,
e ti dice: “[...] non sfidare le belve a cui la natura ha dato delle armi, ché la tua gloria
non mi costi cara!”*

Da questi estratti si evince che Ovidio, come poi Stendhal, preannuncia la maniera in cui morirà il protagonista del suo racconto, introducendo volontariamente dei dettagli che ad essa fanno riferimento. Sebbene sia evidente che è caratteristico del comportamento umano stare in guardia dai pericoli, il fatto che l'autore latino con insistenza sottolinei che tale pericolo sia da individuare nelle belve feroci, ribadendolo due volte nella diegesi, secondo noi costituisce una precisazione intenzionale, introdotta nel testo a fini prolettici, ossia a prefigurare l'agguato mortale del cinghiale ad Adone.

Tanto in *Armance* quanto nel mito di Adone i segni premonitori del destino infausto cui l'eroe va incontro non si esauriscono a questi casi. Per darne conto, ci concentriamo allora sulle funeste sensazioni che accompagnano Mirra, mentre si reca verso il letto del padre per compiere, a insaputa di quest'ultimo, l'infame incesto e che preannunciano la drammaticità delle conseguenze del gesto:

Quam postquam adducere iussa est
utque domum rediit, “Gaude, mea” dixit “alumna:
vincimus!” Infelix non toto pectore sentit
laetitiam virgo, praesagaque pectora maerent³¹⁴.

*e appena riceve l'ordine di condurla, corre da Mirra e le dice: “Gioisci, figlia mia,
abbiamo vinto!” Non è una gioia piena, quella che prova l'infelice vergine; in cuore
suo è presa da un triste presentimento.*

Ter pedis offensi signo est revocata,
ter omen funereus bubo letali carmine fecit.³¹⁵

³¹² Ivi, vv. 539-541, p. 412.

³¹³ *Ibidem*, vv. 542-547.

³¹⁴ Ivi, vv. 441-444, p. 408.

Per tre volte il piede inciampando l'avvisa di tornare indietro, per tre volte il funebre gufo l'avverte col suo verso di morte.

Leggendo gli stralci appena riportati si percepisce molto bene la funzione premonitrice di certe notazioni ovidiane. All'esito nefasto dell'inganno di Mirra, cioè il compimento dell'incesto con il padre, prelude, per esempio, lo sfiorire istantaneo della gioia di Mirra alla notizia di avere un appuntamento galante con Cinira, grazie all'intercessione della nutrice. Ancora più memorabile è la descrizione dell'incedere incerto della futura madre di Adone verso il letto del padre, in quanto in esso il presentimento incontra una sottolineatura retorica nell'anafora del numerale "ter", *topos* canonico della scrittura di Omero, per rendere conto della drammaticità di determinati eventi, cui anche Virgilio attinge per dare enfasi a certi passaggi della sua *Eneide*. Confrontiamo:

Ter sese acol ter revoluta
ter sese attollens cubitoque adnixa levavit,
ter revoluta toro est oculisque errantibus alto
quaesivit caelo lucem ingemuitque reperta.³¹⁶

*Tre volte alzandosi, tre volte appoggiandosi sul gomito si levò,
tre volte piombò sul letto e con gli occhi erranti in alto
cercò in cielo la luce e gemette dopo averla trovata.*

In una posizione assolutamente ortodossa ed in linea con le teorie dei grammatici, Ovidio, per trasmettere il *pathos* che accompagna la sensazione premonitrice, pone il numerale "ter" – peraltro numerologicamente investito dalla valenza della perfezione in Grecia, secondo i Pitagorici – in testa a due versi consecutivi, vale a dire, creando anafora e anadiplosi; nella stessa posizione lo porrà anche Virgilio per descrivere il drammatico suicidio della regina di Cartagine, Didone, molto vicina per certi aspetti, lo abbiamo detto, ad Octave de Malivert.

Per concludere la nostra panoramica sugli elementi che preannunciano la tragedia finale nelle storie qui prese in esame, non possiamo tralasciare la preminente funzione prolettica svolta dal colore rosso come segno di morte. Sono effettivamente a questo cromatismo nella sua sfumatura più viva riconducibili sia le "gouttes d'acide prussique" (A, 140) con cui Octave de Malivert farnetica di uccidersi, sia il suo sangue

³¹⁵ *Ibidem.*, vv. 452-453.

³¹⁶ Virgilio, *op. cit.*, libro IV, vv. 690-691, p. 179.

una volta che è entrata in circolo la miscela di oppio e digitale con cui alla fine davvero si uccide, sia, in ultima istanza, la sabbia su cui Adone, ferito mortalmente all'inguine, si adagia (Ovidio parla infatti di “fulva [...] harena”³¹⁷) e la pozza di sangue in cui versa e da cui spunta il rosso anemone.

4.8. Lo scontro o prova

Una volta superata la fase dell'incoscienza e raggiunta la giusta maturazione, arriva per l'eroe il momento di superare un certo numero di prove. Il difficile compito di misurarsi con rischiosi cimenti, con l'ausilio di amuleti, di armi magiche, di saggi consigli, della guida di un mentore o in solitudine è, scrive Campbell, “una delle fasi favorite del mito-avventura, che ha ispirato in ogni parte della terra singolari descrizioni”³¹⁸.

Ciò che accomuna le storie di Octave de Malivert e del figlio di Mirra è la maniera in cui tale mitologema viene restituito, poiché il momento topico della messa alla prova dell'eroe, anziché un'occasione per lui di imporre la propria potenza e la propria supremazia sulle forze oscure che ne minacciano la sopravvivenza si rivela fatale in entrambi i casi; questa insolita chiave dà ancora più forza, se possibile, al tema dell'impotenza maschile.

Perire, per entrambi i personaggi, vuol dire di fatto essere estromessi dalla sfera virile: per via della sua impotenza sessuale, come pure per via dell'inferiorità guerriera che tradisce negli scontri fisici – quello con i soldati e con il suo rivale Crêveroche – come pure nel non poter perseguire, su divieto dei genitori, il sogno di intraprendere una carriera militare e in essa realizzarsi– Octave “renonça au projet d'entrer dans l'artillerie”, “tel était le désir d'un père qu'il respectait et d'une mère qu'il aimait” (A, 89) – in ultimo luogo, e soprattutto, per la sua mancata partecipazione alle lotte per l'indipendenza della Grecia in nome della partecipazione alle quali pone, anzitempo, fine alla propria luna di miele, Malivert si staglia come l'eroe perdente per eccellenza.

Questo statuto Octave lo condivide con Adone il quale, come si è detto, durante la battuta di caccia che gli è fatale, rivela di essere assai pusillanime, cercando riparo in un cespuglio di lattuga di fronte al sopraggiungere minaccioso di un cinghiale dietro al quale si cela Marte, anziché provare a contrastarlo con il suo pugnale.

³¹⁷ Ovidio, *op. cit.*, v. 716, p. 420.

³¹⁸ Campbell, *op. cit.*, p. 117.

La valenza simbolica della lattuga, elemento inserito nella chiusa del mito (in certe versioni con il riferimento al cespuglio in cui il giovane cerca riparo, in altre con quello al letto di foglie di lattuga che Afrodite prepara per adagiarvi Adone cadavere), è essenziale, dacché, non solo indica la poca virilità di Adone, ma istituisce, implicitamente, un significativo parallelo con la personalità tormentata dell'impotente Octave de Malivert. Questi, infatti, sconvolto da una scena che prelude ad un amplesso sessuale, abbandona di punto in bianco il teatro, dove si era recato per assistere alla commedia di Scribe *Le Mariage de Raison*. Pur di non essere spettatore della situazione, il visconte non termina di vedere la *pièce* e turbato inizia a vagare per Parigi, fino a che, esausto, trova pace in una squallida bettola. Là, tenta di calmarsi, rinfrancandosi l'anima con il calore di un fuoco acceso nella stanza in cui chiede che gli venga servita la cena.

Ciò che più colpisce della cena è l'unica magra portata che la costituisce. Vale a dire un passato di verdura, verde come verde è il pigmento distintivo del vegetale tra le cui foglie trova asilo Adone. Similmente alla lattuga che regala per un momento la calma all'eroe mitico, in virtù del suo potere calmante (“in effetti la *Lactuca sativa* e la *Lactuca scariola* [...] contengono un succo lattiginoso, il *lactucarium*, che esercita un'azione sedativa, blandamente ipnotica e analgesica, sicché [...] calmano le persone”³¹⁹), la consistenza liquida e calda della zuppa consumata da Octave, come il latte che il bambino succhia dal seno della madre, lo rassicura dallo sconvolgimento che aveva provato alla sola idea di essere confrontato con la rappresentazione della potenza virile.

La lattuga, qui richiamata dal verde del *potage*, ha nella cultura greca, va ricordato, connotazione insieme regressiva e mortifera, come lo ha del resto nell'episodio della morte di Adone, visto che non può costituire un mezzo di salvezza. Questa è un'accezione di non poco conto, se si considera che il corpo morto di Octave de Malivert finisce in acqua, un'acqua verde e cristallina, quella del mare di Grecia, e che sempre nel mare finiscono le statuette effigianti Adone al concludersi della celebrazione delle Adonie. L'immagine del corpo immerso in acqua richiama peraltro lo stato del feto nel grembo materno, immerso nel liquido amniotico. La lattuga nel mito classico, il verde del *potage* in *Armance* e l'immersione del corpo morto, o del suo simulacro, in acqua in tutte e due le storie sono pertanto i segnali del ritorno al grembo

³¹⁹ Cattabiani, *op. cit.*, p. 611.

della natura – verde, mare e madre – compiuto dai due protagonisti, Adone e Octave, in vita e con la loro morte.

La lattuga, oltre ad essere rivelatrice della poca virilità intesa come forza fisica, lo è anche in materia sessuale, perché sedativa; non per niente viene chiamata dai Pitagorici la “pianta degli eunuchi”; il che potenzia l’accostamento che noi abbiamo testé avanzato con il passato di verdure ordinato da Octave de Malivert. La pianta ha in effetti nell’antica Grecia la reputazione di essere cagione di sterilità e di impotenza maschili. In tal senso le testimonianze ci vengono tanto dall’universo della botanica quanto della medicina: Oribasio³²⁰, classificandola tra i vegetali di genere freddo e umido, di fatto la allontana dalla dimensione vitale, dal momento che tutto ciò che è freddo e umido “si colloca dalla parte di ciò che è promesso alla morte e alla putrefazione”³²¹, e Dioscoride nelle sue *Materie mediche*, scendendo ancora di più nei particolari, la annovera tra le sostanze in grado di mettere termine alla potenza sessuale maschile; nella sua opera avvisa, in effetti, che “Se ne mangia un uomo, sotto i sessant’anni, quando poi andrà con una donna si rigirerà tutta la notte senza riuscire a fare niente di quello che vorrebbe”³²².

4.9. Lo sdoppiamento del personaggio femminile di primo piano e sua associazione ad un luogo geografico

L’intreccio del romanzo stendhaliano ci rivela un Octave de Malivert che è uno e molteplice. Come si è visto, egli infatti tenta di arrivare ad una definizione di se stesso e di dare una risposta al suo disagio esistenziale, cercando nelle persone che lo circondano degli elementi fondativi del proprio sé. Mette così in campo una complessa serie di sdoppiamenti che lo portano ad identificarsi con molteplici e differenti personaggi. Il fenomeno di rifrazione ontologica, nondimeno, non è circoscritto alla figura di Malivert, ma è condiviso anche dai due personaggi che per lui più contano, ossia sua cugina Armance de Zohiloff e sua madre, Mme de Malivert che oltre ad essere suoi doppioni sono, lo abbiamo a più riprese evidenziato, anche l’una lo specchio dell’altra.

³²⁰ Se ne ha menzione alla voce “Lactuca” compilata da Hermann Stadler, per la *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Neue Bearbeitung, Stuttgart, 1924, vol. XII, coll.367-369.

³²¹ Detienne, *op. cit.*, p. 84.

³²² Dioscoride, *Materie mediche*, II, 136.1-3, citato da Detienne, *ibidem*.

Senza ripetere le argomentazioni presentate nel capitolo precedente nel quale abbiamo ricostruito il quadro di questa specifica forma di duplicazione al femminile, vogliamo adesso mettere l'accento sulle analogie tra la rappresentazione che ne offre Stendhal e quella reperibile nel mito di Adone. Il *topos* in quest'ultimo investe le due figure femminili che hanno il ruolo di amante e di madre dell'eroe, sarebbe a dire la dea dell'amore Afrodite e l'incestuosa Mirra.

Elemento motore della fusione proiettiva delle due figure è giustappunto il tabù dell'incesto. Che Mirra si macchi del turpe atto è un fatto manifesto che ha una sua distesa narrazione persino nel resoconto della vita del figlio, per l'appunto frutto di quell'abominio; meno lo è quello compiuto dalla dea della bellezza. Ne ricostruisce bene i contorni l'antropologo Frazer, cui vale la pena lasciare la parola:

Cinira, si racconta, era famoso per la sua squisita bellezza e pare che se ne fosse innamorata Afrodite. Sembra dunque, come è già stato osservato, che Cinira fosse, in un certo senso, il doppione del suo bel figlio Adone, per il quale l'infiammabile dea perse ugualmente il cuore.³²³

La passione di Afrodite per due esponenti della stirpe reale di Pafo si possono a fatica disgiungere dal corrispettivo mito di Pigmalione, monarca di Cipro, il quale, si racconta, si invaghì di una statua d'avorio raffigurante Afrodite; dietro la supplica dell'uomo, per volere della dea la scultura si tramutò in un simulacro vivente con il quale l'uomo poté unirsi nel suo talamo. Se consideriamo che Pigmalione era il suocero di Cinira, che Adone era figlio e nipote di quest'ultimo e che Afrodite intreccia idilli amorosi con tutti e tre, in successive generazioni, si delinea con chiarezza lo sfondo incestuoso che rende la figura della divinità dell'amore assai vicina a quella della superba Mirra.

Un ulteriore punto, forse più ovvio, di sovrapposizione tra le due protagoniste del mito di Adone, ma che è comunque giusto menzionare, è la piena coincidenza dell'unità di luogo. Nel precedente capitolo, in forza delle riflessioni di Durand, abbiamo evidenziato l'importanza, per il codice mitico, dell'associazione del personaggio femminile di primo piano ad un luogo geografico ed abbiamo, in quell'occasione, appurato come *Armance* non sia da meno, adombrando dietro il nome di battesimo di Mlle de Zohiloff il nome di un fiume e di un toponimo. Anche questo criterio ha, appunto, il suo compimento nel mito di Adone.

³²³ Frazer, *op. cit.*, p 399.

Il luogo cui le due figure femminili sono associate è Pafo, città sita nell'isola di Cipro. Ci viene infatti detto dalle fonti che tramandano la storia di Mirra che ella è la principessa di quell'isola, ma noi sappiamo anche che su di essa sorge il più importante tempio innalzato in onore di Afrodite.

Il culto di Afrodite è presente in tutto il mondo greco; i centri maggiori sono i santuari di Pafo a Cipro (che probabilmente costituì il ponte per la diffusione di questo culto in occidente); Corinto (dove il rito di Afrodite comprendeva anche la forma di prostituzione sacra o ierodulia) e nell'Occidente greco di Erice.³²⁴

Un aspetto che avvalorava il sussistere di una mutua duplicazione tra i due personaggi femminili è la loro comune connessione all'elemento vegetale del mirto. Esso viene infatti adottato dalla dea dell'amore una volta sbarcata a Citera come pianta a lei sacra e da quel momento assume il significato benaugurale di fertilità nel matrimonio. Si pensi, ad esempio, all'uso di coronarvi la testa degli sposi durante il banchetto nuziale al fine di augurare loro una vita prodiga di affetto e di serenità³²⁵. Il mirto è anche la specie vegetale nella quale, secondo una versione della storia, Mirra viene tramutata al momento della sua salvifica dissolvenza per sottrarsi al pugnale mortifero del padre. E lega al mirto Mirra anche un'altra leggenda, quella concernente la giovane Mirrina o Piccolo Mirto, nel cui nome è già in essere l'associazione tra la figlia di Cinira e l'arbusto e dalla cui storia giunge la testimonianza del potere afrodisiaco associato al mirto e alle piante aromatiche in genere.

Di questa valenza erotizzante e dei fatti conseguenti ci rende conto Aristofane nella *Lisistrata*. Il drammaturgo porta infatti in scena l'insubordinazione delle donne di Grecia nei confronti dei loro mariti: le mogli negano loro i favori sessuali fintanto che non venga posto termine alla guerra che da tempo flagella la società. Nell'opera, a capo dell'insurrezione femminile si pone Mirrina o Piccolo Mirto, la quale si fa carico di istruire le sue compagne di rivolta su come opporre resistenza alle attenzioni sessuali del marito, dando loro un concreto esempio. Fingendo di essere disposta ad assecondare i desideri del coniuge, la bellissima fanciulla si lascia portare fino dentro la grotta del dio Pan, ma, una volta lì, procrastina l'amplesso con la scusa di volersi rendere più attraente con dei profumi. Si allontana dunque per prendere l'unguento aromatico, con cui si friziona il corpo dinnanzi al marito, porge quindi a quest'ultimo il balsamo

³²⁴ Ivi, p.26.

³²⁵ Gli impieghi e gli orizzonti valoriali del mirto li abbiamo attinti da Cattabiani, *op. cit.*, pp. 348-350.

afrodisiaco ma, non appena lui prende in mano il flacone, Mirrina si volatilizza e non fa più ritorno.

Questa leggenda è di notevole rilevanza poiché, da una parte, esemplifica la continuità tra le leggende di seduzione e la funzione simbolica esercitata in quest'ambito dal mondo vegetale, e, dall'altra statuisce il nesso tra il mirto e Mirra.

4.10. Analogie tematiche

4.10.1. Analogie botaniche

Fino ad adesso abbiamo congetturato e tentato di dare dimostrazione della congruenza tra *Armance* e il mito di Adone a livello morfologico, mettendo in risalto le convergenze strutturali. Quello che cercheremo di fare adesso è completare il quadro che si è andato delineando, mettendo l'accento sulla rispondenza dei motivi tematici ed in particolar modo, a tal fine, appunteremo il nostro sguardo su due elementi che pertengono alla flora: l'anemone e l'albero d'arancio.

Per quanto concerne l'anemone, è evidente il rilievo che esso va ad occupare in seno alla parabola di Adone, trattandosi del fiore nel quale il personaggio mitologico, alla fine del racconto, si trasforma subito dopo essere spirato. Benché in tutto il romanzo di Stendhal il fiore dell'anemone non venga mai citato esplicitamente, nella parte finale, quando l'intreccio è più vicino al suo snodo, metaforicamente viene in qualche modo chiamato in causa, mantenendo inalterata la sua mitica accezione mortifera. Per mettere in atto il proprio piano suicida con un esito positivo, il giovanissimo visconte Octave de Malivert si affida infatti ad una letale miscela vegetale.

Ora quello che ingurgita avidamente non è che il risultato della mescolanza di oppio e di digitale, vale a dire, rispettivamente, una sostanza ed una pianta accomunate dal colore rosso vivo. Vivo come il sangue che cola dal corpo offeso di Adone e soprattutto rosso come l'anemone nel quale l'impietosita Afrodite lo tramuta. A ciò si aggiunge una notazione di carattere atmosferico che il narratore ci presenta nelle ultimissime righe dell'opera:

Un mousse du haut de la vigie cria : Terre ! C'était le sol de la Grèce et les montagnes de la Morée que l'on apercevait à l'horizon. Un vent frais portait le vaisseau avec

rapidité. Le nom de la Grèce réveilla le courage d'Octave : Je te salue, se dit-il, ô terre des héros (A, 243).

Il brano ci fa rivivere le impressioni vissute da Octave de Malivert subito prima di togliersi la vita: l'avvicinarsi delle coste greche, l'urlo di giubilo del mozzo alla loro vista di essa, i contorni rocciosi dei monti sullo sfondo del campo visivo, lo scivolare rapido dell'imbarcazione sull'acqua, ma soprattutto il vento che, soffiando a pro della barca, ne rende più facile e spedita la navigazione, accorciando di fatto il tempo che separa l'eroe stendhaliano dall'estremo saluto: "Je te salue". Il vento tuttavia è anche l'essenza dell'anemone che dal vento appunto viene consumato con altrettanta velocità e che del vento racchiude a sua volta l'essenza, visto che *ànemos* in greco ha proprio questo significato.

Altro elemento vegetale ad unire il mito che ha per protagonista il figlio di Mirra e il racconto delle vicissitudini di Octave de Malivert è l'albero, e più precisamente l'albero d'arancio. Anche in questo caso, la sua funzione vitale, per quanto riguarda Adone è manifesta, dal momento che egli si genera, per l'appunto, dallo sfaldarsi del tronco dell'albero della mirra la cui valenza è parimenti legata ai riti pronubi. Il romanzo stendhaliano prospetta dell'albero un analogo valore vitale, visto che è un imponente arbusto a fare da scenario agli incontri, all'innamorarsi e ai timidi approcci tra il visconte e la sua dolce cugina Armance de Zohiloff, perché ubicato molto in disparte nel parco di Andilly e sottratto ad occhi indiscreti:

Il [Octave] vit que la caisse de l'oranger le dérobaît à la curiosité des habitants du château. (A, 175)

Il summenzionato albero viene a rendersi protagonista di ben quattordici scene sentimentali tra i due cugini, mentre l'*orangerie* fa da sfondo alle prediche del cavaliere di Bonnivet che di Octave è il doppio e che così ammalia le sue ascoltatrici. In tal modo viene fatto rivivere da Stendhal il tema secolare del giardino d'amore che nasce con la latinità e che trasformandosi con accenti sempre diversi, verrà riproposto tanto in pittura quanto in letteratura. Al motivo amoroso viene dato corpo sotto forma allegorica attraverso la rappresentazione di scene bucoliche ambientate in giardini lussureggianti dove sostano coppie di amanti e la cui bellezza li induce a godere a pieno della gioia di amare.

A rendere rilevante per il nostro discorso il richiamo a tale tema, la cui fortuna massima si ha nel medioevo, sono, da un lato, le velleità malivertiane di ricreare un medioevo posticcio nell'epoca in cui vive, e, dall'altro, la presenza di questa tematica nel mito di Adone. È infatti Ovidio ad inaugurare la trattazione con le sue *Metamorfosi* e la diegesi del mito di Adone ne è una significativa esemplificazione.

Sed labor insolitus iam me lassavit, et ecce,
opportuna sua blanditur populus umbra
datque torum crespe: libet hac requiescere tecum.³²⁶

Questa insolita fatica, però, mi ha già stancato, e vedi, proprio a proposito un pioppo qui ci invita con la sua ombra e l'erba ci offre un giaciglio. Ho voglia di riposarmi qui con te.

A questo brano Ovidio fa seguire la descrizione dello scambio di dolci effusioni tra Afrodite e il figlio di Mirra. Da rilevare che fa da sfondo alla scena un giardino, a testimonianza dell'attualità del tema del giardino d'amore e che in mezzo ad esso svetta un albero. Anche nell'ambientazione delle scene di maggiore intimità tra gli amanti Octave e Armance primeggia un arbusto. Esso, però, differentemente dal mito, non è un pioppo, bensì un arancio.

A colpire il lettore è soprattutto la peculiarità del fusto: il tronco difatti non è pieno, bensì cavo, secondo quanto il termine "caisse" ci suggerisce. Questi dati non sono semplici dettagli, ma inequivocabili attestazioni dell'importanza simbolica della pianta all'interno del romanzo. Da tenere di conto, inoltre, è il fatto che l'arancio, secondo il codice botanico, simbolizza il matrimonio:

I fiori bianchi, detti in Sicilia zagare e il cui intenso profumo quasi stordisce, avrebbero dovuto evocare immagini sensuali; sono diventati invece, con l'albero, il simbolo delle nozze [...] Una leggenda spiega l'origine di questa usanza: un giorno una giovane vergine che doveva sposarsi e non possedeva nessun gioiello vide crescere miracolosamente nel suo giardino una pianta dai fiori bianchi, carnosi e profumati; se ne adornò il capo, sicché da quel giorno le zagare divennero simbolo della verginità e degli sposalizi.³²⁷

La fenditura dell'albero che svetta nel parco di Andilly è usata dai due cugini a guisa di cassetta delle lettere per scambiarsi in gran segreto missive di complicità e di affetto. Ebbene, come non vedere in quella fenditura un preciso riferimento alla spaccatura che

³²⁶ Ovidio, *op. cit.*, vv. 554-556, p. 412.

³²⁷ Cattabiani, *op. cit.*, p. 638.

contrassegna l'albero da cui Adone riceve la vita? Considerato che Adone simboleggia la negazione del vincolo del matrimonio e prefigura la castrazione e l'impotenza, come non interpretare la cavità dell'arancio a mo' di un'ennesima sconfessione del matrimonio stesso? Tale viduità è qui accolta, per antifrasi, a simbolo di unione.

Che Stendhal elegga a luogo topico degli incontri del suo beniamino con la donna amata proprio l'arancio non è pertanto un caso, ma un dettaglio frutto di una scelta meditata. Questo arbusto torna in un'ecfrasi ovidiana inserita nel racconto delle vicende di Adone e incentrata sulla storia di Ipponeme e Atalanta:

Medio ninet arbor in arvo,
fulva comam, fulvo ramis crepitanti bus auro.³²⁸

In mezzo a questo campo risplende un albero dalla chioma fulva, dai rami crepitanti di fulvo oro.

L'estratto summenzionato enfatizza la connotazione di ricchezza e fecondità posseduta dall'arancio e dai suoi frutti tramite il sintagma nominale "fulvo [...] auro". Il racconto è messo in bocca dall'autore ad Afrodite, la quale si fa docile narratrice per il suo amante. Per intrattenere il ragazzo, languidamente su lei disteso sotto il pioppo, gli racconta la storia dei due personaggi mitici, la cui unione in nozze avviene proprio per mezzo di un prodigo albero d'arancio, che, regalando al giovane meravigliosi frutti, gli fornisce di fatto un mezzo con il quale catturare l'attenzione della stupenda fanciulla e rallentarne l'imbattibile corsa, ottenendo la sua mano.

4.10.2. Suggestioni numerologiche

La divinità Damuzi che sta all'origine del mito di Adone sembrerebbe, con il suo antico nome, strettamente legata alla persona di Henri Beyle, alla sua poetica, nonché alla sua opera prima, non soltanto attraverso il mito che rappresenta. Per capire le ragioni della nostra ipotesi dobbiamo concentrarci su un particolare tratto biografico dello scrittore: ci stiamo riferendo alla sua adesione alla massoneria.

È, come abbiamo ricordato, cosa nota che l'autore di *Armance* fosse un massone. Benché di per sé la pratica massonica fosse stata per Beyle breve e blanda³²⁹, siamo

³²⁸ Ovidio, *op. cit.*, vv. 647-648. p. 418.

d'accordo con Dieter Diefenbach³³⁰ quando asserisce che evidenti sono le ricadute che l'adesione alla massoneria hanno sui suoi romanzi. In special modo è la simbologia massonica a orientare la vena creativa stendhaliana, rendendo possibile un'analogia tra Malivert e il dio sumero della vegetazione da cui il mito di Adone ha preso le mosse.

Riteniamo che lo pseudonimo con il quale il romanziere firma la sua opera prima si riempia di significato soltanto se illuminato dalla tradizione numerologica propria della massoneria. Tutti i liberi massoni, per proteggere l'alto grado di conoscenza cui riescono a giungere, sono assai inclini ad esprimersi utilizzando dei linguaggi segreti decodificabili solo per gli iniziati. Questa è una pratica che si riscontra nella scrittura stendhaliana: noto il suo "goût du renvoi signifiant" riservato a una cerchia di "happy few" o "cœurs sensibles" che dir si voglia.

Stando al codice in uso presso la corrente massonica, ad ogni lettera dell'alfabeto corrisponde un valore numerico che può andare da uno a nove e che viene attribuito iniziando dalla prima lettera, la A, cui viene associato il numero 1, a crescere di valore di lettera in lettera, fino a giungere al numero 9, al quale si fa seguire a ruota una lettera associata al numero 1, la J ad esempio, fino ad esaurire tutto l'alfabeto. Così si ottengono le combinazioni alfanumeriche che riportiamo nella tabella sottostante:

1	2	3	4	5	6	7	8	9
A	B	C	D	E	F	G	H	I
J	K	L	M	N	O	P	Q	R
S	T	U	V	w	X	Y	Z	

Se ci basiamo sullo schema qui sopra riportato per vedere di quali valori è costituito il nome d'arte di Henri Beyle, usato per firmare *Armance*, cioè "Stendhal" otteniamo la seguente sequenza numerica: 12554813. Poi, se procediamo con la somma dei vari numeri, come fa Diefenbach nel suo saggio, otteniamo il numero 29, il quale, a sua volta, può essere ridotto ulteriormente dall'addizione della decina e dell'unità. Si ha, così facendo, il numero 11.

³²⁹ Henri Martineau rimarca che il nome di Henri Beyle non compare in nessun registro della summenzionata loggia. Cfr. con Henri Martineau, *Le Coeur de Stendhal*, Paris, Albin Michel, 1952, t. I. p. 214.

³³⁰ V. Diefenbach, *op. cit.*, pp. 329-338.

S	T	E	N	D	H	A	L
1	2	5	5	4	8	1	3

A ribadire, tra l'altro, la rilevanza in chiave massonica dello pseudonimo ideato dall'autore sta la posizione da lui scelta per l'inserimento della lettera H, rinviate al suo vero nome di battesimo, ovvero in mezzo alla quinta e alla sesta lettera del toponimo "Stendal" a cui si è ispirato per creare il proprio nome d'arte. Dalla somma del numero cinque e sei si ottiene infatti nuovamente 11. Notiamo che Stendal è la città che ha dato i natali a Winckelmann, archeologo il cui patronimico è letteralmente traducibile dal tedesco come "l'uomo dalla squadra", e noi abbiamo ben presente come la squadra sia uno dei simboli cardine della corrente della libera muratoria, alludendo alla "vita rettamente vissuta"³³¹.

Per giunta, anche scomponendo in numeri le lettere che formano il cognome "Winckelmann" secondo le corrispondenze in uso presso la massoneria, otteniamo una sequenza le cui componenti, se addizionate, danno nuovamente come risultato il numero 11.

W	I	N	C	K	E	L	M	A	N	N
5	9	5	3	2	5	3	4	1	5	5

$$5+9+5+3+2+5+3+4+1+5+5 = 47 \text{ ovvero } 4+7 = 11$$

Ora, se ripetiamo la stessa crittografia per il nome "Damuzi", vediamo che il numero che si ottiene è sempre 11:

D	A	M	U	Z	I
4	1	4	3	8	9

$$4+1+4+3+8+9 = 29 \text{ ovvero } 2+9 = 11$$

Per completezza occorre sottolineare che scomponendo il nome Adone nella sua forma greca e latina non abbiamo avuto lo stesso esito numerologico. Tanto meno lo si è avuto

³³¹ Cfr. Macnulty, *op. cit.*, p. 14.

decodificando il nome Tammuz. Il che ci consente di arrestarci al piano della mera suggestione.

Ad ogni modo, fermo resta che il numero 11 è un numero feticcio della massoneria in quanto da essa concepito, secondo la numerologia dei Pitagorici cui si rifà, come l'unione dell'1, simbolo di Dio, e il 10, simbolo della cosmogonia. Scrivere o dire "11" equivale pertanto a riferirsi al "livello superiore", cioè alla conoscenza suprema.

Nello pseudonimo "Stendhal" Henri Beyle vede un appellativo in cui concentrare la propria essenza, frammentata nel continuo rifrangersi in centinaia di alter ego. A dircelo sta la H interpolata nel cuore del toponimo "Stendal", città natale di Winckelmann. Visto che l'11 massonico è insito nel proprio nome d'arte, ciò significa che lo scrittore riesce di fatto a soddisfare la propria sete di conoscenza ed elevare lo spirito solo con la scrittura.

Quando Stendhal scrive *Armance* non è propriamente un novizio del mestiere dello scrivere. Al di là delle opere di carattere intimo nelle quali Henri Beyle registra le impressioni che gli provocavano l'arte, la filosofia e la letteratura³³² e al suo diario, in cui fotografa momenti della sua quotidianità accaduti tra il 1801 e il 1814, alle sue spalle si collocano la stesura di molteplici biografie di uomini celebri – Mozart, Metastasio e Haydn – la redazione di sette saggi e la creazione di una pletora di commedie, tutte cominciate e mai finite né tanto meno divulgate. Per siglare ciascuna di queste opere l'autore ha adoperato numerosi e non poco fantasiosi nomi d'arte³³³, ma solo nel libro che precede il nostro romanzo – *Rome, Naples et Florence* – usa per la prima volta il nome fittizio di Stendhal e nel fatto che egli lo riutilizzi anche per sottoscrivere come revisore la sua prima opera letteraria, riconfermandolo poi nelle

³³² Ci riferiamo al *Journal littéraire* tenuto dal 1801 al 1840.

³³³ Tra i sofisticati nomi fittizi che Henri Beyle usa per firmare i propri scritti citiamo lo storico e altisonante "Louis-Alexandre-César de Bombet" che era stato da lui impiegato per siglare le prose biografiche su Metastasio, Mozart e Haydn e l'acrostico "M.B.A.A." il quale sarebbe l'abbreviazione di "Monsieur Beyle Ancien Auditeur", frase con cui Beyle voleva condensare il proprio disprezzo per i critici d'arte, come spiegò all'amico Jean Méliat. Curioso è che nella sequenza siano perfettamente distinguibili le iniziali del detto "Marrow in the Bone" cioè "impregnato fino all'osso" con il quale veniva ricamato in rosso e in blu il grembiule dei maestri delle logge massoniche francesi e con cui ci si riferiva all'assorbire fino in fondo le parole di rivelazione cui portava la pratica della libera muratoria. Quanto alle altre due lettere formanti l'acrostico, sono un'altra diretta allusione al mondo della massoneria, dal momento che sono anche le iniziali degli aggettivi "ancien" e "accepté", con i quali si soleva descrivere il rito scozzese, lo stesso in vigore nella loggia della Sainte-Caroline di cui Stendhal fece parte. Per ulteriori delucidazioni si rimanda a Diefenbach, *op. cit.*, *passim*.

opere successive, vediamo noi una precisa intenzionalità. Firmarsi “Stendhal” in tutte le narrazioni romanzesche riconfermandolo vuol dire per lo scrittore accogliere il messaggio insito nello pseudonimo e riaffermarne la potenza e la validità di opera in opera.

Inoltre, come se ciò non fosse bastevole, a legarsi al numero 11 non sono soltanto Damuzi, antesignano di Adone, e Henri Beyle, ma anche lo stesso nome di *Armance*. Il che una volta di più ci fornisce la prova delle affinità tra il mito dell’amante di Afrodite e il libro narrante le vicissitudini e il tragico destino del visconte Octave de Malivert. Il romanzo, difatti, dice Stendhal medesimo, ha una *fabula*, la quale si impernia su una serie di punti fondamentali; punti che provvede ad elencare di proprio pugno a margine di una versione manoscritta del libro datata 6 giugno 1828, il celeberrimo esemplare Bucci. Eccoli qui di seguito elencati:

Deux millions lui arrivent.

1° Il se voit méprisé de la seule personne à laquelle il parle de tout avec sincérité.

2° Il cherche à regagner cette estime ; cette circonstance est absolument accessoire pour qu’il puisse prendre de l’amour et en inspirer *sans s’en douter*.

Condition sine qua non puisqu’il est honnête homme et que je n’en fais pas un sot.

3° Une circonstance lui apprend qu’il aime. Et, de plus, je fais cette circonstance gentille : c’est l’action de l’aimable et folle comtesse d’Aumale.

4° Il veut parler.

5° Un duel et des blessures l’en empêchent.

6° Se croyant près à mourir, il avoue son amour.

7° Le hasard le sert ; sa maîtresse lui fait donner sa parole de ne jamais le demander en mariage.

8° Elle se compromet pour lui de façon à être déshonorée s’il ne l’épouse pas.

9° Il se détermine à lui avouer qu’il a un défaut physique comme Louis XVIII, M. de Maurepas, M. de Tournelle.

10° Il est détourné de ce devoir par une lettre.

11° Il épouse et se tue.

Quello che è straordinariamente significativo è che i punti che Stendhal mette nero su bianco sono giustappunto 11. Undici, peraltro, può essere compreso in un unico numero, sommando la sua unità e la sua decina: $1+1 = 2$. Due è un altro numero essenziale per la traduzione simbolica della personalità del visconte de Malivert.

In questo saggio, abbiamo ripetutamente ricordato la dualità che caratterizza l'eroe stendhaliano: in primo luogo, lo si è visto, poiché egli si pone in seno alla nobiltà con un atteggiamento che è inconciliabile con la condizione di un giovane uomo appartenente all'aristocrazia del 1827. Ma, come nota Landry, "les incertitudes politiques du vicomte de Malivert ne sont qu'un aspect de son indétermination essentielle"³³⁴; il ventenne Octave fremette, ad esempio, di dare prova della propria competenza dietro i banchi di una manifattura, dietro la cattedra di una scuola sperduta di provincia oppure dietro le trincee in cui i greci combattono la loro lotta per l'indipendenza; però, allo stato reale delle cose, resta paralizzato nell'inazione; giura solennemente di non amare e finisce per innamorarsi di sua cugina Armance; si unisce a lei in matrimonio e prova desideri sessuali forti che tenta di spegnere frequentando donne di malaffare, ma è immobilizzato nella sua impotenza cioè in quella che secondo Freud è la figura biologica della castrazione. Infine, sappiamo, che egli è un essere dall'aura quasi divina per le virtù di cui la natura lo ha dotato. L'unità, insomma, gli è estranea.

La doppiezza insita nel numero 2 è un concetto cui si allineano tanto il personaggio stendhaliano che il figlio di Mirra che ci tramandano i mitografi. In ultima analisi, questi elementi ci confermano, senza che per questo si possa riconoscere nel mito di Adone un vero e proprio ipotesto, l'influenza che su *Armance* esso ha avuto sul piano strutturale, concettuale e simbolico.

³³⁴ François Landry, "Armance ou le désir sans traduction", in *Romantisme*, 1977, n°17-18, p. 230.

Conclusione

Con i suoi quasi duecento anni e una verità ben custodita, il romanzo che ci narra delle vicissitudini, delle tristezze e delle stranezze di Octave de Malivert è a tutt'oggi oggetto di curiosità ermeneutica, poiché il mistero che informa l'intera *fabula* ha contribuito ad alimentare uno sciame esplicativo dai contorni spesso indefiniti. Questo nostro intervento ha voluto essere un viaggio alla sua scoperta, come tanti ne sono stati in passato intrapresi. Ma diverso è stato il senso di marcia. Abbiamo infatti preso una direzione nuova, quella strada delle analogie morfologiche che si trovano condensate in costanti universali cui attingono le più eminenti narrazioni mitologiche.

Ripercorrere la storia del giovane visconte Malivert, dagli albori delle sue disgrazie alla rapida e prematura fine suicida, ci ha dato modo di mettere in evidenza le analogie con il mito di Adone e con le forme commemorative e rituali a lui rivolte, conosciute come Adonie. Muovendo dalla messa a fuoco delle analogie esistenti tra *Armance* e la tradizione mitologica classica, siamo giunti dunque a ritessere la complessa rete delle affinità che legano questo romanzo primottocentesco con le vicende e con la *persona* del figlio di Mirra. Allargando lo sguardo interpretativo, abbiamo, infine, cercato di precisare i punti di intersezione che tali costanti hanno con il panorama storico, geografico, culturale, sociale e politico in cui Stendhal vive e che molto ci dicono dei principi, del modo di essere e di pensare dell'uomo Henri Beyle e della sua scrittura.

Il nostro intervento è stato inteso a mettere in luce di *Armance ou Quelques scènes d'un salon de Paris en 1827* alcuni aspetti inediti, riconoscendone il valore letterario che la tradizione critica si è mostrata sinora poco incline a conferirgli.

In accordo con il tema ispiratore del *curriculum* dottorale, "I miti fondatori dell'Europa nelle arti e nella letteratura", si sono reperite in *Armance* – dove la protagonista è una nobiltà decadente a fronte dell'incalzante ascesa della classe borghese – alcune costanti mitiche che trascendono le circostanze storiche.

Si è proceduto, nel primo capitolo, ad una contestualizzazione storico-sociale dei motivi presenti nel romanzo; si sono successivamente individuati alcuni ipotesti, mostrando come *Armance* risponda ad un intento parodico di Stendhal; si tratta infatti di una "burla" architettata dal giovane scrittore in complicità con Henri Hyacinthe de Latouche, suo antesignano in questo intento. Il romanzo era volto a farsi beffe dei

romanzi di costume, tanto in voga all'epoca. Bersaglio principale di Henri Beyle è stato *Olivier ou le secret* di Mme de Duras, un romanzo epistolare, che prese le mosse da un più antico romanzo dell'austriaca Caroline Pichler, incentrato su una verità gelosamente sottaciuta dal protagonista Olivier de Sancerre. Di tale segreto si conosce solo l'effetto, ossia la condanna all'impossibilità di amare. In *Armance*, Stendhal ripropone il mistero di un amore impossibile³³⁵ mantenendolo per l'intero arco della narrazione, salvo poi svelarlo platealmente in una lettera al caro amico Prosper Mérimée. In quest'ultima lettera si precisa infatti che l'ostacolo che si frappone tra il protagonista del suo romanzo e la felicità, anche amorosa, altro non è che l'impotenza sessuale.

Già dal suo primo romanzo, Stendhal dà dunque spazio, entro i confini di un tema letterario, a questioni che lo riguardano in prima persona, forgiandosi un alter ego, Octave de Malivert. Il protagonista di *Armance* è così il primo di una lunga serie di controfigure attraverso le quali l'autore rielabora alcune problematiche psicologiche: fra queste meritano menzione, oltre al tema della difficoltà relazionale, e, nella fattispecie, amorosa, evocata in *De l'Amour*, il bisogno di reinventare la propria soggettività, l'incomunicabilità con i membri del proprio nucleo familiare e, su più vasta scala, il profondo disagio provato dal singolo di fronte ad una società a cavallo tra due epoche storiche, l'Antico e il nuovo Regime, e alla deriva per la perdita dei valori comuni.

Nel secondo capitolo, si è cercato di entrare nel cuore del testo stendhaliano, di capirne le particolarità tematiche e strutturali che ne fanno uno scritto unico. Si è infatti, da un lato, messa in luce la grande enfasi data ai temi della singolarità e della dualità, funzionali alla caratterizzazione del protagonista come di un nobile impotente ai margini del suo *milieu* sociale, e della malinconia da cui è affetto; emanazione, in parte, del *mal du siècle* ed in parte riflesso del suo delirio narcisistico. Dall'altro lato, si è teso a dimostrare che lo statuto non conforme alla scrittura canonica *Armance* lo deve al fatto di porre a sua tematica fondante l'impotenza sessuale e all'aver una struttura che non punta su dimensioni quali l'approfondimento del cronotopo o la moltiplicazione

³³⁵ Non ignoriamo che nel 1819 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann scrisse il racconto protopoliziesco *Mlle de Scudéry*, avente come coprotagonista il giovane apprendista orafo Olivier Brusson, che ha in comune con gli *Olivier* degli ipotesti stendhaliani il nome e il fatto di avere ispirato a Henri Latouche una riscrittura dell'opera in versione teatrale, intitolata, appunto *Olivier Brusson* e datata 1823. Deliberatamente, nondimeno, non abbiamo preso in esami i due testi, malgrado pongano al loro centro un segreto, perché, a differenza dei romanzi di Pichler, Duras, sempre Latouche e Stendhal, tale segreto viene alla fine svelato, non lasciando spazio al non detto e al mistero, e soprattutto perché esso non ha niente a che vedere con problemi di natura sessuale, ma concerne, invece, problematiche di ordine pubblico quali furti di gioielli, avvelenamento e altri omicidi.

delle peripezie per intrattenere il suo lettore, quanto, piuttosto, sulla laconicità e sull'inazione.

Nel capitolo terzo si è voluto mostrare un altro aspetto centrale del romanzo, ovvero l'esile filo che lega, attraverso una serie di rispecchiamenti e oggettivazioni dell'io scrivente, l'autobiografia alla finzione. A tale scopo si è proceduto a reperire in *Armance* alcune costanti dell'immaginario che abbiamo definito, con Kàroli Kérenski, "mitologemi", individuandone i principali nella mitologia classica e, più marginalmente, nella tradizione giudaico-cristiana.

Per razionalizzare la loro disamina e messa in parallelo con *Armance*, abbiamo deciso, ispirandoci alle teorie di Frye, di raggrupparli in tre macrocategorie, l'eroe, il Mondo e l'eroe e il Mondo, sulla base della dimensione da essi investita. Si sono così passati in rassegna *topoi* universali quali il meraviglioso e la trascendenza eroica rispetto alla Natura e al genere umano, il voto, la catabasi del personaggio, il suo sdoppiamento in personaggi di estrazione sociale inferiore, paritetica e superiore, lo sdoppiamento della figura femminile di primo piano; abbiamo altresì messo in evidenza la peculiare maniera con cui Stendhal reinterpreta motivi canonici quali la figura del mentore, che finisce per essere introiettata dal visconte Octave de Malivert, e lo scontro o prova con cui ogni eroe è chiamato a misurarsi e che proietta il lettore di *Armance* in un medioevo "posticcio" che Octave de Malivert fa rivivere nell'intento di dar seguito alla sua *Bildung*.

Nel quarto ed ultimo capitolo ci siamo soffermati su uno di questi miti, la cui presenza nel romanzo si rivela essere particolarmente pregnante. Si tratta del mito di Adone e dei relativi culti che si legano soprattutto al tema dell'impotenza e dell'infertilità. Il mito di Adone, rielaborato da Stendhal in chiave psicologica ed ermetico-cabalistica, sembra ricollegarsi strettamente alla sua frequentazione della massoneria.

Nostro obiettivo è stato diradare le nebbie prodotte dalla laconicità armanciana. Le illazioni che sulle bizzarrie malivertiane sono state avanzate sono state invero il perno di molta critica che si è sviluppata attorno al libro, facendo di Octave un personaggio quasi ridicolo. Nostro fine è stato inoltre rendere ragione della maestria con la quale il romanzo fa rivivere alcune costanti della mitologia che ne costituiscono l'aspetto più interessante.

Dissentendo dal giudizio del suo autore, il quale reputa *Armance* “trop erudito”³³⁶, noi stimiamo che esso non lo sia in assoluto, ma solo limitatamente al sovrainvestimento simbolico che lo contrassegna. In una chiave tutta personale Stendhal, nella sua opera prima, fa vibrare il suo carisma “encombrant”, tracimante sotto i suoi 109 pseudonimi, in modo assolutamente moderno. Lungi dall’essere caduca, per la sua determinazione storica, la fortuna di *Armance* difficilmente si dissolverà come Adone in un alito di vento, ma è destinata come il vento a lambire ancora molte terre e accarezzare ancora molte genti.

³³⁶ Stendhal, *Armance*, a cura di Jacques Labia, *op. cit.*, p. 290.

Bibliografia

1. Edizione di riferimento

STENDHAL, *Armance*, in *Œuvres romanesques complètes*, a cura di Yves Ansel e Philippe Berthier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, 2005.

2. Altre edizioni consultate di *Armance*

STENDHAL, *Armance ou Quelques scènes d'un salon de Paris en 1827*, a cura di Jacques Labia, Paris, Flammarion, 1994.

Id., *Armance ou Quelques scènes d'un salon de Paris en 1827*, a cura di Victor Del Litto, Lausanne, Rencontre, 1960.

Id., *Armance o alcune scene di un salotto parigino nel 1827*, a cura di Mario Lavagetto, Torino, Einaudi, 1999.

Id., *Armance o alcune scene di un salotto parigino nel 1827*, Milano, Garzanti, 1988.

3. Edizioni delle altre opere consultate

STENDHAL, *Chroniques pour l'Angleterre. Contributions à la presse britannique. 1825-1826. Esquisses de la société, de la politique et de la littérature*, Grenoble, Ellug, voll. III e VI, 1991.

Id., *Correspondance*, a cura di Henri Martineau, Paris, Le Divan, t. VI, 1924.

Id., *Correspondance*, a cura di Henri Martineau e Victor Del Litto, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. II, 1967.

Id., *La Chartreuse de Parme*, Paris, Le Divan, 1927.

Id., *Le Rouge et le noir*, Paris, Garnier Flammarion, 1964.

Id., *Journal*, in *Œuvres intimes*, a cura di Victor Del Litto, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1981.

Id., *Œuvres romanesques complètes*, a cura di Yves Ansel e Philippe Berthier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, voll. I, II e III, 2005, 2007, 2014.

Id., *Paris-Londres : Chroniques*, Paris, Stock, 1997.

Id., *Romans*, Paris, Seuil, vol. II, 1969.

Id., *Rome, Naples, Florence*, Paris, Selliers, 2010.

4. Riferimenti per gli ipotesti

CUSTINE, Astolphe-Louis-Léonor de, *Aloys ou le Religieux du mont Saint-Bernard*, Toulouse, Ombres, 1994.

DURAS, Kersaint, Claire de, *Olivier ou le secret*, a cura di Dénise Virieux, Paris, Corti, 1971.

Ead., *Ourika. Edouard. Olivier ou le secret*, a cura di Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, 2007.

LATOUCHE, Thabaud, Joseph, Hyacinthe, Henri de, *Olivier*, Paris, Urbain Canel, 1826³³⁷.

PICHLER, Caroline, *Olivier*, Paris, Bertrand, tt. I-II, 1823.³³⁸

5. Studi critici consultati sull'autore

5.1. Monografie

BARDEÈCHE, Maurice, *Stendhal romancier*, Paris, La Table ronde, 1947.

BELLAMIN-NOËL, Jean, *L'Auteur encombrant : Stendhal/Armance*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1985.

³³⁷ Si è adottata la prima edizione del romanzo che abbiamo reperito presso un rivenditore di libri antichi, in quanto non esistono edizioni successive.

³³⁸ Abbiamo anche in questo caso dovuto utilizzare la prima e originaria versione francese del testo, poiché non esistono altre versioni.

- BERGHER, Pierre, Alain, *Les Mystères de « La Chartreuse de Parme »*. *Les Arcanes de l'art*, Paris, Gallimard, 2010.
- BERTHIER, Philippe, *Espaces stendhaliens*, Paris, PUF, 1997.
- BLIN, Georges, *Stendhal et les problèmes de la personnalité*, Paris, Corti, 1958.
- Id., *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, Corti, 1973.
- BROMBERT, Victor, *Stendhal. Roman et liberté*, Paris, Éditions De Fallois, 2007.
- CROUZET, Michel, *Stendhal ou Monsieur Moi-même*, Paris, Flammarion, 1990.
- DEL LITTO, Victor, *Album Stendhal*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1966.
- DURAND, Gilbert, *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Paris, Corti, 1990.
- FELMAN, Shoshana, *La "Folie" dans l'œuvre romanesque de Stendhal*, Paris, Corti, 1971.
- HAMM, Jean-Jacques, *Armance ou la liberté de Stendhal*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- HAMM, Jean-Jacques e LESSARD, Gregory, *Stendhal. Concordances d'"Armance"*, Zürich, New York, Olms-Weidmann, 1991.
- IMBERT, Henri-François, *Les Métaphores de la liberté*, Paris, Corti, 1967.
- KAUCISVILI, Francesca, Melzi d'Eril, *Alcuni aspetti della dimensione temporale nell'"Armance" di Stendhal*, Milano, Vita e Pensiero, 1979.
- MARTINEAU, Henri, *Le Coeur de Stendhal*, Paris, Albin Michel, t. I, 1952.
- Id., *L'œuvre de Stendhal*, Paris, Le Divan, 1945.
- PRÉVOST, Jean, *La Création romanesque chez Stendhal*, Paris, Mercure de France, 1951.
- REY, Pierre-Louis, *Analyse de l'œuvre de Stendhal*, Paris, Pocket, 2005.

SCLIPPA, Norbert, *Texte et ideologie. Images de la noblesse et de la bourgeoisie dans les romans français, des années 1750 à 1830*, New York, Peter Lang, 1987.

TROUSSON, Raymond, *Stendhal et Rousseau. Continuités et ruptures*, Genève, Slatkine Reprints, 1999.

UCHIDA, Yoshitaka, François, *L'Énigme onomastique et la création romanesque dans « Armance »*, Genève, Droz, 1987.

WEBER, Jean-Paul, *Stendhal. Les Structures thématiques de l'œuvre et du destin*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement supérieur, 1969.

5.2. Articoli

ARNAUTOVIC, Marguerite, *Au bord de l'Armance*, in *Stendhal Club*, Grenoble, Édition du grand chêne, n°68, 15 luglio 1975, pp. 290-304.

BOURDENET, Xavier, "Octave de Malivert ou le Moyen Âge en 1827", in *Balzac, Stendhal, Moyen Âge, Renaissance, Réforme*, Paris, Euredit, 2004, pp. 43-61.

DEL LITTO, Victor, "Stendhal lecteur d'Armance", in *Stendhal Club*, Grenoble, Édition du grand chêne, n°72, 15 juillet 1976, pp. 177-197.

DIAMOND, Marie, "The Letter of Repression in Stendhal's Armance", in *Nineteenth-Century French Studies*, Lincoln, University of Nebraska Press, vol. 18, n°1, fall-winter, 1989-1990, pp. 41-55.

DIEFENBACH, Dieter, "Stendhal et la franc-maçonnerie", in *Stendhal Club*, Grenoble, Édition du grand chêne, n. 108, 15 luglio 1985, pp. 329-338.

GAILLARD, Françoise, "De la répétition d'une figure : *Armance* ou le récit de l'impuissance", in *Littérature*, Paris, Frontières de la rhétorique, 1975, n°18, pp. 111-126.

JONES, Grahame, "L'Emploi du point de vue dans *Armance*", in *Stendhal Club*, Grenoble, n°70, 15 gennaio 1976, pp. 109-136.

LANDRY, François, “*Armance* ou le désir sans traduction”, in *Romantisme*, Paris, 1977, n°17-18, pp. 228-241.

LAVAGETTO, Mario, “Il negativo di Don Giovanni”, in *Armance*, Torino, Einaudi, 1999, pp.V-LV.

MINO-BARALE, Anne, “L’Idée russe à travers quelques personnages de Stendhal”, in *Stendhal Club*, Grenoble, n°54, 15 gennaio 1972, pp.145-152.

MOUILLAUD, Geneviève, “Stendhal et le mode irréel à propos de l’impuissance dans *Armance*”, in *Modern Language Notes. The French Issue*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, vol. 83, n°4, maggio 1968, pp. 524-542.

PIERSSENS, Michel, “*Armance* : entre savoir et non-savoir”, in *Littérature*, Paris, Larousse, 1982, n°48, pp. 21-35.

PINZKA, Lauren, “Olivier, *Armance* and the Unspeakable”, in *Altered Narratives*, London (Ontario), Mestengo Press, vol. 1., 1997, pp. 85-107.

RENAUDIN, Christine, “Du Titre en question : d’*Armance* a Octave, d’Octave à *Armance*”, in *Nineteenth Century French Studies*, Lincoln, University of Nebraska Press, vol. 18, n°1-2, pp. 56-64.

Le Magazine littéraire. Stendhal, S.A.S Magazine Expansion, Paris, n°441, avril 2005.

THOMPSON, Christophe, “Les Clés d’*Armance* et l’ambivalence du génie romantique du nord”, in *Stendhal Club*, Grenoble, Édition du grand chêne n°100, 15 luglio 1983, pp. 445-564.

ZANELLI, Quarantini, Franca, “Fraternal ambiguità”, in *La questione romantica*, Napoli, Liguori, 1998, n°6, pp. 103-112.

6. Studi critici consultati sugli autori degli ipotesti

6.1. Monografie

BERTRAND-JENNINGS, Chantal, *D'un siècle à l'autre. Romans de Claire de Duras*, Jaignes, La chasse au Snark, 2001.

CRITCHFIELD, Grant, *Three Novels of Madame de Duras: Ourika, Édouard, Olivier*, The Hague, Mouton, 1975.

SÉGU, Frédéric, *Henri de Latouche, Un romantique républicain*, Paris, Les Belles Lettres, 1931.

WALLER, Margaret, *The Male Malady: Fictions of Impotence in the French Romantic Novel*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1993.

6.2. Articoli

DE RAEDT, Thérèse, "Ourika/Urlica. Deux approches de l'histoire d'une jeune sénégalaise accueillie dans une famille noble française", in *Rivista di letteratura - moderne e comparate*, LXII, fasc. 2, 2009, pp. 117-142.

BERTRAND-JENNINGS, Chantal, "Conditio féminine et impuissance sociale: les romans de la duchesse de Duras", in *Romantisme : revue du dix-neuvième siècle*, Paris, CDU e SEDES, 1989, n°63, pp. 39-49.

MASSARDIER-KENNEY, Françoise, "Duras, Racism and Class", in *Translating Slavery: Gender and Race in French Women's Writing*, Kent, Kent State University Press, 1994, pp. 185-194.

ROSI, Ivanna, *Il gioco del doppio senso nei romanzi di Madame de Duras*, in "Rivista di letterature moderne e comparate", Pisa, Pacini, 1987, vol. XL, fasc. 2, pp. 139-157.

7. Letteratura secondaria

AGOSTINO, *Opere. Polemica con Giuliano*, Roma, Città Nuova, 1985.

- ALIGHIERI, Dante, *Commedia. Inferno*, Firenze, Le Monnier, 1999.
- APOLLODORO DI ATENE, *Biblioteca*, Milano, Mondadori, 2009.
- BALZAC, Honoré de, “Melmoth réconcilié”, in *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1937.
- Id., “Sarrasine”, in *La Comédie humaine*, Paris, Garnier, 2009, t. XV.
- CHATEAUBRIAND, François, René de, *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes, considérées dans les rapports avec la Révolution Française, 1797 e 1826. Génie du Christianisme*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978.
- IGINO, *Miti*, Milano, Adelphi, 2000.
- LOMBARDO, Pietro, *Libri sententiarum*, Roma, BAV, 1300.
- MARINO, Giambattista, *Adone*, Milano, Mondadori, 1976.
- MONTAIGNE, Michel de, *Œuvres complètes*, a cura di Maurice Rat e Albert Thibaudet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.
- OMERO, *Iliade*, Torino, Einaudi, 2013.
- Id., *Odissea*, Torino, Einaudi, 2013.
- OVIDIO, Publio, Nasone, *Metamorfosi*, Torino, Einaudi, 1994.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Confessions*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959.
- SHAKESPEARE, William, *Venus and Adonis*, London, Global Grey, 2013.
- TASSO, Torquato, *Il mondo creato*, Alessandria, Edizioni dell’orso, 2006.
- VIRGILIO, Publio, Marone, *Eneide*, a cura di Alessandro Fo, Torino, Einaudi, 2012.

8. Contributi di teoria letteraria

BACHTIN, Michail, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.

Id., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 2001.

BARTHES, Roland, *Le Neutre. Cours au Collège de France*, a cura di Thomas Clerc, Paris, Seuil Imec, 2002.

Id., *S/Z. Une lecture de "Sarrasine"*, Paris, Seuil, 1970.

BRÉMOND, Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.

CAMPBELL, Joseph, *L'eroe dai mille volti*, Torino, Lindau, 2012.

DOMENICHELLI, Mario, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Roma, Bulzoni, 2002.

FRYE, Northrop, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino, Einaudi, 1957.

GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

Id., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

KERMODE, Frank, *The Genesis of Secrecy on the Interpretation of Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1979.

LUKÁCS, György, *Teoria del romanzo*, Milano, SE, 2004.

MARCHESE, Angelo, *L'officina del racconto*, Milano, Mondadori, 2007.

MORETTI, Franco, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.

MUIR, Edwin, *La struttura del romanzo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1972.

PROPP, Vladimir, *Morfologia della fiaba*, Roma, Newton Compton, 2012.

ORLANDO, Francesco, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997.

OZOUF, Mona, *Les Aveux du roman*, Paris, Gallimard, 2001.

RAIMOND, Michel, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, 1989.

RANK, Otto, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Milano, Sugarco, 2009.

ROBERT, Martha, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 2000.

SFORZA, Ilaria, *L'eroe e il suo doppio*, Pisa, ETS, 2007.

STAROBINSKI, Jean, *Trois fureurs*, Paris, Gallimard, 1974.

9. Studi sul mito

BOYER, Robert, BURKERT, Walter, DETIENNE, Marcel, GLASSNER, Jean-Jacques e VERNUS, Pascal, *Psychanalyse et mythes. Histoire d'une passion*, in "Oedipe, Sysyphe, Icare... Mythes et mythologies", Paris, Le Point Hors Série, juillet-aout 2007, n°14.

DETIENNE, Marcel, *Les Jardins d'Adonis*, Paris, Gallimard, 2007.

DUMÉZIL, Georges, *Mythe et épopée*, Paris, Gallimard, 1968.

FRAZER, James, *Il ramo d'oro. Studio della magia e della religione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.

FREUD, Sigmund, "Psychanalyse et mythes. Histoire d'une passion", in *Oedipe, Sysyphe, Icare... Mythes et mythologies*, Paris, Le Point Hors Série, juillet-aout 2007, n°14, pp. 122-123.

GRAVES, Robert, *I miti greci*, Milano, Longanesi, 2005.

HUXLEY, George, Leonard, *Greek Epic Poetry*, London, Harvard University Press, 1969.

PELLIZER, Ezio, *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino, Einaudi, 1991.

PETTINATO, Giovanni, *Mitologia sumerica*, Torino, Utet, 2001.

TORDINI, Maria Loretta, *Nuovo dentro il mito*, Torino, Paravia, 1997.

ZANETTO, Giuseppe, *I miti greci*, Milano, BUR, 2007.

10. Studi sull'impotenza

CITTON, Yves, *Impuissances : défailances masculines et pouvoir politique de Montaigne à Stendhal*, Paris, Aubier-Flammarion, 1994.

HARKNESS, Nigel, *Men of their Words : The Poetics of Masculinity in George Sand's Fiction*, London, Legenda, 2007.

LAFORGUE, Pierre, *L'Éros romantique. Représentations de l'amour en 1830*, Paris, PUF, 1998.

MAIRA, Daniel e ROULIN, Jean-Marie, *Masculinités en révolution de Rousseau à Balzac*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, 2013.

11. Opere storiografiche

DUBY, Georges, "Le Lignage. Dixième-trezième siècles", in *Les Lieux de Mémoire*, Paris, Gallimard, 1986, vol. II., pp. 31-56.

FUGIER-MARTIN, Anne, *La Vie élégante ou la Formation du Tout-Paris. 1815-1848*, Paris, Seuil, 1993.

MEULEAU, Maurice, *Histoire de la chevalerie*, Rennes, Ouest-France, 2010.

MORO, Roberto, *Il tempo dei signori. Mentalità, ideologia, dottrine della nobiltà francese di Antico regime*, Roma, Savelli, 1981.

12. Opere di carattere filosofico, medico, sociologico e psicoanalitico

12.1. Monografie

CABANIS, Pierre-Jean-Georges, *Œuvres philosophiques*, Paris, Bossanges Frères, 1824.

DESTUTT DE TRACY, Antoine-Louis-Claude, *De l'amour*, Vrin, Paris, 2006.

FREUD, Sigmund, *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969.

KAËS, René, *Il complesso fraterno*, Roma, Borla, 2009.

LACOCQUE, André, RICŒUR, Paul, *Penser la Bible*, Paris, Seuil, 1998.

PRÜMM, Karl, *Dictionnaire de la Bible*, Lyon, Jean Certe, supplemento VI, 1960.

12.2. Articoli

DUMÉZIL, Georges, "La préhistoire des flamines majeurs", in *Revue de l'Histoire des religions*, Paris, CXVIII, 1938, pp. 188-200.

GRASSINGER, Roger, PORATH, Marion e ZIEGLER, Albert, "Mentoring the Gifted: a Conceptual Analysis", in *High Ability Studies*, vol. 21, n°1, June 2010, pp. 27-46.

LALLI, Nicola, "Il narcisismo e il disturbo narcisistico di personalità", in *Le psiconevrosi: fenomenologia e psicodinamica*, Roma, Euroma, 1988.

LÉVI-STRAUSS, Claude, "Le Dédoublement de la représentation dans les arts de l'Asie et de l'Amérique", in *Anthropologie sociale*, Paris, Plon, 1958, pp. 269-294.

ROBERTS, Andy, "Homer's Mentor. Duties Fulfilled or Misconstrued", in *History of Education Society Bulletin*, Winchester, University of Winchester, n°64, novembre, 1999, pp. 313-329.

13. Studi di astrologia, massoneria e numerologia

LA BARBERA, Maria Luisa, *Manuale di astrologia*, Milano, Rizzoli, 2003.

MACNULTY, Kirk, *Massoneria. Simboli, segreti, significato*, Milano, Mondadori, 2014.

TARTAGLIA, Vincenzo, *Simbolismo massonico. Le sue fondamentali espressioni secondo la coscienza esoterica*, Milano, Bastogi, 2003.

WOLF, Linda, *Astrologia. Come costruire e interpretare l'oroscopo*, Roma, Fabbri Editori, 1985.

14. Opere miscellanee

14.1. Supporti cartacei

CATTABIANI, Alfredo, *Florario*, Milano, Mondadori, 2014.

HEINBERG, Richard, *Memories and Visions of Paradise. The Spiritual Heritage and Destiny of Mankind*, Loveland, Emissaries of Divine Light, 1985.

KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin e SAXL, Fritz, *Saturno e la malinconia: studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, Torino, Einaudi, 1983.

KYBALOVÀ, Ludmila, HERBENOVÀ, Olga e LAMAROVÀ, Milena, *Enciclopedia illustrata della moda*, Milano, Mondadori, 2004.

TANET, Chantal e HORDÉ, Tristan, *Dictionnaire des prénoms*, Paris, Larousse, 2000.

14.2. Supporti Web

STAMMERS, Peter, "The Greek had a Word for it. Five Millenia of Mentoring", in *British Journal of In-Service Education*, Kingstone University, 12th semptember 2006, pp.76-80, pubblicato on-line <<http://dx.doi.org/10.1080/0305763920180202>>

VALENTE, Franco, *Il mito di Issione in una pietra di Isernia*, 19/7/2008, <<http://www.francovalente.it/2008/07/19/il-mito-di-issione-in-una-pietra-di-iseria/>>

www.atilf.fr

Appendice I



Figura A, quadro di Loggia, raffigurante i principali elementi utilizzati nell'istruzione ai gradi massonici. Questa illustrazione come tutte quelle che seguono sono state tratte dal libro di Macnulty, *Massoneria. Simboli, segreti, significato*, Milano, Mondadori, 2014.



Figura B, dettaglio del quadro di Loggia, rappresentante la chiave, simbolo dell'affiliazione e del linguaggio con il quale comunicare le giuste parole per stabilire l'identità del massone.

Appendice II

- “A mentor is a person who oversees the career and development of another person, usually [their] junior, through teaching, counseling, providing psychological support, protecting, and at times promoting or sponsoring. The mentor may perform any or all of the above functions during the mentor relationship” (Zey, 1984, p. 7).
- “Mentors provide young adults with career-enhancing functions, such as sponsorship, coaching, facilitating exposure and visibility, and offering challenging work or protection, all of which help the younger person to establish a role in the organization, learn the ropes, and prepare for advancement” (Kram & Isabella, 1985, p. 111).
- “This meant that a mentor had to be a father figure, a teacher, a role model, an approachable counselor, a trusted adviser, a challenger, an encourager” (Carruthers, 1993, p. 9).
- “Traditionally, mentors are defined as individuals with advanced experience and knowledge who are committed to providing upward mobility and support to protégés’ careers” (Ragins, 1997, p. 484).
- “Mentoring is an intense developmental relationship whereby advice, counseling, and developmental opportunities are provided to a protégé by a mentor, [who,] in turn, shapes the protégé’s career experiences [...] This occurs through two types of support to protégés: (1) instrumental or career support and (2) psychological support” (Eby, 1997, p. 126).
- “[Mentors are] influential individuals with advanced experience and knowledge who are committed to providing upward mobility and support to their protégés’ careers” (Ragins & Scandura, 1997, p. 496).
- “We define mentors as ‘individuals with advanced experience and knowledge who are committed to providing upward support and mobility to their protégés’ careers” (Singh, Bains, & Vinnicombe, 2002, p. 391).
- “Mentoring is defined as a pairing of a more skilled or experienced person with a lesser skilled or experienced one, with the goal [either implicitly or explicitly stated] of having the lesser skilled person grow and develop specific career-related competencies. Your mentor may or may not be your manager” (Godshalk & Sosik, 2003, pp. 423–4).
- “Mentoring is defined as a developmental relationship that involves organizational members of unequal status or, less frequently, peers” (Bozionelos, 2004, p. 25).
- “Mentoring: a process for the informal transmission of knowledge, social capital, and psychosocial support perceived by the recipient as relevant to work, career, or professional development; mentoring entails informal communication, usually face-to-face and during a sustained period of time, between a person who is perceived to have greater relevant knowledge, wisdom, or experience (the mentor) and a person who is perceived to have less (the protégé)” (Bozeman & Feeney, 2007, p. 731).