

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
FILARETE ON LINE

Publicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia

VITO CAROFIGLIO

Nerval e il mito della «pureté»

Firenze, La Nuova Italia, 1966

(Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, 40)

*Quest'opera è soggetta alla licenza **Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia (CC BY-NC-ND 2.5)**. Questo significa che è possibile riprodurla o distribuirla a condizione che*

- la paternità dell'opera sia attribuita nei modi indicati dall'autore o da chi ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino chi la distribuisce o la usa;*
- l'opera non sia usata per fini commerciali;*
- l'opera non sia alterata o trasformata, né usata per crearne un'altra.*

*Per maggiori informazioni è possibile consultare il testo completo della licenza **Creative Commons Italia (CC BY-NC-ND 2.5)** all'indirizzo <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>.*

Nota. Ogni volta che quest'opera è usata o distribuita, ciò deve essere fatto secondo i termini di questa licenza, che deve essere indicata esplicitamente.



PUBBLICAZIONI
DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITÀ DI MILANO

XL

SEZIONE A CURA
DELL'ISTITUTO DI LINGUE E LETTERATURE NEOLATINE

2

VITO CAROFIGLIO

NERVAL
E IL MITO DELLA “PURETÉ”



LA NUOVA ITALIA EDITRICE
FIRENZE

DIRITTI RISERVATI

1^a edizione: dicembre 1966

Tutti i diritti di traduzione e di riproduzione (anche di semplici brani riprodotti per radiodiffusione) sono riservati per tutti i paesi, compresi i Regni di Norvegia, Svezia e Olanda.

Printed in Italy

© Copyright 1966 by « La Nuova Italia » Editrice, Firenze

I N D I C E

CAPITOLO I - Nerval tra razionalismo e irrazionalismo	Pag. 1
» II - Gli anni della formazione e prime prove di scrittore	» 21
» III - L'« eterno femminile »: significati e figurazioni	» 40
» IV - ' Fantaisie ' o ' Souvenirs d'une autre vie '	» 60
» V - L'Oriente nervaliano	» 72
» VI - " La terre paternelle, c'est deux fois la patrie "	» 109
» VII - L'amante platonico: categorie, feticci, artifici	» 127
» VIII - L'onirismo	» 168
Indice dei nomi	Pag. 191

CAPITOLO I

NERVAL TRA RAZIONALISMO E IRRAZIONALISMO

Può meravigliare a tutta prima che Nerval si definisca « fils de Voltaire »¹, quando si tenga conto che del romanticismo irrealistico, irrazionalistico e idealistico egli è fra i maggiori esponenti. Chiarire questo concetto vuol dire rifare la storia culturale del romanticismo francese oltre che rivedere la situazione di Nerval in quella storia. Nerval appartiene pienamente alla Generazione del 1830, caratterizzata da ideologie e comportamenti politico-culturali contraddittori, credi artistico-letterari che mal si conciliano con la professione politica e la visione del mondo d'uno stesso scrittore². Ma osservazione più importante è che il romanticismo del '30 fu lungi dallo stabilire tra sé e l'illuminismo un grande fossato ideologico che privasse il primo d'ogni commercio e comunicazione col secondo. In realtà è l'esistenza del rapporto tra le due età a fare così problematico, e interessante per lo studioso, il periodo romantico in generale e il suo secondo momento in particolare. È soprattutto colpa dei critici che sistemano periodi e persone se si è avallata per tanto tempo l'antitesi inconciliabile illuminismo-romanticismo, laddove si tratta di svolgimento dell'uno nell'altro (pur sul piano dell'opposizione). Se appena si consideri che in generale gli scrittori della Generazione del 1830 sono stati tutti educati alle idee della Rivoluzione dell'89, e che

¹ NERVAL, *Angélique*, in: *Oeuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, t. I, p. 233. Salvo indicazione diversa, è l'edizione (Béguin-Richer) da cui traiamo le citazioni di Nerval (t. II, 1961).

² Questa distinzione a forma di chiasmo politico-letterario è valida, pure approssimativamente, piuttosto per la « prima » generazione romantica. Se ne vedano particolari in P. MOREAU, *Le Romantisme*, Paris, del Duca, 1957 (1ª edizione: Paris, J. De Gigord, 1932), specialmente cap. II (« Ennemis de la Restauration, Adversaires du Romantisme »). Dello stesso autore si veda pure *Le Classicisme des Romantiques*, Paris, Plon, 1932 (sul quale si ricorderà la recensione « ridimensionatrice » di Leone Ginzburg, ora in: *Scritti*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 375-391).

queste derivavano da Voltaire e Rousseau in particolare, non escluso Diderot, ci si rende conto che nei maggiori scrittori di quella Generazione, illuminismo volteriano e illuminismo roussoiano (nel doppio aspetto di razionalistico e sentimentale « preromantico », il secondo) convivono e si integrano. Estratti e rappresentati così, molto all'ingrosso, dai suddetti scrittori settecenteschi, razionalismo e sensibilità-sentimento, propri a indicare due grandi epoche storiche consecutive, sono due costanti più o meno contrastanti e emergenti l'una sull'altra, che dalla Reggenza di Luigi XV vanno fino al crollo degli ideali politici, sociali e morali faticosamente conquistati e rimessi variamente in discussione per più di un secolo, nel 1848 (e poi ancora nel 1870). Non si può trascurare tuttavia che romanticismo, e più protoromanticismo (lo *Sturm und Drang*), vollero dire rivolta contro il tradizionale che si identificava col razionale; onde la condanna di Voltaire come rappresentante più pericoloso del razionalismo da parte di alcuni (*Stürmer und Dränger* e, in Francia, Chateaubriand, Senancour, Constant, Nodier, Guérin, per non dire della Staël, che susciterebbe tutto un lungo discorso a tal riguardo), e il benvenuto a Rousseau da parte degli stessi e in genere dei « sentimentaires » (fra i quali ovviamente Lamartine, Musset, lo stesso Hugo...). Questo in generale. Che poi in particolare e in realtà quegli stessi scrittori soffrissero dei loro interiori dissidi e delle opposte postulazioni filosofiche, religiose e politiche, ciò era dovuto al loro essere « romantici », in quanto immersi cioè in una situazione storica problematica. E ben lo avverte Arnold Hauser: « Nulla per i romantici era senza conflitto; e in ogni loro manifestazione si riflette la problematica della loro situazione storica e il loro intimo dissidio sentimentale. La vita morale dell'umanità è tutta una catena di contrasti e di lotte; quanto più differenziata la società, tanto più frequenti e aspri sono gli urti tra l'io e il mondo, l'istinto e la ragione, il passato e il presente. Ma nell'età romantica il conflitto diventa forma essenziale della coscienza. Vita e pensiero, natura e civiltà, storia ed eternità, solitudine e società, rivoluzione e tradizione non appaiono più come logici correlativi o come alternative morali, fra cui si debba scegliere, ma come possibilità, che si cerca di attuare contemporaneamente. Certo, essi non vengono ancora contrapposti dialetticamente, non si cerca una sintesi che ne esprima l'interdipendenza; essi sono soltanto oggetto di esperimento e di gioco. Né l'idealismo e lo spiritualismo, né l'irrazionalismo e l'individualismo dominano senza contrasti; piuttosto si alternano con una tendenza altrettanto forte

al naturalismo e al collettivismo »³. Così, fra i più accesi romantici non solo tale doppia esistenza è possibile sul piano pratico e poetico, ma si tende a chiarificare e razionalizzare l'irrazionale, l'occasionale, l'istintivo e umorale, sicché gli stessi contenuti metalogici assumono un significato che si vuole integrare al corso degli avvenimenti storici, una funzione morale e conoscitiva storicamente proficua poiché sostituisce funzioni-« valori » rifiutati. Per un paradosso storicamente motivato, si può dire che l'irrazionalismo romantico non è *semplicemente* il risultato della mancanza di razionalità che si rivelerebbe sia sul piano speculativo che su quello pratico; può essere ed è anche il risultato di una eccessiva fiducia nella possibilità di ridurre comportamenti, sentimenti, suggestioni inconscie, stati psichici e onirici, il trascendentale e il metafisico, l'ineffabile, l'immaginario e il fantastico, su un piano nuovo di analisi e di assunzioni filosofiche, morali, poetiche e linguistiche. Quella fiducia, che portava di conseguenza a relativizzare i concetti di razionale e irrazionale, ci trova meno polemicamente agguerriti oggi che, per quanto razionalisti si possa essere, sappiamo meglio interpretarla e storicizzarla con vari strumenti di critica e di indagine. Strutture psichiche e comportamenti sociali, espressioni letterarie e visioni filosofiche del periodo romantico, non possono essere giudicate come se Marx e Freud, con relativi sviluppatori-oppositori, non ci siano stati. Ma lasciamo per ora da parte Freud e psicanalisi, e vediamone semmai l'importanza per via mediata nel riconoscimento di certa critica razionalistica. La comprensione storicistica di Hauser di fronte alle opposizioni-complementarietà romantiche, razionalismo-irrazionalismo ecc., è un valido documento di interpretazione moderna di quell'epoca.

Ecco ancora due sue precisazioni sull'argomento, che superano dall'interno la dicotomia crociana (ricalcata su quella di Goethe, nella sua forma « difficilmente accettabile ») tra romanticismo teoretico-positivo e romanticismo pratico-negativo⁴: « La definizione di Goethe per cui il romanticismo incarna il principio della malattia — un giudizio che, così com'era inteso, difficilmente era accettabile — alla luce della recente psicologia acquista un senso nuovo e riceve una nuova conferma. Infatti, se effettivamente il romanticismo vede solo un lato di una situazione piena di tensione e di contrasti, se non considera che un solo fat-

³ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1959, vol. III, pp. 274-5.

⁴ Cfr. B. GROCE, *Storia dell'Europa nel sec. XIX*, Bari, Laterza, 1957, cap. « Il Romanticismo ».

tore della dialettica storica, accentuandolo a spese dell'altro, se infine mostra una tale unilateralità, una reazione così esagerata, una mancanza di equilibrio psichico, si ha ragione di chiamarlo 'morboso' ». Tuttavia: « Affermando che i romantici erano 'malati' non si dice gran che; ma quando si riconosce che la filosofia della malattia era un elemento essenziale della loro generale concezione, si viene a dire qualche cosa di piú. Per loro la malattia rappresentava la negazione del consueto, del normale, del ragionevole e portava in sé quel dualismo di vita e morte, natura e non-natura, vincolo e dissoluzione, che dominava tutto il loro mondo. Essa significava la svalutazione di tutto ciò che è chiaro e durevole e rispondeva all'ostilità romantica verso ogni limite, ogni forma salda e definitiva »⁵. Al di là dunque di ogni schematismo arbitrario di positivo e negativo, è da vedere l'epoca romantica in una dialettica di sviluppo e di interdipendenza tra pratico e speculativo, allo stesso modo in cui si deve interpretare il passaggio tra illuminismo e romanticismo non in senso di opposizione inconciliabile ma come sviluppo critico del primo nel secondo. Indubbiamente fra i primi a creare equivoci tra i due momenti storici e i due diversi modi di sentire la storia fu proprio Mme de Staël, antilluminista e antivolteriana (nonostante i suoi debiti verso il secolo dei lumi), presa dal suo « entusiasmo » per l'*Allemagne*. Lodevole il suo tentativo e meritevole dell'attenzione che gli fu rivolta, nel senso che era teso all'esaltazione della patria del pensiero moderno (Kant ecc.) e in pari tempo della nazione della spontaneità, primitività, entusiasmo ecc.; ma quel tentativo e quella indicazione avevano il torto di distogliere i « romantici » da una piú obbiettiva attenzione agli aspetti che nell'illuminismo francese erano presenti e che si ricercavano in Germania. Infatti, la considerazione che Diderot, il maggior esponente del razionalismo illuministico e enciclopedistico, teorizzi sull'entusiasmo e sul genio in una maniera preromantica, è valida qui per piú di un motivo: per rilevare un diverso aspetto dell'illuminismo che sarebbe piaciuto alla Staël⁶ e che in ogni modo le sfuggí (come sfuggí a F. Schlegel), per rilevare connessioni antitetiche nel Settecento francese, e per rilevare infine alcune condizioni che tra-

⁵ A. HAUSER, cit., pp. 251 e 277-8.

⁶ Non ignoriamo che Mme de Staël fu in effetti una « cerniera » tra illuminismo e romanticismo, e la sua eredità illuministica è consapevole in lei. Si veda l'ediz. critica di *De l'Allemagne*, Paris, Hachette, 1958-1960, 5 voll. Per i rapporti Germania-Francia nella cultura romantica francese si v. il libro di A. MONCHOUX, *L'Allemagne devant les Lettres françaises de 1814 à 1835*, Paris, Colin, 1953.

passano piú o meno consapevolmente nel romanticismo ove assumono proporzioni macroscopiche e danno il carattere a quell'epoca: diritto dell'irrazionale, dello spontaneo, esuberante ecc. L'esemplificazione letteraria che dell'irrazionale presenta Diderot nel *Neveu de Rameau* e nel racconto « irregolare » di *Jacques le Fataliste* non basta per farci capire l'importanza che lo scrittore illuminista attribuiva ad esso; cosí ci soccorre il teorico che interviene in prima persona con tutta la sua responsabilità ideologica nelle *Pensées philosophiques*, delle quali le prime in particolare vogliono assicurare un equilibrio che evidentemente si riteneva rotto tra « raison » e « passions »: « On déclame sans fin contre les passions; on leur impute toutes les peines de l'homme, et l'on oublie qu'elles sont aussi la source de tous ses plaisirs. C'est dans sa constitution un élément dont on ne peut dire ni trop de bien ni trop de mal. Mais ce qui donne de l'humeur, c'est qu'on ne les regarde jamais que du mauvais côté. On croirait faire injure à la raison, si l'on disait un mot en faveur de ses rivales. Cependant il n'y a que les passions, et les grandes passions, qui puissent élever l'âme aux grandes choses. Sans elles, plus de sublime, soit dans les moeurs, soit dans les ouvrages; les beaux-arts retournent en enfance, et la vertu devient minutieuse ». « Les passions sobres font les hommes communs... ». « Les passions amorties dégradent les hommes extraordinaires... ». « C'est le comble de la folie, que de proposer la ruine des passions... »⁷. Si ha l'impressione di leggere Stendhal! È chiaro comunque quanto gravide di fermenti fossero queste affermazioni per l'etica, l'estetica, la filosofia, la religione, l'arte e la letteratura romantiche, anche se non si possono attribuire originalmente a Diderot. Resta intero a Diderot il merito di aver dato battaglia per forze irrazionali solitamente (storicamente) spregiate, d'aver sentito l'utilizzazione sociale e artistica di esse, e di aver improntato anche la propria letteratura del loro segno⁸. Il

⁷ DIDEROT, *Pensées philosophiques*, in: *Oeuvres philosophiques*, Paris, Garnier, 1961, « pensées » I, II, III, V, e cfr. relative note di P. Vernière.

⁸ Si pensi allo straordinario articolo *Génie* dell'*Encyclopédie*, che gli viene attribuito, almeno nel suo « souffle »; al ritratto di Dorval e alle sue idee negli *Entretiens sur le Fils naturel*, ai quali non toglie nulla il *Paradoxe* riconoscendo, contraddittoriamente, al « sang-froid » e alla « tête » le virtù e la forza che fanno il « grand génie » (il discorso non vale che in particolare, riferito al « comédien », pur richiamandone uno piú generale fatto nel *Rêve de d'Alembert*); si pensi al *Neveu de Rameau*... Riguarda questo aspetto, tra l'altro, dello scrittore francese il penetrante e gustoso saggio di G. MACCHIA, *Diderot, la digressione e il movimento*, in: *Il Mito di Parigi*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 62-72.

Cassirer ha potuto affermare che in questo rapporto tra gli scrittori e pensatori illuministi e il problema delle passioni e dei moti irrazionali umani « si manifesta chiaramente un lento cambiamento del generale orientamento psicologico e un mutamento della valutazione psicologica: modificazione, questa, che si annuncia *prima* degli scritti principali del Rousseau e si compie indipendentemente da questi »⁹.

Che nell'ambito e nella cultura dell'*Aufklärung* francese si desse posto a nozioni e comportamenti che sfumassero i netti e chiari contorni razionalistici, non v'è dubbio. Solo che si osserverà quanto debba ancora alla ragione la « *sensibilité* », per esempio, e quanto diversa possa essere la « *sensibilité* » settecentesca¹⁰ dalla « *sensibilité* » romantica e ottocentesca in genere, che interesserà l'individuo anche sul piano fisico e nervoso. Ma molto più importante, ai fini dell'identificazione delle contraddittorie postulazioni ideali e culturali fra Settecento e Ottocento, è la presenza di un'altra *Aufklärung*, diversa e opposta a quella classica riconosciuta propriamente sotto tale nome: vogliamo dire della corrente degli « *Illuminés* », meglio e più comunemente nota sotto il nome di « occultismo », massoneria... Tale corrente procedette parallelamente all'illuminismo razionalistico e spesso tra l'una e l'altro vi furono interferenze che non mancano di suscitare stupore appena ci si renda conto più da vicino che, fra le più tipiche personalità razionalistiche o unilateralmente credute tali, tutte volte verso la distruzione delle superstizioni tradizionali in religione, politica, storia e morale e verso la preparazione della Rivoluzione, spicca quella di Voltaire! Il teismo volteriano infatti disponeva il razionalista della storia verso un « *mysticisme cosmique* » quanto verso una visione pragmatistica della religione (che è nel primo caso marchio di irrazionalismo e nel secondo impostura socio-teologica). Inoltre lo disponeva ad essere « iniziato » ai riti massonici, ai quali, come si sa, non fu estraneo il prussiano Federico II, razionalista e realista per altri versi e amico di Voltaire. Ma lasciamo stare queste « ambivalenze illuministiche »¹¹, già messe in ri-

⁹ E. CASSIRER, *La Filosofia dell'Illuminismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1964 (3ª rist.), p. 157.

¹⁰ Si veda per tale nozione il libro fortunato e per tanti versi discutibile di P. TRAHARD, *Les Maîtres de la Sensibilité française au XVIII^e siècle*, Paris, Boivin, 1931-33, 4 voll.

¹¹ Questa espressione riecheggia volutamente, con la sostituzione dell'aggettivo, il libro di un maestro della letteratura tedesca (ed europea), *Ambivalenze romantiche* (Messina-Firenze, D'Anna, 1954) di L. MITTNER.

lievo in particolare dal Viatte e dal Pomeau, ciascuno secondo le proprie finalità¹², e vediamo piú da vicino il significato che ha per Nerval essere « fils de Voltaire », che può fare da perfetto *pendant* all'altra dichiarazione secondo la quale Nodier sarebbe stato uno dei suoi « tuteurs littéraires »¹³ e che ci porta giusto in tutt'altra direzione. Rientriamo così nella cultura romantica e nella visione dialettica degli avvenimenti della storia, del pensiero e della letteratura tra illuminismo e romanticismo, secondo l'interpretazione nervaliana che riflette quella corrente della sua età e della sua generazione, e che all'indagine moderna piú approfondita risulta parziale se non partigiana. E diciamo subito che dinanzi alla figura di Voltaire, Nerval adotta diversi atteggiamenti, riducibili a due essenziali: quello consapevole della continuità ideale accettata e quello della continuità ideale rifiutata. Nell'un caso e nell'altro il problema per Nerval si pone soprattutto sul terreno religioso e storico-religioso, e poi in secondo luogo su quello letterario da cui non si disgiungono valutazioni storiche e sociologiche.

Vediamo in quale contesto si situa l'affermazione positiva « fils de Voltaire ». Racconta Nerval in *Angélique* della sua ricerca « d'un livre unique » riguardante « l'abbé de Bucquoy »; ricerca lunga e avventurosa fatta in diversi punti d'Europa, Parigi inclusa. Ma proprio a Parigi, dice Nerval,

un seul, M. Toulouse, m'avait été indiqué comme pouvant le posséder.

M. Toulouse a la spécialité des livres de controverse religieuse. Il m'a interrogé sur la nature de l'ouvrage; puis il m'a dit: « Monsieur, je ne l'ai point... Mais, si je l'avais, peut-être ne vous le vendrais-je pas ».

J'ai compris que vendant d'ordinaire des livres à des ecclésiastiques, il ne se souciait pas d'avoir affaire à un *fils de Voltaire*¹⁴.

È vero che qui Nerval lascia passare quella definizione di genitura ideologica quasi come affibbiatagli dal libraio per pura precauzione commer-

¹² A. VIATTE, *Les sources occultes du Romantisme*, Paris, Champion, 1928; R. POMEAU, *La Religion de Voltaire*, Paris, Nizet, 1956. Nella prospettiva del « bonheur » si vedrà ancora il problema delle « ambivalenze » nel Settecento francese nell'utilissimo libro di R. MAUZI, *L'idée du bonheur au XVIII^e siècle*, Paris, Colin, 1965², in particolare il cap. III, 5 (« L'idée du bonheur et ses antinomies », *Sentiment et Raison*); libro già recensito (1^a ed. 1960) da C. Rosso (che si sofferma anche su quelle « antinomie »): *Robert Mauzi e il « Bonheur » nel Settecento*, « Studi Francesi », n. 14, maggio-agosto 1961, pp. 283-5.

¹³ *Angélique*, I, pp. 176-7.

¹⁴ *Ivi*, p. 233.

ciale, ma in realtà è Nerval stesso che vuole piccarsi, un po' anche spiritosamente, di quella discendenza illuministica sia per snobismo giornalistico di fronte al libraio « specializzato » e frequentato da una precisa clientela, sia per una sentita e consapevole appartenenza a un filone culturale di cui Voltaire era stato considerato la piattaforma di partenza. E comunque, proprio perché quella definizione, presa così, non chiarisce molto, va a sua volta chiarita con altre prove, tra le quali importante, per la sua collocazione e la prospettiva cronologica che ne deriva, è quella che si può trarre dall' 'Introduction' al *Faust*, del 1840.

Nerval, tracciando le linee di sviluppo dell'ideale religioso e filosofico tra Marlowe e Goethe, nel merito particolare della leggenda faustiana, osserva come nel poeta inglese si risente il clima della Riforma e la lotta fra ortodossia e rivolta religiosa è acuta, non risolta; mentre in Goethe, che viene dopo il compimento del naturale ciclo della Riforma e dopo le acquisizioni della « philosophie » settecentesca, v'è solo il problema della scelta tra religione e filosofia, che vien fatta più liberamente in favore della religione. Risulta così che

la négation religieuse qui s'est formulée en dernier lieu chez nous par Voltaire, et chez les Anglais par Byron, a trouvé dans Goethe un arbitre plutôt qu'un adversaire ¹⁵.

Voltaire irreligioso quanto Byron; titanismo anticristiano nell'uno quanto nell'altro; ironia dissacrante che accomuna Voltaire e Byron. E di contro, il compromesso goethiano tra religione e filosofia, tra irrazionalismo religioso e cristiano e razionalismo delle « lumières » nel poeta tedesco, che alla fine non esiterebbe a mostrare la sua simpatia per la religione. Qui Nerval sembra condividere la soluzione goethiana. Intanto, quale carattere viene attribuito all'opera di Voltaire? Quello della « négation religieuse », secondo la tradizione e piuttosto il mito volteriano uscito dalla Rivoluzione dell'89. Ma non ci può sfuggire la diversità nella caratterizzazione della figura di Voltaire, che, rispetto a quella del 1840, vien fuori alcuni anni dopo in una recensione di Nerval ai *Portraits du XVIII^e siècle* di Arsène Houssaye. Questo passaggio illumina pienamente l'importanza riconosciuta dai romantici ai grandi scrittori del Settecento che hanno preparato l'avvenire della storia francese ed europea combattendo strutture e sovrastrutture dell'*ancien régime*:

... Ôtez du dix-huitième siècle Voltaire, l'ennemi des superstitions, Rousseau, l'ennemi des privilèges, et Diderot, l'ennemi des préjugés,

¹⁵ 'Introduction' al *Faust*, Paris, Garnier, 1962, p. 9.

et dites-nous ensuite si l'année 1789 ne se serait pas passée en France comme elle s'est passée en Allemagne, en Italie, et partout ailleurs où les questions sociales existaient au même point de maturité? Eh bien! ce noble exemple que la France a donné au monde, ce grand éclat qu'elle y fit jaillir, ne vaut-il pas mieux en rapporter la gloire au courage et au génie littéraire, qu'aux obscures tentatives des révolutions antérieures? Toute nation européenne a eu sa Fronde, sa Ligue ou sa Jacquerie, ce qui n'empêche pas que toute l'Europe autour de nous « n'en soit au dix-huitième siècle »; c'est donc au génie de nos écrivains que nous devons d'en être sortis¹⁶.

L'azione dei tre scrittori francesi è tutta considerata alle prese con la storia *umana*. Benché Voltaire riappaia nella sua posizione storica di critico delle religioni e indirettamente dunque alle prese col *divino*, cioè si doveva semplicemente a ragioni di lavoro, che si giustificano quanto quelle degli altri due scrittori ai fini della lotta sociale e politica che si intendeva condurre:

Voilà les hommes qui ont lutté sans relâche pour le peuple qui ne pouvait les lire, contre les grands qui leur offraient toute fortune et tout honneur; ce n'était donc pas des intérêts qu'ils défendaient, mais des principes; ce n'était pas pour le bien-être de l'homme qu'ils combattaient mais pour sa dignité¹⁷.

Non più dunque il Voltaire che lotta contro l'*infâme* e viene annesso, bene o male, agli « irrégieux », ai « philosophes », ma il Voltaire che, lottando per la *dignité* dell'uomo, dispiega tutto il suo vigore polemico e umano contro vecchi e nuovi soprusi, contro le ingiustizie e le violenze del passato e del presente, che l'ordine costituito della società sembra richiedere per assicurare la propria esistenza e il preteso bene pubblico in nome dei « valori » tradizionali — che la Rivoluzione abatterà. Nerval sembra tener presente l'azione corrosiva ed esplosiva dell'autore dell'*Essai sur les mœurs*, del *Traité sur la tolérance* e del *Dictionnaire philosophique*: il Voltaire che prepara la sua entrata nel Pantheon rivoluzionario (1791). Con queste ragioni possiamo capire il significato del « fils de Voltaire » e la natura del dissidio religioso che quel lascito intellettuale provoca in Nerval e che sta alla base di *Aurélia*. In questo diario-testamento lo scrittore, rievocando i momenti più si-

¹⁶ Rec. ai *Portraits du Dix-huitième siècle* di A. HOUSSAYE, 28 gennaio 1845, ora in: *Oeuvres Complémentaires* (a cura di J. RICHER), I. *La Vie des Lettres*, Paris, Minard, 1959, pp. 232-3.

¹⁷ *Ibid.*, p. 233.

gnificativi della sua vita e della sua esperienza interiore, si accorge del peso e dell'importanza che ha avuto per lui un'educazione illuministico-rivoluzionaria impartitagli in modo preponderante e determinante dall'« oncle Boucher », che gli tenne luogo di padre nei primi anni. In un'opera come *Aurélia*, che solleva difficili problemi di datazione — risolti ancora oggi approssimativamente¹⁸ —, può costituire una fortunata contingenza per la ricostruzione della storia intellettuale di Nerval dover parlare di un passaggio di confessione che si riferisce a un'epoca sicura della sua vita: tanto più poi quando si tratti di un passaggio che illumina dal presente il passato dello scrittore. Da una serie di visioni oniriche e deliranti che si riferiscono alla crisi del 1851 Nerval riporta la convinzione che gli si annunziasse la sua morte imminente, e il bisogno risentito di fare un ultimo « examen de conscience », meditando pure di ricorrere a un prete.

Je ne sais quelle fausse honte m'empêcha de me présenter au confessional; la crainte peut-être de m'engager dans les dogmes et dans les pratiques d'une religion redoutable, contre certains points de laquelle j'avais conservé des préjugés philosophiques. Mes premières années ont été trop imprégnées des idées issues de la Révolution, mon éducation a été trop libre, ma vie trop errante, pour que j'accepte facilement un joug qui, sur bien des points, offenserait encore ma raison. Je frémis en songeant quel chrétien je ferais si certains principes empruntés au libre examen des deux derniers siècles, si l'étude encore des diverses religions ne m'arrêtaient sur cette pente¹⁹.

I « préjugés philosophiques » resistono ancora a tale data, ma Nerval si affretta subito a rettificare il senso dell'espressione e a portarla sul piano delle « opinions » filosofiche, risultanti non solo dall'esercizio del « libre examen » degli ultimi due secoli ma anche da un'apertura di orizzonti storici e geografici, coi riflessi intellettuali, che comporta il viaggiare — specialmente se il viaggiare è del tipo nervaliano. Evitare il giogo dei dogmi e delle pratiche pie vuol dire assicurarsi la dignità della ragione, e il contrario vorrebbe dire alienazione e schiavitù in forme e formule religiose storiche che ripugnano al sincretista Nerval e che si possono accettare solo per amore... di Aurélia, e ancora in via

¹⁸ Questi problemi, già affrontati da P. AUDIAT (*L'Aurélia de Gérard de Nerval*, Paris, Champion, 1926), sono ripresi, ampliati e meglio documentati da J. RICHER in: *Nerval. Expérience et création*, Paris, Hachette, 1963, e in: *G. de Nerval, Aurélia ou le Rêve et la Vie. Lettres d'amour*, Paris, Minard, 1965.

¹⁹ *Aurélia*, I, p. 393.

problematica. Non si può non sottolineare il fremito-orrore che Nerval prova all'idea di una mancata acquisizione dell'opera illuministica e di una sua soggezione alle organizzazioni culturali e settarie delle chiese storiche, in nome sia dei principi universali del sentimento religioso sia dei principi storici della tolleranza religiosa. E non si può tardare a far risalire il sincretismo religioso di Nerval alla difesa illuministica e in specie volteriana della tolleranza, dettata non solo da ragioni umane di convivenza pacifica che rigettino lotte per principi pur sempre opinabili e accettabili come semplici postulati, ma anche dai risultati dell'esame comparato delle religioni dei diversi popoli. Nerval cosmopolita e interiormente apolide è coerentemente lontano dall'appartenere a una religione storica. L'ultima affermazione del passo riportato sopra è tanto più valida per Nerval in quanto è conseguenza di una riflessione razionale, lucida e sincera, sulla propria situazione di credente, è un commento risolutivo di una serie di visioni e di movimenti irrazionali che l'hanno immediatamente preceduto. La china (« pente ») pericolosa del dogmatismo cristiano essendo così evitata, Nerval intende ancora spiegare il suo comportamento di uomo religioso e cristiano « irresoluto » con la genesi infantile del sentimento religioso, riferendoci dello zio Boucher « qui eut la plus grande influence sur sa première éducation », come l'ebbe la regione (di Mortefontaine) con le sue « légendes étranges » e le sue « superstitions bizarres », legate ai resti delle civiltà celtica e romana e alle divinità pagane.

Embarassé au milieu de ces divers symboles, je demandai un jour à mon oncle ce que c'était que Dieu. « Dieu, c'est le soleil », me dit-il. C'était la pensée intime d'un honnête homme qui avait vécu en chrétien toute sa vie, mais qui avait traversé la Révolution, et qui était d'une contrée où plusieurs avaient la même idée de la Divinité²⁰.

Il misticismo cosmico dell'« honnête homme » Boucher ha un'origine comunque anteriore alla Rivoluzione, se fu già di Rousseau e di Voltaire, il quale ultimo, enucleando dalle diverse religioni l'intima struttura comune, intendeva difendere la condizione religiosa dell'« honnête homme » che dice (giusto nel *Catéchisme de l'honnête homme*): « J'adore Dieu, je tache d'être juste, et je cherche à m'instruire »²¹. Teismo, etica e istruzione (illuminismo, *Aufklärung*), fanno tutt'uno per l'« one-

²⁰ *Aurélia*, I, p. 394.

²¹ VOLTAIRE, *Catéchisme de l'honnête Homme*, in: *Mélanges*, Paris, Pléiade, 1961, p. 651.

st'uomo » volteriano. E d'altronde, l'adorazione del sole da parte di Voltaire tradiva in lui l'emozione irrazionale dinanzi alle grandi potenze del cosmo delle quali il sole è la piú imponente, operosa e suggestiva, talmente da diventare simbolo concreto della divinità, dell'« Architecte » universale. Ci sono prove indirette dell'adorazione del sole da parte di Voltaire²²; ma anche la sua opera rivela una persistenza dell'immagine del sole legata alla nozione del divino. Si ricava dall'esempio seguente la prova dell'esistenza di Dio attraverso la prova dell'esistenza del sole, che può diventare nel momento irrazionale identificazione di Dio col Sole:

Le Douteur — Comment me prouvez-vous l'existence de Dieu?

L'Adorateur — Comme on prouve l'existence du soleil, en ouvrant les yeux²³.

Cosí, a ragione il Pomeau può definire quello volteriano come « mysticisme des 'lumières' »²⁴. A tale misticismo non è estraneo Nerval attraverso l'insegnamento dello zio e la lettura diretta di Voltaire, e forse la costante ossessione delle immagini solari e quella del contrasto tra luce e ombra specialmente negli ultimi anni rivelano in Nerval una traccia non trascurabile della sua educazione religiosa e morale. Resta il fatto che Voltaire ritorna alla sua mente come il razionalista che combatte le superstizioni minute e gigantesche della storia e le irride e demistifica alle origini; e comunque gli appare nei momenti di crisi interiore in cui piú forte si fa sentire il bisogno di Aurélie-Dio, come il nemico e l'ostacolo da superare per la soddisfazione di quel bisogno. L'opera di Voltaire viene significativamente paragonata a quella di Luciano nell'antichità: scettica e ironica di fronte alle forme religiose tradizionali e ai miracoli. « Lucien... le Voltaire de l'antiquité », osserva Nerval, che ha assistito durante il suo viaggio in Oriente a un miracolo che lo ha

²² Vedi il già citato libro di POMEAU, in particolare pp. 410 ss.

²³ VOLTAIRE, *Dialogue du Douteur et de l'Adorateur*, in: *Mélanges*, cit., p. 671. Il « Soleil » serve come termine di paragone per sostenere la necessità di una religione *universale*, in bocca pure all'« honnête homme »: « Oui, il faut une religion; mais il la faut pure, raisonnable, universelle: elle doit être comme le soleil, qui est pour tous les hommes et non pas pour quelque petite province privilégiée... » (*Catéchisme...*, cit., p. 665). Affermazione che prova ulteriormente il significato non semplicemente retorico attribuito al paragone-immagine del « sole », sia nel *Dialogue* che nel *Catéchisme*, bensí significato propriamente teologico.

²⁴ R. POMEAU, cit., p. 415.

messo in sospetto e gli ha richiamato appunto l'arguto scrittore greco²⁵. E aggiunge che per conto suo è stato sempre « plus disposé à tout croire qu'à tout nier », e che il miracolo turco di cui parla può essere considerato come vero per ragioni di potenza trascendentale oltre che di magnetismo intercorso tra l'anima immortale del santone morto (« ce mort capricieux, qui s'agitait dans les bras des porteurs et refusait d'entrer dans son tombeau »²⁶, e la folla dei « croyants convaincus de sa sainteté »²⁷. Il sorriso di Nerval, se non ha niente del beffardo di Voltaire, non manca nel racconto di quel miracolo, benché poi si spenga e lasci posto all'attenzione del possibilista che non mette in causa né fede né scetticismo, e accetta infine l'irrazionale dell'episodio con motivi di semplice suggestione storico-religiosa: « Et d'ailleurs, qui oserait faire du scepticisme au pied du Liban? Ce rivage n'est-il pas le berceau même de toutes les croyances du monde? »²⁸. Ma cerchiamo ancora in *Aurélia* il significato del dramma intellettuale-religioso di Nerval come prova più pregnante della unità e dell'accordo che egli intendeva conseguire tra postulazione razio-illuministica e postulazione irrazionalistico-religiosa; unità e accordo che, in quanto cercati, sono lungi dall'esaurire le richieste esigenti del cristiano dogmatico e travagliano la sua coscienza nei momenti di resipiscenza puramente religiosa, di slancio mistico. La seconda parte di *Aurélia* si apre con gli interrogativi drammatici che si pongono a chi non ha ancora scelto il proprio destino interiore e intellettuale: scienza o mistica, filosofia o religione, vita o sogno? E giusto dopo aver attraversato il cammino delle proprie ombre interiori, dopo aver turbato « l'harmonie de l'univers magique où son âme puisait la certitude d'une existence immortelle », il poeta riconosce l'opportunità di scegliere la via della religione come la sola che possa assicurare soccorso nei momenti di smarrimento:

Lorsque l'âme flotte incertaine entre la vie et le rêve, entre le désordre de l'esprit et le retour de la froide réflexion, c'est dans la pensée religieuse que l'on doit chercher des secours; je n'en ai jamais pu trouver dans cette philosophie qui ne nous présente que des maximes d'égoïsme ou tout au plus de réciprocité, une expérience vaine, des doutes amers...²⁹.

²⁵ *Voyage en Orient*, II, p. 308.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Aurélia*, I, pp. 385-6.

Ma è impossibile comunque per chi è nato « dans des jours de révolutions et d'orages, où toutes les croyances ont été brisées »³⁰ ricostruire l'« édifice mystique » a cui appartengono le ombre che ritornano nella mente e nel cuore dell'uomo « sensible ». E questa impossibilità aggrava lo stato di malessere interiore in chi riconosce che di quell'« édifice » « les innocents et les simples admettent dans leurs coeurs la figure toute tracée »³¹. Vuol dire questo che la perdita dell'innocenza e della semplicità, causata da quelle ragioni storiche, vota al fallimento, alla disperazione, all'angoscia, chi invece vuol sentirsi sicuro e della propria innocenza e della propria semplicità? « Beati i puri di cuore... », « Beati i poveri in ispirito... »: Nerval sembra sottoscrivere alle « beatitudini » evangeliche della purezza e ignoranza, riconosce che « l'arbre de science n'est pas l'arbre de vie! », cristianamente, ma si chiede con bel tratto illuministico:

Cependant, pouvons-nous rejeter de notre esprit ce que tant de générations intelligentes y ont versé de bon ou de funeste? ³².

È impossibile dunque da un punto di vista assolutamente evangelico conciliare gli opposti; non resta che rimettersi alla « bonté de Dieu » perché operi quell'accordo degli opposti che per ragioni diverse tentano il credente razionalista:

... Peut-être touchons-nous à l'époque prédite où la science, ayant accompli son cercle entier de synthèse et d'analyse, de croyance et de négation, pourra s'épurer elle-même et faire jaillir du désordre et des ruines la cité merveilleuse de l'avenir... Il ne faut pas faire si bon marché de la raison humaine, que de croire qu'elle gagne quelque chose à s'humilier tout entière, car ce serait accuser sa céleste origine... Dieu appréciera la pureté des intentions sans doute; et quel est le père qui se complairait à voir son fils abdiquer devant lui tout raisonnement et toute fierté! L'apôtre qui voulait toucher pour croire n'a pas été maudit pour cela! ³³.

³⁰ *Aurélia*, I, p. 386.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.* A commento di questo brano vale una nota di H. LEMAÎTRE: « Autre aspect de la tendance de Gérard au syncrétisme et de son grand rêve d'unité spirituelle: la réconciliation de la 'philosophie des lumières' avec la religion chrétienne. Mais la suite montre que ce n'est ici qu'une *tentation* et une survivance du 'vieux homme'. Gérard est en effet constamment partagé entre son héritage intellectuel du XVIII^e siècle (qui comprend à la fois l'illuminisme et la 'philosophie') et la nostalgie mystique déposée en lui par la mémoire de sa mère, ses souvenirs

L'unità della scienza e della fede che il poeta si augura qui per esorcizzare almeno a metà la tentazione irrazionalistica trova un fondamento storico nell'epoca in cui egli scrive. Il positivismo di Comte e del giovane Renan, la visione-utopia politica di Fourier e Saint-Simon (che erano familiari a Nerval), gli studi di filologia e filosofia delle religioni in particolare che penetrano dalla Germania (Creuzer...) volgarizzandosi e promuovendo successivi studi e interessando poeti (Ménard, Leconte de Lisle...): tutto ciò serve a creare un'atmosfera culturale neo-illuministica tra gli anni trenta e cinquanta che non può non lasciar traccia in chi riconosce il proprio debito (per quanto si voglia problematico) verso la « philosophie » e la riorganizzazione della società che la « scopa » della Rivoluzione imprese a realizzare. « La cité merveilleuse de l'avenir » non è certo per Nerval la « Civitas Dei » agostiniana e cristiana, e la ragionevolezza delle sue argomentazioni « scientifiche » prova che il « fils de Voltaire » non è morto nella sua esaltazione misticheggiante o delirante, dal momento appunto che non può « rejeter » il contributo innegabile al progresso della conoscenza e della storia umana apportato comunque dallo sforzo intellettuale delle generazioni passate e di quella presente. Ma mancherebbe allo scritto di Nerval il suo carattere « aperto » se il poeta si adagiasse in una definitiva certezza: la sintesi tra filosofia e religione, augurata nel lucido istante, cede il posto immediatamente all'angoscioso senso di colpa che provoca il solo fatto di averla concepita:

Qu'ai-je écrit là? Ce sont des blasphèmes. L'humilité chrétienne ne peut parler ainsi. De telles pensées sont loin d'attendrir l'âme. Elles ont sur le front les éclairs d'orgueil de la couronne de Satan... Un pacte avec Dieu lui-même?... Ô science! ô vanité! ³⁴.

La parola suprema dell'*Ecclesiaste* cade con tutto il suo peso disperante ma non conclusivo sulla coscienza già « déchirée » di Nerval, che non decide perciò di ricorrere a un confessore ma s'immerge reattivamente nello studio di libri di cabala (convinto che « tout était vrai dans ce qu'avait accumulé là-dessus l'esprit humain pendant des siècles » ³⁵). È certo una strana reazione di coscienza cristiana che si scopre in fallo teologico e dogmatico e che tenta di riscattarsi! Il ricorso alla cabala come sostituito il ricorso al prete sa piuttosto di zolfo diabolico che di

d'enfance et l'amour d'Adrienne et d'Aurélia ». (H. Lemaître, nota n. 2, p. 789, della sua edizione di: NERVAL, *Oeuvres*, Paris, Garnier, 1958, t. I).

³⁴ *Aurélia*, I, p. 386.

³⁵ Ivi, pp. 386-7.

illuminazione cristiana, e malgrado gli interventi dei critici cristiani³⁶ per salvare chi pare « dannato », questo tipo per lo meno singolare di conversione alla fede avviene ancora a livello sincretistico piuttosto che cristiano. Il Béguin infatti si affaticava con molta convinzione a cristianizzare il sincretista e a irrazionalizzare a tutti i costi e per intero Nerval, che per sua natura è un Proteo inafferrabile per critici partigiani, per quanto intelligenti possano essere. Riteneva il critico svizzero che la costante illuministica fosse invece per Nerval una specie di tentazione passeggera, che gli è agevole allontanare, a differenza di Musset e Hugo, che, il primo piú del secondo, restarono « prigionieri » della loro irresolutezza tra « coeur » e « intelligence ». « Nerval, comme ses contemporains, souffre de ce divorce entre le sentiment et la raison. Un instant, il est tenté par une réconciliation de la science et de la foi. (...) Il n'en reste pas longtemps à ces espoirs de progrès, qui gardent peut-être quelque reflet de ses entretiens avec les ingénieurs saint-simoniens dont il avait été l'ami en Egypte. Mais il est singulier de voir cet homme, isolé par son drame, porter ainsi en lui toutes les tendances contradictoires de son époque, faire de son débat intérieur le champ clos où s'affrontent toutes les hypothèses d'un temps qui n'en fut pas avaro »³⁷. Béguin insomma si fermava a mezza strada nell'analisi critica di *Aurélia*, o saltava il fosso a pié pari, sottraendosi alla responsabilità del ragionamento induttivo-deduttivo e alla lettura coordinata del testo letterario con la vita. Il problema della conciliazione tra scienza e religione, a nostro parere, rimase irrisolto per Nerval; e si può affermare che il poeta fu vittima di quella irresoluzione. I veri motivi del suicidio si spiegano leggendo lo stesso scrittore, ricordando quello che egli ha confessato nella sua ultima opera: *Aurélia* sarebbe il resoconto delle diverse tappe che Nerval ha dovuto compiere per ritrovare la calma interiore, la certezza dell'immortalità dell'anima ispirata dal « souvenir chéri d'une personne morte », e un sentimento di nuova energia vitale da opporre al « désespoir » e al « suicide » che sono « le résultat de certaines situations fatales pour qui n'a pas foi dans l'immortalité, dans ses peines et dans ses joies »³⁸. Ora, è del tutto contraddittorio ammettere, come fa il Béguin, la realtà del suicidio e parlare, dietro lo stesso suggerimento di Nerval, delle certezze acquisite (« convictions que j'ai acquises »:

³⁶ L'ultimo in data è Christian Dédéyan, che conclude addirittura al cattolicesimo di Nerval (NERVAL, *Pèlerin de la nuit*, Paris, Aubanel, 1966).

³⁷ A. BÉGUIN, *Gérard de Nerval*, Paris, Stock, 1936, pp. 60 ss.

³⁸ *Aurélia*, I, p. 394.

finale di *Aurélia*) che dal suicidio avrebbero dovuto cristianamente allontanarlo per condurlo sulla « vraie route ». Ed è una bella irresponsabilità pretendere di tracciare la storia interiore di Nerval sfuggendo alle conseguenze che uno studio siffatto impone; aggirando l'ostacolo del dissidio irrisolto col fare ricorso ad un altro tipo d'indagine, quella puramente estetica, che poi spiega e non spiega la soluzione cristiana di quel dissidio. « ... Et, — ce qui compte davantage, — cette catastrophe ne saurait infirmer en rien la valeur d'*Aurélia* et l'authenticité de la victoire remportée. (...) L'œuvre est là, et continue à porter témoignage comme elle le ferait si elle nous était parvenue sans que nous sachions rien de son auteur. Car elle nous parle le langage de la poésie... »³⁹. Ascoltando la poesia in modo irrelato, rischiamo evidentemente di comprenderla meno. E Nerval non chiedeva di essere letto solo a livello letterario, tanto meno nei momenti risolutivi del rapporto tra vita e letteratura. Sottraendolo a questo preciso rapporto, si trascura il senso della storia della propria epoca che fu acuto in Nerval e che sta alla base delle sue opere-chiavi a motivare i suoi scatti di coscienza, la sua fantasia e le sue risoluzioni volontarie, la sua lucidità e la sua follia — quest'ultima essendo, se si vuole, la prova « patologica » dell'impossibilità dell'uomo di superare sul piano morale e individuale le forze in conflitto nella sua età sul piano sociale. Così, ricorrendo a *Sylvie* (portata a termine alcuni anni prima di *Aurélia*), prendiamo atto che la consapevolezza storica della propria epoca non spunta solo nell'ultima opera, dove si imposta la dialettica individuo-società dall'angolo visuale della religione. In *Sylvie* il quadro storico della società è più vasto e preciso, e porta alle stesse conseguenze: la crisi dei « valori » tradizionali e la singolarità « critica » della propria epoca. Converrà citare per intero una pagina, all'inizio della novella, in cui Nerval giustifica storicisticamente la natura del rapporto tra sé e la donna e in generale tra il poeta e la donna sotto la Monarchia di Luigi Filippo, caratterizzata da arrivismi politici e sociali che provocavano la reazione morale dei poeti nel senso della « tour d'ivoire ».

Nous vivions alors dans une époque étrange, comme celles qui d'ordinaire succèdent aux révolutions ou aux abaissements des grands règnes. Ce n'était plus la galanterie héroïque comme sous la Fronde, le vice élégant et paré comme sous la Régence, le scepticisme et les folles orgies du Directoire; c'était un mélange d'activité, d'hésitations et de

³⁹ A. BÉGUIN, cit., pp. 86-7.

parebbe, d'utopie brillanti, d'aspirazioni filosofiche o religiose, d'entusiasmi vaghi, mescolati di certi istinti di rinascita, d'annui delle discordie passate, d'aspetti incerti, — qualche cosa come l'epoca di Pèrigrin e d'Apulèe. L'uomo materiale aspirava al bouquet di rose che doveva il rigenerare per le mani di la bella Isis; la dea eternamente giovane e pura ci appariva nelle notti, e ci faceva onta di noi ore di giorno perse. L'ambizione non era per noi di nostra età, e l'avidità di cariche che ci faceva allora delle posizioni e dei onori ci allontanava dalle sfere di attività possibili. Il non ci restava per asilo che questa torre d'avorio dei poeti, où nous montions toujours plus haut pour nous isoler de la foule. A questi punti elevati où nous guidavano i nostri maestri, noi respiravamo infine l'aria pura delle solitudini, noi beviamo l'oblio nella coppa d'oro delle leggende, noi eravamo ubriachi di poesia e d'amore. Amore, hélas! delle forme vaghe, delle tinte rosse e blu, dei fantasmi metafisici! Vista da vicino, la donna reale ribellava la nostra ingenuità; il fallait qu'elle apparût reine ou déesse, et surtout n'en pas approcher ⁴⁰.

Questo passo estremamente importante per farci capire la formazione culturale di Nerval, colloca dunque nella giusta prospettiva il problema generale della società nei primi anni della Monarchia Borghese e i caratteri della seconda generazione romantica. E va subito rilevato che la diagnosi, valida per quegli anni, si può estendere all'epoca in cui Nerval compone *Sylvie*, per intendere più chiaramente che le basi storiche su cui si muovono gli avvenimenti personali raccontati nella novella, nella loro esemplarità critica, sono analoghe a quelle realizzate dalla rivoluzione moderata del 1830. Il discorso di Nerval può valere in definitiva a specificare i caratteri di un'epoca e le condizioni psicologiche che risultano dalle tre rivoluzioni che nel giro di sessant'anni hanno teso ad abbattere l'*ancien régime* e ad aprire una società nuova. Non dunque ricordo nostalgico dei caratteri tipici di tempi passati (la « galanterie héroïque » della Fronda, il « vice élégant et paré » della Reggenza, lo « scepticisme et les folles orgies » del Direttorio), ma presa di coscienza della novità (« époque étrange ») della storia di fronte alla quale si trovavano i giovani, e della sua problematicità. L'accento romantico-esoterico: « L'homme matériel aspirait au bouquet de roses etc. » illumina il tentativo di ridare un senso non meramente utilitaristico alla vita individuale e collettiva, di reagire alla corsa verso i « buoni posti » e le onorificenze durante la Monarchia di luglio. Per poeti inclini all'eroismo idealistico e alla spensieratezza degli anni giovanili (la *bohème* degli anni trenta),

⁴⁰ *Sylvie*, I, p. 242.

questo tipo di arrivismo sociale provocò uno *choc* che segnò anche il loro destino letterario, svolto sul piano dell'« art pour l'art » e fra le pareti della « tour d'ivoire ». Si pensi all'impressione che dovette suscitare in Balzac la riorganizzazione capitalistica e burocratica della vita di quegli anni, tenendo presente la deformazione realistica, violenta, e visionaria, che egli operò nella *Comédie* di tutti quei fermenti nuovi di vita, della lotta tra un mondo che crollava per inerzia e naturale esaurimento, e un mondo vitale, laborioso, alieno da nostalgie cavalleresche e *ancien régime*. La deformazione balzacchiana della realtà si giustifica non solo con la natura ideologica legittimistica che sottostà ad essa, ma anche con la forza degli avvenimenti esteriori esercitata su una fantasia eccitabile, romanzesca, nera, che crea fantasmi e simboli irrazionali, demoniaci ecc. da una realtà ammirata e deprecata nello stesso tempo. Di fronte alla realtà abominata, da una parte c'è chi si rifugia nella disinfettata « tour d'ivoire », e coltiva più o meno beatamente il proprio idealismo storico e letterario, e dall'altra c'è chi in quella realtà mette mani da clinico e da chirurgo, rimescola, indaga, taglia e ricuce, e si immunizza al contatto più brutale, nascondendo così la propria tensione idealistica sotto la maschera realistica; chi fugge la « foule » e chi l'affronta, pur partendo dalle stesse premesse ideali. Chi fugge, mostrerà più scoperti il mondo idoleggiato e i motivi della fuga, e sarà facile definirlo idealista e irrazionalista. Chi rimane e lotta, o vuol fare storia a livello artistico, sarà definito realista ecc. Le definizioni saranno esatte nella misura in cui contano i risultati artistici e la sfera in cui si includono (al di là delle stesse premesse ideologiche)⁴¹. Ma non v'è chi non veda quanto provvisoria e approssimativa, unilaterale, sia la definizione di Balzac come realista, che escluda la forte componente irrazionalistica, idealistica e visionaria della sua opera⁴².

Allo stesso modo, nel caso particolare dell'idealista e irrazionalista Nerval, resta a mezza strada il critico che liquida questo poeta trascurando la postulazione realistica e razionalistica della sua opera. Si osserverà dunque che la nozione razionalistica « fils de Voltaire », valida a

⁴¹ È nota a tal riguardo la posizione di Engels di fronte al realismo balzacchiano (*Lettera a Margaret Harkness*, aprile 1888), condivisa e sviluppata in particolare oggi da G. Lukács in vari luoghi.

⁴² Per tale questione rimandiamo alla visione d'insieme, informata e puntuale, consegnata nel saggio di L. DE NARDIS, *Balzac e l'Assoluto*, già apparso come 'Prefazione' a: H. DE BALZAC, *La commedia umana*, vol. V, Roma, Casini, 1959, e ora in: *Il Sorriso di Reims*, Bologna, Cappelli, 1960, pp. 173-189.

indicare la discendenza illuministica di Nerval, si allea a quella specificamente irrazionalistica, di origine esoterica: Nerval « fils du Feu ». Giustamente Philippe Sollers, rispondendo a una « enquête » abbastanza recente, ha indicato alcuni motivi fondamentali che sono alla base del favore di cui Nerval sta attualmente godendo presso critici e lettori: « La situation privilégiée de Nerval peut se comprendre aujourd'hui de la manière suivante: la raison n'est plus profondément reconnue comme souveraine, elle perd son aspect autoritaire et figé, ce qui fait qu'en même temps la déraison nous devient lisible et cesse d'être une valeur révolutionnaire pour entrer dans une composition inédite avec la pensée. Nerval représente la contradiction où nous entrons peut-être historiquement: celle d'un langage double, multiplicateur, qui est à la fois expérience sans réserve des limites et lucidité aiguë de cette expérience. *Aurélia* est l'exemple admirable, prophétique, de cette structure dédoublée, dont la littérature la plus exigeante, rompant avec le rationalisme réaliste et psychologique comme avec le simple irrationalisme de type "imaginaire" ou surréaliste, devrait maintenant témoigner »⁴³.

⁴³ PH. SOLLERS, risposta a un'inchiesta di C. Bonnefoy in: *Arts*, 11-17 settembre 1964, p. 8.

CAPITOLO II

GLI ANNI DELLA FORMAZIONE E PRIME PROVE DI SCRITTORE

Nel corso della sua opera Nerval non ha mai cessato di indicare l'importanza che hanno avuto per la sua vita l'educazione ricevuta presso l'« oncle Boucher » e l'esperienza degli anni trenta negli ambienti parigini: di questa e di quella risentono le sue opere maggiori e anzi su questa e quella egli getta luce per giustificare il suo avvenire di uomo e di scrittore. Ciò vuol dire che per capire appieno la sua opera dovremo rifare la storia degli anni della sua formazione tra ambiente familiare e ambiente parigino, costruire (ricostruire) in maniera pur sempre approssimativa e arbitraria in fondo il quadro entro cui egli vuole immersa la sua storia e che egli ha giusto il tempo di accennare qua e là. In tale prospettiva si metterebbero in rilievo le consonanze e le dissonanze tra la sua vita-opera e la sua età, quanto egli deve alla cultura e alle preoccupazioni generali del suo tempo e quanto alla sua singolare esperienza di uomo e di scrittore. Ma un simile lavoro nonché sorpassare le nostre forze (noi operiamo fondamentalmente su un'opera che è il frutto di tutta una vita, che è l'opera migliore di Nerval, quella degli ultimi anni), ci allontanerebbe dal nostro fine, al quale possiamo giungere più facilmente, secondo la prospettiva desiderata e qui sopra schematizzata, grazie ai lavori estremamente dotti ed eruditi di Jean Richer, che nel suo più impegnativo lavoro, risultato di molti anni di studio e di pubblicazioni, ha tentato anche una analisi-sintesi degli archetipi e del mondo immaginario di Nerval ¹.

Volutamente il Richer lasciava ad altri il compito di studiare l'opera di Nerval da un punto di vista estetico e critico generale. Ma se è possibile fare, senza una analisi estetica, un discorso erudito sui « thèmes et

¹ J. RICHER, *Nerval. Expérience et Création*, cit.

types universels » e sulla « transfiguration du réel » (« La naissance des oeuvres et la mythologie personnelle »), secondo la divisione in due parti dell'opera del Richer, giudichiamo impossibile uno studio estetico e critico generale che non ponga nello stesso tempo il problema storico-culturale, in tutte le prospettive e a tutti i livelli, dell'opera studiata. Per ragioni di chiarezza metodologica è da offrire comunque, e lo facciamo in via preliminare, il quadro sommario della formazione culturale e della società che sottostà all'opera di Nerval e che abbiamo cominciato ad abbozzare nel capitolo precedente con altri intenti. Per quanto possibile non ci ripeteremo e sarà data per scontata l'analisi di certi contenuti religiosi e filosofici sui quali ci siamo più ampiamente soffermati; ad essa però si deve necessariamente aggiungere l'analisi di aspetti religiosi e filosofici volutamente trascurati in quel luogo. « Auteur des *Odelettes* ou des *Chimères*, il imite les poètes du XVI^e siècle français; prosateur, il continue Rousseau, Sénancour, il s'inspire de Sterne, Diderot ou Nodier. Il excelle dans la confidence romancée, qu'il allie subtilement à l'érudition. Héritier des divers aspects du XVIII^e siècle, allant du doute à l'illuminisme, placé à un certain moment de l'histoire des idées, Nerval a bien des opinions ou des croyances communes avec celles de Nodier, Vigny, Lamartine, Balzac, Hugo, Gautier. (...) Cependant l'œuvre de Nerval est profondément originale... »². Ecco riassunte dallo stesso Richer le diverse componenti della diaspora immaginativa, umana e letteraria del nostro autore, e presentato un certo numero di punti di riferimento secondo cui operare e da cui bisogna ricavare dati che sono celati in quella sintesi.

L'imitazione dei poeti del '500 e in particolare di Ronsard apre un problema che non è semplicemente stilistico, metrico, formale, come lo stesso Nerval lascia intendere in un capitolo dei *Petits Châteaux de Bohême* (V), ma anche problema di contenuti e di ideali poetici, come è ovvio. Se Nerval dice, riferendosi agli anni che appartengono o che sono vicini alla vita dell'Impasse du Doyenné: « En ce temps, je ronsardisais »³, è da credere che il poeta rivivesse i contenuti ronsardiani più tipici, che egli intendeva, coi suoi compagni « jeunes gens », riportare in clima romantico⁴. E si trattò comunque di contatti fecondi se determi-

² J. RICHER, *Nerval...*, p. 24.

³ *Petits Châteaux de Bohême*, I, p. 73.

⁴ Si può citare la conclusione dello studio introduttivo che accompagnava lo *Choix de poésies de Ronsard etc.* e che dimostra l'acutezza oltre che l'informazione

narono il noto *Choix de poésies de Ronsard, Dubellay etc.* (1830), quasi tutto in funzione però del « maître ». E mentre Nerval si incantava per i ritmi popolari ronsardiani e i suoi motivi primaverili, giovanili, ironici e segnati appena di tristezza, così vicini ai temi « fiorentini » del Quattrocento, non poteva d'altronde trascurare il poeta serio dell'amore, che su Marie, viva ma ancor piú da morta, ha scritto alcuni fra i versi piú belli della poesia francese, atti in particolare ad essere apprezzati da poeti romantici. Si può dire infatti che la terza delle tre parti che formano la sezione dedicata a Ronsard nello *Choix* sia interamente dedicata ai versi in morte di Marie. Lo schema triangolare poeta-amore-morte che Nerval trovava in Ronsard veniva per così dire a « doubler » lo schema petrarchesco che serviva come modello al poeta cinquecentesco e sul piano delle scelte artistiche l'uno diventava omologo dell'altro. Nerval, che è sempre stato attento alle *coincidenze*, dovette riflettere sul trapasso di quello schema. Di lí ad alcuni anni, quello schema diventava suo proprio, di modo che possiamo spiegarci anche in questa prospettiva il ricordo degli anni di « ronsardisant » e le tante allusioni alla coppia amorosa Petrarca-Laura nel corso della sua opera, nei momenti in cui il disincanto amoroso matura in una riflessione, in un rapporto, in una analogia, in una « ressemblance » di avvenimenti, prima di riprendere vigore nel ritmo del racconto e farsi racconto stesso. Non era dunque un semplice proposito formale che presiedeva alla pubblicazione dell'antologia, ma un proposito di imitazione interiore che tendeva a preparare nelle mani di Nerval uno strumento poetico da sostituire a quello vecchio al quale si dovevano le povere, meritevoli, ma comunque monotone (napoleoniche soprattutto) *Poésies politiques* (1826) e le *Elégies nationales et satires politiques* (1827) che gli aveva dettate la sua musa liceale. Che l'esercizio di lettura della poesia di Ronsard fosse abbastanza vecchio al momento in cui apparve lo *Choix*, lo dimostra un'ode inclusa nella raccolta delle *Elégies nationales et satires politiques*, e che

nelle cose letterarie del giovane Nerval: « ...voyez ce qu'a été la poésie après lui [Malherbe]: je dis la poésie.

« L'art, toujours l'art, froid, calculé, jamais de douce rêverie, jamais de véritable sentiment religieux, rien que la nature ait immédiatement inspiré: le correct, le beau exclusivement; une noblesse uniforme de pensées et d'expression; c'est Midas qui a le don de changer en or tout ce qu'il touche. Décidément le branle est donné à la poésie classique: la Fontaine seul y résistera; aussi Boileau l'oubliera-t-il dans son *Art poétique* ». (NERVAL, *Oeuvres complémentaires*, t. I, cit., p. 313).

citiamo interamente perché dà un'idea concreta del ronsardismo giovanile del nostro poeta:

I

Le Temps ne surprend pas le sage;
 Mais du Temps le sage se rit,
 Car lui seul en connaît l'usage;
 Des plaisirs que Dieu nous offrit,
 Il sait embellir l'existence;
 Il sait sourire à l'espérance,
 Quand l'espérance lui sourit.

II

Le bonheur n'est pas dans la gloire,
 Dans les fers dorés d'une cour,
 Dans les transports de la victoire,
 Mais dans la lyre et dans l'amour.
 Choisissons une jeune amante,
 Un luth qui lui plaise et l'enchanter;
 Aimons et chantons tour à tour!

III

« Illusions! vaines images!
 Nous dirons les tristes leçons
 De ces mortels prétendus sages
 Sur qui l'âge étend ses glaçons;
 Le bonheur n'est point sur la terre,
 Votre amour n'est qu'une chimère,
 Votre lyre n'a que des sons! ».

IV

Ah! préférons cette chimère
 A leur froide moralité;
 Fuyons leur voix triste et sévère;
 Si le mal est réalité,
 Et si le bonheur est un songe,
 Fixons les yeux sur le mensonge,
 Pour ne pas voir la vérité.

V

Aimons au printemps de la vie,
 Afin que d'un noir repentir
 L'automne ne soit point suivie;
 Ne cherchons pas dans l'avenir

Le bonheur que Dieu nous dispense;
 Quand nous n'aurons plus l'espérance,
 Nous garderons le souvenir.

VI

Jouissons de ce temps rapide
 Qui laisse après lui des remords,
 Si l'amour, dont l'ardeur nous guide,
 N'a d'aussi rapides transports.
 Profitons de l'adolescence,
 Car la coupe de l'existence
 Ne pétille que sur les bords!

È un Ronsard indubbiamente diluito in un calamio di liceo. Tuttavia non possiamo non vedere in questa ode alcune pagliuzze che il tempo, la vita e l'arte trasformeranno in gemme per il simbolismo e idealismo del poeta: *luth*, *chimère*...⁵. In chiave di « adolescence » sarebbe in quest'ode il tema di « Mignonne, allons voir si la rose » che Nerval include giusto nella sua antologia del '30. Ma non è in tale via che insisterà in avvenire: il leggero epicureismo lascerà il posto al neoplatonismo amoroso: la migliore delle *Odelettes* nervaliane, *les Cydalises*, per quanto possa essere di ispirazione ronsardiana, sarà una perfetta creatura « nervaliana » (come vedremo)⁶.

Un passaggio del cap. « Premières années » di *Promenades et Souvenirs* contiene una dichiarazione interessante: « J'étudiais à la fois l'italien, le grec et le latin, l'allemand, l'arabe et le persan. Le *Pastor fido*, *Faust*, *Ovide* et *Anacréon*, étaient mes poèmes et mes poètes favoris »⁷. A parte il *Faust*, sembra chiaro che il *Pastor fido*, Ovidio e Anacreonte costituiscono il terreno di fondo su cui poggerà il ronsardismo degli anni successivi, la disposizione sempre più accentuata negli anni all'elegia amorosa, al paesaggio idillico, all'arcadia amorosa, alle « odelettes » e

⁵ Il RICHER, nel commento che egli fa nell'opera succitata del sonetto *El Desdichado*, trascura di fare riferimento a questa semplice fonte interna dell'immagine del *luth*. Si potrà argomentare sul successivo ispessimento e approfondimento (in senso occultistico ecc.) dell'immagine del *liuto* come simbolo del poeta, ma è comunque da menzionare il suo uso (accanto a *chimère*, stesso simbolo usato successivamente per l'amore) in una poesia giovanile. Il che porterebbe, vogliamo dire, ad essere più cauti nella ricerca costante delle fonti erudite (più in un certo senso che in altro) del nostro poeta. Si vedano le pp. 558 e 575-6 del Richer.

⁶ Allo stesso modo e a maggior ragione Nerval abbandonerà la poesia politica e di ispirazione storica alla quale lo stesso Ronsard (con Du Bellay) sembra averlo avviato, come è detto in *Promenades et Souvenirs*, ch. II.

⁷ *Promenades et Souvenirs*, I, p. 136.

romanze cantate da fanciulle nel suo mondo letterario. Anacreonte si spiegherebbe insomma solo nella versione leggendaria che le « anacreontee » del XVI secolo accreditarono circa il poeta greco, a partire da Henri Estienne, che di quella versione, e poi della moda che ne seguì, si fece promotore⁸. Sappiamo in qual considerazione fu Anacreonte presso Ronsard poeta delle *Odes*! Qualunque sia stato dunque l'ordine cronologico reale degli avvicinamenti di Nerval alla poesia di Anacreonte e di Ronsard, l'uno portava all'altro attraverso quel che di caratteristica comune il nostro poeta trovava già insito nei loro nomi, soprattutto la grazia leggera e malinconica dell'*ode-odelette*.

Accanto allo *Choix de poésies de Ronsard etc.* è da collocare un'altra scelta poetica che Nerval pubblicò nello stesso anno: *Poésies allemandes* (Klopstock, Goethe, Schiller, Burger). Nerval si era già fatto conoscere nel 1828 come traduttore del *Faust*. La traduzione non fu un semplice fatto di trasposizione linguistica, ma un'esperienza fondamentale per il nostro poeta, come vedremo nel capitolo seguente. Comunque il contatto con la poesia tedesca in genere dava a Nerval la possibilità di creare e coltivare il suo idealismo dall'interno, poiché Germania, come vedremo pure, fu per lui una terra madre sulla quale veniva a coincidere l'immagine sognata della propria madre, colà sepolta. Se l'influenza di Goethe fu iniziale e risolutiva nello stesso tempo, non fu meno importante l'esercizio di traduzione su Richter di cui Nerval pubblicò pure nel 1830 l'« épisode fantastique » dell'*Éclipse de Lune*, che è una delle suggestioni sicure che presiedono alla creazione di *Aurélia*⁹.

Traduttore o no di Hoffmann, Nerval dimostra che risale agli stessi anni la sua conoscenza del narratore tedesco. Nel 1832 infatti egli pubblicava il racconto fantastico *La Main de gloire*, in cui il tono hoffmanniano prorompe come in nessun'altra opera nervaliana. Il che vuol dire che Nerval decanterà pure quest'influenza, in verità troppo aggressiva, e la ridurrà a una portata lirico-onirica, quindi piú interiore e insinuante. *A posteriori* quali ragioni possiamo vedere nel fascino duraturo che

⁸ Sappiamo infatti che fu Henri Estienne che, pubblicando per la prima volta nel 1544 « un gruppo di 59 componimenti, appartenenti all'età greco-romana (...), diede appunto origine alla moda europea delle " anacreontee " ». (R. CANTARELLA, *Storia della Letteratura greca*, Milano, Nuova Accademia, 1962, p. 216, nota).

⁹ J. RICHER ha fatto seguire con giusto criterio alla sua edizione di *Aurélia*, già cit., « quelques textes traduits de l'allemand par Gérard qui sont pour une part à l'origine d'*Aurélia* » (p. 213): testi di Klopstock e l'*Éclipse de lune* di JEAN-PAUL. Molti rapporti tra Jean-Paul e Nerval sono stati messi in luce da CL. PICHOTS, *L'Image de Jean-Paul Richter dans les Lettres françaises*, Paris, Corti, 1963.

Hoffmann ha esercitato su Nerval? Soprattutto la creazione di figure e avvenimenti immersi nell'ambiguo-molteplice dei fenomeni, nella plurifrazione del corpo-materia in ombra, fantasma, evanescenza, e viceversa, comunque — e questo è particolarmente importante per Nerval — in una prospettiva in cui i confini tra realtà e sogno sono aboliti e messi in dubbio¹⁰. Così può diventare emblematico, nella ricostruzione degli agenti letterari ed emotivi che presiedono alla genesi dello scrittore originale che è Nerval, il richiamo che egli fa dello scrittore tedesco parlando del « hasard » della sua nascita nel cap. « Juvenilia » di *Promenades et Souvenirs*:

Le hasard a joué un si grand rôle dans ma vie, que je ne m'étonne pas en songeant à la façon singulière dont il a présidé à ma naissance. (...).

Un jour, un cheval s'échappa d'une pelouse verte qui bordait l'Aisne, et disparut bientôt entre les halliers; il gagna la région sombre des arbres et se perdit dans la forêt de Compiègne. Cela se passait vers 1770.

Ce n'est pas un accident rare qu'un cheval échappé à travers une forêt. Et cependant, je n'ai guère d'autre titre à l'existence. Cela est probable du moins, si l'on croit à ce que Hoffmann appelait l'*enchaînement des choses*¹¹.

Quando si pensa che Nerval rifà la storia del nonno che, in seguito a una semplice circostanza, abbandona la casa paterna (si evoca anche il bisnonno) e sposa una cugina, e che egli la rifà per *giustificarsi* nella nascita e nell'esistenza, vien naturale osservare quanto romanzesco e troppo « tirato » sia il quadro natale che egli vuol rappresentare. Di ciò lui stesso si rende conto, se invoca l'autorità di Hoffmann per dar credito alla serie dei fatti (concatenati). È vero dunque che le pagine di *Promenades et Souvenirs* sono fra le ultime scritte da Nerval, ma rappresentando quel quadro la fantasia di Nerval tende ad acquistare credito nel nome di Hoffmann, e Hoffmann nel tempo stesso viene a figurare come padrino della sua nascita di scrittore. Giacché, in quanto a fenomenologia letteraria e a somiglianza di temperamenti, non v'è dubbio che

¹⁰ « Parmi tous les romantiques allemands, Hoffmann, enfin, semble avoir ses préférences. Gérard de Nerval a découvert un génie fraternel chez cet écrivain... » (P.-G. CASTEX, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1962, p. 287).

¹¹ *Promenades et Souvenirs*, I, p. 133.

Hoffmann e Nerval costituiscano una coppia che nessun'altra può sostituire (Goethe-Nerval, Novalis-Nerval...).

In particolare poi, nella creazione idealistica dell'universo femminile e delle combinazioni e interdipendenze-interferenze tra amore e morte esemplificate negli *Elisir del Diavolo*, come ancora nell'angoscioso senso di colpa di tante figure e di Medardo specialmente, per il peso della fatalità nel destino individuale, Nerval può aver considerato Hoffmann suo maestro¹². (Saltiamo qui le differenze, che sono tante, fra i due, prima fra tutte forse la frequente presenza della vena ironica di fronte al sovrannaturale che il poeta tedesco, tentando evidentemente di circuire meglio la fede del lettore, introduce negli avvenimenti narrati, e che è invece nulla in Nerval). Comunque per un più approfondito esame delle zone di influenza tra letteratura-filosofia tedesca e la letteratura francese, che è nello stesso tempo esame degli aspetti più tipici e appariscenti del romanticismo, il libro più famoso del Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, si rivela insostituibile, e ad esso perciò rimandiamo per il completamento di questa ricostruzione¹³.

Se la coppia Hoffmann-Nerval ci sembra la più esemplare nel gioco della cultura franco-tedesca, la coppia Rousseau-Nerval è la più esemplare in cultura francese. Non si sottolineerà mai abbastanza quale parte abbia svolto nella formazione dell'uomo e dello scrittore Nerval la figura di Rousseau: le opere di Nerval presuppongono sempre un sostrato e uno sfondo roussoiano, che Nerval stesso si preoccupa di indicare. *Angélique*, *Sylvie*, *Les Nuits d'Octobre*, *Promenades et Souvenirs*, per non parlare delle *Confidences de Nicolas* e di *Cazotte*, offrono e sfruttano variamente il ricordo letterario e mitico del ginevrino. Ma questo non direbbe ancora molto a proposito di opere nate in clima romantico e di vero culto per Rousseau¹⁴, se non precisassimo che Rousseau è parte

¹² Sul trapasso e l'evoluzione di certi simboli-immagini degli *Elisir* nell'opera di Nerval si v. F. CONSTANS, *Artémis ou les Fleurs du désespoir*, in « Revue de Littérature comparée », avril-juin 1934, pp. 337-371.

¹³ Per la « formation » germanica di Nerval si v. CHARLES DÉDÉYAN, *Gérard de Nerval et l'Allemagne*, Paris, SEDES, 1958, 2 voll., e lo studio di ALFRED DUBRUCK, *Gérard de Nerval and the German Heritage*, The Hague, Mouton, 1965, meglio articolato criticamente, benché limitato agli « indebtedness » di Nerval verso Hoffmann, Goethe e Heine (il quale ultimo, cronologicamente, è fuori dagli schemi della « formation » di Nerval).

¹⁴ Nel suo recente libro, *Infanzia, Memoria e Storia da Rousseau ai Romantici* (Padova, Liviana Editrice, 1966), F. ORLANDO ha seguito le tappe più significative della « tradizione » del ricordo d'infanzia in letteratura, facendo in un certo senso,

della educazione e della formazione giovanile di Nerval, che nei luoghi che conservano piú viva la memoria e la leggenda di Rousseau in Francia ha vissuto i primi anni e ha ricevuto le prime fondamentali impressioni della sua vita. Ed è un Rousseau non solo nella leggenda e nella storia compassionevole di un uomo, non solo ancora come filosofo, ma soprattutto come innamorato (infelice) e scrittore di libri d'amore, come sognatore malinconico. Rousseau e la natura stessa non facevano ormai che tutt'uno a Senlis, Châalis, Ermenonville, e le evocazioni tenere che Nerval ha legato sempre al nome e al ricordo del ginevrino sono una prova della profonda fratellanza fra l'uno e l'altro. *Angélique* e *Sylvie* in particolare, due opere che hanno come tema e come figure, emergenti a tratti nella prima opera, fisse nella seconda, l'infanzia delle « jeunes filles en fleurs », sono dominate da Rousseau piú che da qualsiasi altro personaggio letterario: Rousseau si legava automaticamente alla rievocazione del Valois e dell'infanzia, dell'adolescenza, delle fanciulle che si accingono all'amore cantando l'amore in motivi popolari. Rousseau è davvero il patriarca della società in cui Nerval è vissuto; breve la sua apparizione, ma sigillata dalla morte: quanto basta perché di un uomo perseguitato dagli uomini e dal destino, che ha capito gli umili, che ha amato, si faccia una leggenda, un mito. Nerval trovò pronto il mito di Rousseau, che non fu mai infranto e col quale dovette piú volte confrontare il proprio destino. Ecco una confessione in cui sono associati tre numi della sua formazione letteraria:

J'ai appris le style en écrivant des lettres de tendresse ou d'amitié, et, quand je relis celles qui ont été conservées, j'y retrouve fortement tracée l'empreinte de mes lectures d'alors, surtout de Diderot, de Rousseau et de Sénancourt ¹⁵.

Questa confessione sulla propria genesi di scrittore assume tutta la sua importanza, se viene legata a quella che la precede immediatamente e che la giustifica (lo scrittore parla di una sua visita a Saint-Germain):

Je le disais tout à l'heure, — mes jeunes années me reviennent, — et l'aspect des lieux aimés rappelle en moi le sentiment des choses passées. Saint-Germain, Senlis et Dammartin, sont les trois villes qui, non loin de Paris, correspondent à mes souvenirs les plus chers. La mémoire de vieux parents morts se rattache mélancoliquement à la

come lui stesso dice, la storia della fortuna di Rousseau (delle *Confessions*) presso i romantici in particolare. (Dedicata a Nerval le pp. 229-232).

¹⁵ *Promenades et Souvenirs*, I, p. 133.

pensée de plusieurs jeunes filles dont l'amour m'a fait poète, ou dont les dédains m'ont fait parfois ironique et songeur ¹⁶.

L'esperienza della vita di adolescente ha suggerito a Nerval la scelta degli autori che potessero offrire lo stile congeniale agli stati d'animo provati in quell'età: così nessuna denuncia di imitazione Nerval vuole addebitarsi ricordando che le sue lettere di allora rivelano la traccia delle letture (lettere e romanzi epistolari, ovviamente) di Diderot, Rousseau, Senancour. Se altrove egli dice che qualsiasi poeta comincia più o meno con l'imitare (ma imita nel senso congeniale, aggiungiamo), qui, e in un momento in cui la sua arte è diventata finissima e dà i suoi migliori ed ultimi frutti, egli sembra invocare quei nomi non come segni usati e abbandonati una volta conquistata la propria via, ma come modelli interiori tuttora validi, e piuttosto ancora come classe di scrittori nella quale ritiene di poter figurare, a ragione ¹⁷. Per convincersene, basti dire che di seguito ai due passaggi citati Nerval situa un'altra confessione in cui la figura di Rousseau è ulteriormente confermata come guida suprema dello scrittore tornato nei luoghi della sua infanzia, roussoiani per eccellenza:

... [Dans les intervalles de mes promenades,] j'ai tracé quelques souvenirs que je n'ose intituler *Mémoires*, et qui seraient plutôt conçus selon le plan des promenades solitaires de Jean-Jacques. Je les terminerai dans le pays même où j'ai été élevé, et où il est mort ¹⁸.

Nerval sembra voler sottolineare una specie di « ricorrenza » letteraria di nomi, luoghi, avvenimenti. I vecchi parenti morti, le fanciulle, l'amore, la nascita dello scrittore, una prova di scrittore (la letteratura della « promenade ») e un maestro di stile sotto i cui auspici la prova vien fatta: insomma letteratura, infanzia e morte si amalgamano nel giro di alcune frasi e vogliono suggerire la loro indissolubilità in un momento in cui Nerval sta per rifiutare la vita. È una specie di sguardo com-

¹⁶ *Promenades et Souvenirs*, I, pp. 132-3.

¹⁷ Dal nostro punto di vista si potrebbe ampliare la ricerca di A. J. Freer sul realismo e la struttura compositiva di alcune opere di Diderot e di Nerval, che hanno fatto oggetto dell'articolo *Diderot, « Angélique » et les « Confidences de Nicolas »*, in « Studi Francesi », maggio-agosto 1965, pp. 283-290. Un buon articolo di sintesi sui rapporti Rousseau-Nerval è stato scritto da J. W. KNELLER, *Nerval and Rousseau*, « PMLA », march 1953. Per i riflessi che se ne possono trarre ad « uso » nervaliano utilissimi sono il *Senancour* di A. PIZZORUSSO (Messina-Firenze, D'Anna, 1950) e il recente *Senancour* di M. RAYMOND (Paris, Corti, 1965).

¹⁸ *Promenades et Souvenirs*, I, p. 133.

mosso e sincero su quanto gli resta di piú vivo e su quello che deve e a chi deve fin dalla prima giovinezza.

Fra tanti tutori letterari di Nerval che qui mettiamo insieme, non ci pare che nessuno da Nerval sia stato designato come tale se non Nodier. È in *Angélique* infatti che Nerval lo nomina « un de mes tuteurs littéraires »¹⁹. Discutere dell'importanza di Nodier nella formazione e nella letteratura di Nerval non è problema facile, ed è piú che mai ardua la sintesi sommaria che qui tentiamo. Ma basti dire innanzi tutto che Nodier è stato un maestro per la prima e la seconda generazione romantica. Un'eredità come quella che lascia Nodier alla letteratura fantastica del romanticismo, alla letteratura onirica e idealistica, importa a tutti i maggiori scrittori di quegli anni (Stendhal escluso, crediamo). Uno dei propulsori dell'esotismo romantico in Francia (*Jean Sbogar* 1818), teorico e scrittore alle prese con la vita onirica e fantastica, con gli stati *autres* dalla veglia (*Smarra*, 1821; *Trilby*, 1822; *La Fée aux Miettes*, 1832) innamorato neoplatonico e rispolveratore erudito di vecchie storie di amanti (*Franciscus Columna*, 1844), Nodier a giusto titolo può essere definito non solo uno dei « tutori » letterari di Nerval ma di tutto il romanticismo. Si deve allo stesso Nodier in particolare l'interesse che nel periodo romantico si ha per l'*Asino d'Oro* di Apuleio, e questo è dire a sufficienza quale formidabile intermediario, non solo agli inizi della sua carriera di scrittore, Nerval si sia scelto. Nodier (con Hoffmann) rivelava a Nerval un mondo immaginario che la formazione strettamente classica e liceale non poteva offrirgli; dovè trattarsi di vera e propria scoperta da parte del nostro scrittore verso la fine degli anni venti. Man mano che gli anni successivi consentivano a Nerval di rendersi conto che i suoi stati psichici e le sue preferenze ideali erano stati esemplificati già da Nodier, Nerval dovette riconoscere il proprio debito ideale. « Notre vieil ami Nodier », egli dice nella lettera-dedica ad Alexandre Dumas che serve da introduzione alle *Filles du Feu*: ed è un richiamo che cade a tempo e luogo debito, allorché Nerval, volendo spiegare il male di cui ha sofferto durante una delle sue crisi, ricorda a quest'altro « maître » (« mon cher maître ») la convinzione di Nodier di aver avuto « le malheur d'être guillotiné à l'époque de la Révolution; on en devenait tellement persuadé que l'on se demandait comment il était parvenu à se faire recoller la tête... »²⁰, per concludere insomma che il male di cui egli ha sofferto è stata la identificazione con le proprie

¹⁹ *Angélique*, I, pp. 176-7.

²⁰ Introd. alle *Filles du Feu*, I, p. 150.

fantasie e con le proprie creature letterarie. Contrasta tuttavia con queste due professioni di tutela e di amicizia una dichiarazione che egli fa richiamando Nodier in un capitolo del *Voyage en Orient* (è il Nodier autore nella novella *Franciscus Columna*):

Reçois aussi ce souvenir d'un de tes amis inconnus, bon Nodier, belle âme divine...²¹.

Comunque, ci interessi l'osservazione che l'importanza della figura tutelare di Nodier non viene smentita nemmeno nel contesto da cui abbiamo tratto la citazione, anzi viene singolarmente confermata e chiarita. Più in là, studiando in che modo si spiega il rapporto Nodier-Nerval di fronte alla storia di *Polifilo* e nella scoperta del sogno e nella sua assunzione letteraria, vedremo ancora meglio le ragioni che autorizzano a dire che il più fedele continuatore di Nodier, e il più geniale, è Nerval.

Fissati questi punti di riferimento, che noi crediamo pilastri della formazione letteraria idealistica, irrazionale, romantica nel senso più ristretto del termine, potremo aggiungere altri che non avranno la stessa funzione portante nell'organismo dell'opera nervaliana. Chateaubriand, Lamartine, Constant costituiscono, è vero, il fondo comune per i giovani romantici che si formano intorno al 1830, la loro presenza appartiene a un fenomeno vasto di cultura letteraria e di costume; ma essi incidono nella formazione nervaliana meno potentemente, nel senso piuttosto di un certo stato d'animo di inquietudine e insoddisfazione che di stile letterario. Se è vero, a proposito di Lamartine, che più di un'immagine letteraria trapassa in particolare nel Nerval « italiano », ciò, per semplici questioni di date, avverrà quando ormai la formazione letteraria di Nerval sarà avvenuta e lo scrittore avrà già acquistato un suo strumento espressivo.

Più importante invece per la formazione di Nerval è senza dubbio l'opera della Staël. L'illustre signora ha rappresentato per i romantici ben più che una guida letteraria: personaggio tipicamente romantico per il suo spirito di indipendenza e di avventura, con la sua opera critica e creativa ella fu in particolare per Nerval una istituzione che è dato vedere in tutta la sua poderosa ragion d'essere attuale nella introduzione che Nerval premise alla sua scelta delle poesie tedesche del 1830. L'ammirazione di cui Nerval dà prova nei confronti della Staël è un indizio dell'ammirazione per la scrittrice nel suo complesso e in particolare

²¹ *Voyage en Orient*, II, p. 67.

thousiasmes vagues, mêlés de certains instincts de renaissance; d'ennuis des discordes passées, d'espoirs incertains, — quelque chose comme l'époque de Pérégrinus et d'Apulée...²⁵.

Nerval si coglie lui stesso in un momento preciso della storia e della cultura in cui si situano la sua formazione e l'avvio delle scelte fondamentali nella vita e nella letteratura. Ma per la comprensione esatta di quello che diciamo occorre tener presente tutto il passaggio così come è già stato riportato. Egli fa una serie di « boucles » tutte perfettamente legate tra loro in un contesto sociologico, che possono per questo suscitare stupore in chi è solito guardare a Nerval come allo scrittore onirico, fantasioso ecc. Caratteri della società, della filosofia, della religione, della letteratura e accenno alle condizioni che li avrebbero determinati; inquietudini e slanci della giovane generazione che si trova di fronte a una serie straordinaria di fatti accumulati caoticamente nel giro di pochi anni; attesa messianica di una rigenerazione che non è vista per il momento che in senso idealistico, dopo gli sconvolgimenti materiali che hanno seminato il caos in Europa; idealizzazione della donna in seconda istanza, per così dire, in seguito al rimorso per una vita sperperata, come diceva il Musset nella sua *Confession d'un Enfant du siècle*, dietro il consumo volgare, demistificato e *blasé* dell'amore. Donde deriva il « male del secolo », si chiedeva Musset?

Toute la maladie du siècle présent vient de deux causes; le peuple qui a passé par 93 et par 1814 porte au coeur deux blessures. Tout ce qui était n'est plus; tout ce qui sera n'est pas encore. Ne cherchez pas ailleurs le secret de nos maux²⁶.

Che cosa accadesse poi nella società e nelle relazioni amorose è lo stesso Musset a dircelo presentando un quadro molto vicino a quello schizzato da Nerval, meno la forza della più ampia sintesi e nello stesso tempo più concisa e meno la grazia del dire:

En même temps que la vie au dehors était si pâle et si mesquine, la vie intérieure de la société prenait un aspect sombre et silencieux; l'hyprocrisie la plus sévère régnait dans les moeurs; les idées anglaises se joignant à la dévotion, la gaieté même avait disparu. Peut-être était-ce la Providence qui préparait déjà ses voies nouvelles, peut-être était-ce l'ange avant-coureur des sociétés futures qui semait déjà dans le coeur des femmes les germes de l'indépendance humaine, que quel-

²⁵ *Sylvie*, I, p. 242.

²⁶ MUSSET, *Confession d'un Enfant du Siècle*, Paris, Garnier, 1960, p. 20.

que jour elles réclameront. Mais il est certain que tout d'un coup, chose inouïe, dans tous les salons de Paris, les hommes passèrent d'un côté et les femmes de l'autre (...).

Les moeurs des étudiants et des artistes, ces moeurs si libres, si belles, si pleines de jeunesse, se ressentirent du changement universel. Les hommes, en se séparant des femmes, avaient chuchoté un mot qui blesse à mort: le mépris. Ils s'étaient jetés dans le vin et dans les courtisanes. Les étudiants et les artistes s'y jetèrent aussi: l'amour était traité comme la gloire et la religion; c'était une illusion ancienne ²⁷.

Ci si passi la lunga citazione, ma crediamo utile stabilire alcuni confronti con Nerval in base ad essa. Musset dunque, che aveva pubblicato la *Confession* nel 1836 e in particolare il cap. II, da cui abbiamo ricavato le citazioni, nel 1835, si riferiva, come si sa, agli anni della Restaurazione durante la quale si formano i giovani romantici. Musset, nato nel 1810, vive gli stessi problemi di Nerval, nato nel 1808. Musset tende a spiegare alle radici la storia (il male) del romanticismo, e riconosce la sua origine nel periodo e negli avvenimenti che vanno dal 1789 al 1814. Il crollo nell'impegno del vivere è legato al crollo delle speranze suscitate dalla Rivoluzione e da Napoleone. I giovani che sui banchi di scuola si esaltavano alla lettura dei vari bollettini vittoriosi di Napoleone si preparavano alla vita con l'entusiasmo che le imprese del corso destavano nel loro animo incline alle gesta sanguinose purché eroiche. La fine dell'età eroica napoleonica è la fine anche della loro età. Nel dissesto generale, e di fronte ad una anacronistica ed antistorica Restaurazione, i giovani che si formavano in quegli anni non avevano altra scelta che la più disincantata delle vite, che portava alla *débauche* o al sogno, alla *chimère*, come Nerval stesso diceva nell'ode che abbiamo riportato.

Nerval, per temperamento, per il tipo di educazione ricevuta e infine per le tante considerazioni che dovevano fare di lui un malinconico — l'*orphelin* per tutta la vita, — non durò molto nella *débauche*, e durò giusto quel tanto che si creasse in lui il disgusto per le « heures perdues » e il senso della « faute » e del rimorso, che in particolare negli affari di cuore lo portavano direttamente e facilmente nell'idealismo neoplatonico. Sconsacrato l'amore come la religione, dimostrata la vanità della gloria (quanti versi romantici sulla gloria, e più di uno anche

²⁷ MUSSET, cit., pp. 11-12.

di Nerval!), stabilito che si tratta di vecchie mistificazioni che non meritano piú di essere tenute in piedi (perché ci sono mistificazioni che, riconosciute come tali, pur si lasciano sopravvivere), il poeta romantico è in balia del nulla che può essere antitetico o il materialismo piú spicciolo o l'emergenza dell'idealismo. Non ha altro senso per noi la precisazione nervaliana secondo cui i vaghi entusiasmi si mescolavano con « certains instincts de renaissance »: si tratta effettivamente del tentativo di ridare un tono alla vita ricreando ideali che il letterato erudito fortificherà attraverso varie vie; ma la parola « renaissance », pur introdotta dalla lettera minuscola, ci rivela a sufficienza che Nerval gioca un po' sul doppio senso che viene a costituirsi all'orecchio. La *Renaissance* era in realtà per Nerval anche *renaissance*: quell'epoca culturale diventava emblematica anche per il presente, e ciò spiega il grande amore che Nerval ha nutrito per la cultura umanistica e rinascimentale italiana e neoplatonica in particolare. Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Francesco Colonna, hanno formato un nucleo sicuro della sua educazione filosofica e letteraria, e in particolare si sa che il Colonna ha rappresentato per Nerval una specie di ossessione variamente espressa, in quanto filosofo e poeta dell'amor platonico. E così il neopetrarchismo rinascimentale che egli trovava in Italia (e la stessa figura del Tasso doveva apparirgli a giusto titolo in questa aura, come è dato vedere nella sua opera)²⁸ e in Francia fissò nella sua mente lo sforzo di un'epoca per darsi una nuova forma di vita e una nuova cultura. « Renaissance » veniva allora a significare « rigenerazione » e « palingenesi », due termini vecchi, piú vecchi di « Renaissance », che il neopitagorismo dei suoi anni rinfrescavano e riportavano in vita e che tanta parte hanno nella sua opera.

Ma la rigenerazione avveniva particolarmente attraverso la figura della donna. Spreziata ed esaltata ad un tempo, la donna diventa protagonista della storia in sostituzione della vecchia Provvidenza. Musset lascia capire a quali destini sembra avviata la donna nella storia moderna, forse è lei il messia o il fatto nuovo delle « sociétés futures ». Fourier non dice diversamente, Nerval assume in pieno la sua guida personale e collettiva, individuale e universale insieme, come una nuova Beatrice, una nuova Laura, o piuttosto come l'una e l'altra insieme. La filologia romanza e germanica, muovendo alla ricerca della cultura e letteratura del medioevo, contribuivano alla riscoperta della donna come

²⁸ *Promenades et Souvenirs*, I, p. 139.

centro intorno a cui si raccolgono le forze fisiche, morali e religiose dell'uomo medievale. Si trovava così una giustificazione storica e culturale alla molla di questo esotismo nel tempo, che è l'attenzione al medio evo; esotismo che a sua volta si integrava o si convertiva in esotismo intellettuale, che è l'idealizzazione della donna, la sua angelizzazione, la sua transumanazione. A questo problema Nerval si era avvicinato già durante la sua traduzione del *Faust* e alla letteratura critica su di esso (in particolare Schlegel e Staël), come vedremo nel capitolo seguente. La poesia cortese dovette offrirgli più di un modulo per la maniera di concepire il rapporto uomo-donna in termini idealistici, in termini di vassallaggio, di devozione, di culto, di religione dell'amore, di « fedeltà d'amore ».

In un panorama dei costumi e della letteratura piuttosto tinto di colori realistici Nerval rappresenta la « reazione », la « renaissance » idealistica. Ma è il panorama che tanti libri ci hanno tramandato e che, fortunatamente per una più retta interpretazione delle cose romantiche, sono morti da un pezzo, si spera. Un esempio tipico di questi libri è rappresentato da *Le Romantisme et les Moeurs* di Louis Maigrón, che si è affaticato a demolire invece di capire il romanticismo sia pure delle « moeurs »²⁹. Ora, è indubbio che se c'è una frenesia dell'orgia, ce n'è un'altra del misticismo amoroso e dell'idealismo se si vuole « sociétaire », per usare un termine dell'epoca; e che se Gautier può essere considerato un realista in fatti amorosi (visto che si focalizza particolarmente questo tema), la sua opera reca un'impronta di idealismo e di « rêverie » amorosa consistentissima — e ciò è una prova ulteriore che nel circolo a cui appartenne Nerval, colui che passava come il più *blasé* degli amanti, in letteratura faceva altri conti e proiettava altri desideri, che si facevano pubblici per il fatto stesso che erano stampati. Erano queste anche le « moeurs »! Il Maigrón raccoglieva testi inediti, tutti di scarsissimo valore letterario, per dimostrare la terribilità del male che corrodeva la società romantica, e spesso citava di traverso grandi scrittori che potevano smentirlo o dare una certa sfumatura alle sue tesi: Vigny, Balzac, Baudelaire... Sicché, forse miglior destino è serbato a Nerval, che non viene nemmeno menzionato nell'« Index bibliographique »! Evidentemente il poeta « puro » che si uccide usciva fuori dallo schema del libro.

Ma, lasciando in pace i morti ed evitando l'accusa di facile necrofo-

²⁹ L. MAIGRON, *Le Romantisme et les Moeurs*, Paris, Champion, 1910.

bia, converrà concludere questo capitolo con una professione di riservatezza, dettata dalla convinzione che, nonostante l'indubbia utilità della ricerca delle fonti-matrici della formazione letteraria e umana del nostro come di qualsiasi altro scrittore, i risultati da essa ottenuti non saranno che necessariamente e « in ultima analisi » approssimativi, perché, anche ad avere di uno scrittore il grafico più fedele che ci sia della vita che precede più o meno di lontano la fioritura delle sue grandi opere, esso non sarà mai sufficiente a farcele capire totalmente e con sicurezza automatica-deterministica. Crediamo cioè nel margine di libertà-imprevisione che ogni creatore si trova ad avere e rivendica nell'atto della creazione, che non è mai perfettamente « riducibile » a dati precedenti. (Ciò dicendo, riadattiamo o riecheggiamo più o meno consapevolmente Valéry!).

CAPITOLO III

L'« ETERNO FEMMININO »: SIGNIFICATI E FIGURAZIONI

È estremamente significativo della psicologia di Nerval e dei suoi orientamenti di critico e di poeta il diverso modo di guardare alla Margherita e all'Elena goethiane in epoche e condizioni diverse. Nelle 'Observations' premesse alla sua traduzione del *Faust* del 1828, Nerval faceva un parallelo tra « les amantes vulgaires de don Juan, et l'imaginaire *Astarté*, de Manfred » (delle omonime opere di Byron) da una parte, e la Margherita goethiana dall'altra, concludendo che allo stesso modo in cui il *Faust* è superiore a quelle creazioni del poeta inglese, Margherita « surpassa » quelle donne. Il giudizio era morale ed estetico. Ma Nerval tendeva a sottolineare particolarmente i connotati morali di Margherita, nella quale vedeva brillare « grâce » e « innocence » — esemplificate nelle scene della seconda parte dell'opera. « Qui n'admira cette fermeté d'une âme pure, que l'enfer fait tous ses efforts pour égärer, mais qu'il ne peut séduire? »¹. Ma tale ammirazione doveva comportare una pietosa simpatia per il destino della fanciulla; nella forma interrogativa trapelava la stessa inclinazione sentimentale di Nerval. Se « grâce », « innocence » e « fermeté d'une âme pure » servono a individuare subito la figura della donna, Nerval precisa: « Marguerite n'est pas une héroïne de mélodrame; ce n'est vraiment qu'une femme, une femme comme il en existe beaucoup »². Un ideale femminile domestico dunque, ma avviato verso il primo grado della sublimazione amorosa. Nerval, come i traduttori che lo precedettero (Saint-Aulaire e Stapfer), era stato affascinato dall'« amour catastrophique et pourtant régénérateur » oltre che dall'« ambiance fantastique » dell'opera del grande poeta tedesco³. Messe a confronto

¹ Nerval, 'Observations' alla prima parte del *Faust*, in: Goethe, *Faust et le second Faust*, Garnier, cit., p. 5.

² *Ibid.*, p. 6.

³ H. Clouard, 'Préface', *ivi*, p. XIV.

dette 'Observations' con la piú matura 'Introduction' all'edizione del 1840 del *Faust*⁴, arricchita intanto dalla traduzione dell'episodio di Elena e del minuzioso riassunto della seconda parte dell'opera goethiana, si assiste a un ridimensionamento della figura di Margherita, non degradata rispetto a quella del 1828, ma condizionata dalla presenza di un'anti-Margherita, Elena, che nella smania amorosa di Faust succede a Margherita: « Voilà donc un amour d'intelligence, un amour de rêve et de folie, qui succède dans son coeur à l'amour tout naïf et tout humain de Marguerite »⁵. Lì c'era una connotazione sociale e morale insieme a costituire un ideale femminile, qui due connotazioni (la creaturale e l'intellettuale) rappresentano e dividono due diversi tipi di donna e d'amore. Se Margherita significa il primo, il piú basso, dei quattro gradi dell'Eros, e indica « un rapporto puramente istintivo (Eva) », « puramente biologico, dove donna-madre non rappresenta altro che l'elemento da fecondare »⁶, nella prima determinazione critica di Nerval essa appariva come innalzata al grado successivo della scala dell'Eros, messa a confronto con le « amantes vulgaires » del don Juan byroniano. Nell' 'Introduction' si mantiene ancora vivo l'interesse per la bipolarità erotica (la coppia di donne antitetiche e complementari affascinò sempre Nerval), ma in un contesto diverso da quello definito nelle 'Observations', innalzata di grado. Margherita, che in queste è il termine di superamento della dialettica amorosa, nell' 'Introduction' è il termine superato a vantaggio di Elena. Nelle 'Observations' la definizione dell'amore di Faust era data attraverso la caratterizzazione di Margherita, e il rapporto amoroso tra Faust e Margherita era chiarito dalle precisazioni del critico (« grâce », « innocence », « fermeté d'une âme pure », e nello stesso tempo « femme comme il en existe beaucoup »); nell' 'Introduction' invece il caso di Margherita è riassunto brevemente, e la donna non è il critico a presentarla bensì la definizione critica dei due atteggiamenti e allettamenti amorosi di Faust. È certo che se la pubblicazione della seconda parte del *Faust*, col seguito dell'avventura amoroso-mentale dell'eroe, non ha sconcertato il critico al quale Margherita era apparsa in una luce ideale, tuttavia in presenza di Elena, in vista della sua definizione accanto a quella di Margherita, il critico sceglie la forma indiretta. E Margherita risulta

⁴ Il RICHER stima giustamente che « la préface de la traduction de *Faust* publiée en 1840 est un texte capital qu'il faut souvent relire pour bien comprendre Nerval ». (Introd. a *Aurélia*, ed. cit., pp. XI-XII).

⁵ Nerval, 'Introduction' ai due *Faust*, cit., pp. 15-16.

⁶ C. G. JUNG, *La Psicologia del Transfert*, Milano, Il Saggiatore, 1961, p. 22.

privata dei vecchi caratteri (« grâce » ecc.), mentre sulla sua fine il critico si sofferma per notare l'intervento divino volto a *salvare la peccatrice*. Nello stesso tempo è Elena che sembra godere degli attributi idealistici (o idealizzanti): la « pureté » si trasferirebbe in lei per il fatto che è oggetto d'amore intellettuale; godendo cioè di una situazione storico-interiore che è semplice proiezione dell'immaginazione e dell'impulso erotico di Faust (impulso idealistico capace di materializzare l'immagine e farla donna concreta: da cui il dramma-poesia della sua vicenda con Faust).

Margherita passa dunque nella immaginazione di Nerval coi caratteri della Maddalena cristiana: peccatrice e redenta dalla stessa intensità del rimorso, donna di natura ma penetrata dalla grazia finale e salvata dalla dannazione. Ci voleva una Maddalena nell'agiografia cristiana — e bisognava comunque crearla — per significare una redenzione (sublimazione), operata dalla fede, dei figli della terra e dei moti istintivi e « antichi » della loro natura: la Maddalena nel suo « dopo Cristo » rappresenta la sublimazione dell'amore « pagano », « naturale », « fisico ». Margherita assume i caratteri della peccatrice, della donna che offre il suo amore e la sua verginità con una spontaneità che la perde agli occhi della società in cui vive. La sua salvezza viene dall'« alto ». Nonostante la sua educazione religiosa, Margherita è una donna che appartiene alla preistoria dell'era cristiana e che in questa rientra con le invocazioni finali, significative ma in certo senso arbitrarie, strazianti e profondamente poetiche ma non atte a mutare la vera fisionomia della fanciulla che appare quasi intera prima delle respiscenze morali e religiose. Tutto questo è sotteso all'interpretazione nervaliana e può trovare un riscontro nell'impiego che della figura di Margherita fa Baudelaire nel *Sonnet d'Automne* (1861):

Ils me disent, tes yeux, clairs comme le cristal:
 « Pour toi, bizarre amant, quel est donc mon mérite? ».
 — Sois charmante et tais-toi! Mon coeur que tout irrite,
 Excepté la candeur de l'antique animal,

 — Ô pâle marguerite!
 Comme moi n'es-tu pas un soleil automnal,
 Ô ma si blanche, ô ma si froide Marguerite? ⁷.

Individuare la donna a cui tali versi sono indirizzati (forse Maria Daubrun o forse una prostituta) ⁸ passa in second'ordine rispetto all'in-

⁷ BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, 'Sonnet d'Automne'.

⁸ M. Daubrun, secondo i commentatori delle *Fleurs du Mal*, Blin-Crépet (Paris,

terpretazione che essi suggeriscono, e che è interpretazione del pensiero di Baudelaire attraverso la nozione « *candeur de l'antique animal* » e il vocativo « Ô ma si blanche, ô ma si froide Marguerite ». Anche Baudelaire insomma attribuisce per antifrasi all'« *animal* » (-donna) « *antique* » una essenza di ingenuità, innocenza, purezza (« *candeur* »), un « non peccavit » di cui non lo priva, anzi glielo garantisce, la sua condizione di « *animal* », di appartenente alla « *specie* » nelle prerogative « *fisiche* »; e « *antique* » si deve intendere sia storicamente (prima dell'avvento del cristianesimo) sia esistenzialmente (come destino comune, costante, immutabile, della « *specie* » appunto al di sotto della stratificazione culturale: donna nella sua più pura animalità fisica). E il vocativo allora, col primo qualificativo « *blanche* », si lega direttamente a « *candeur* », che è la condizione morale riconosciuta alla Margherita goethiana nelle 'Observations' di Nerval; mentre col secondo qualificativo, che non può attribuirsi alla fanciulla di Goethe (rappresentante la passione)⁹, esso opera una svolta filologica precisa verso la donna baudelairiana, che si trova dunque a godere di una rassomiglianza stabilita dal poeta-amante con la Margherita tedesca e nello stesso tempo individualizzata da un attributo che tradisce nel poeta un movimento sadico-statuario nei rapporti con la donna-idolo. Comunque, si ricorderà che la rappresentazione allusiva di una Margherita (goethiana) con tratti di pura fisicità non vien fatta arbitrariamente da Nerval, per quanto questi li sfumi con abilità nella 'Introduction', ma è già tracciata all'interno dello stesso *Faust*, nelle parole veementi che Valentino, fratello di Margherita, le rivolge, ormai moribondo per mano di Faust-Mefistofele: « ... tu es déjà une *catin*... ». « Je vois vraiment déjà le temps où tous les braves gens de la ville s'écarteront de toi, *prostituée*, comme d'un cadavre infect »¹⁰. Si cela in queste parole il germe di una interpretazione di Margherita come donna umana e fisica, comune (« *comme il en existe beaucoup* »), condannata dal suo stesso esser donna nella catena della « *specie* » che si è « *coltivata* ».

Si sa che cosa rappresenta Elena per Goethe: la bellezza immortale, l'amore universale, la « *All-Liebe* », l'eterno femminile, « simbolo della nostalgia perenne verso il paese delle Grazie e dell'armonia »¹¹; è la

Corti, 1942, pp. 408-9). Ma si vedano le note sensate di A. Adam, relative al sonetto, nella sua ediz. delle *Fleurs du Mal*, Paris, Garnier, 1961, p. 355.

⁹ BAUDELAIRE invece: « Je hais la passion et l'esprit me fait mal ».

¹⁰ *Faust*, trad. di NERVAL, cit., p. 152.

¹¹ BARBARA ALLASON, 'Prefazione' alla sua trad. del *Faust*, De Silva, 1950, p. XXVIII.

« statua viva », « idolo di bellezza »¹², e preda eterna della concupiscenza degli uomini. Per Faust che ha esaurito la conoscenza umana, che di Margherita ha potuto godere come donna e vittima, esiste ancora la possibilità di soddisfare la sua sete di curiosità scientifica e d'amore oltre i limiti dell'umano, nel regno delle ombre pagane al quale appartiene Elena. La donna intravista nella prima parte del *Faust* nello specchio magico, che ha agitato il Dottore con la sua bellezza, e alla quale è stata sacrificata la prima donna incontrata, « fantôme pour tout autre, elle existe en réalité pour cette grande intelligence »¹³. Nerval sembra volerci assicurare che « un philosophe, un savant épris d'une ombre, ce n'est point une idée nouvelle »¹⁴; un'assicurazione su cui getta piena luce un aspetto della sensibilità romantica (la letteratura che la riflette e interpreta). Rapire l'ombra di Elena al rapitore Paride e difenderla contro il legittimo Menelao è il risultato di una superiorità intellettuale e di una ferma volontà, di una concentrazione psichica che dà forma materiale e concreta a un'ombra e supera l'ostacolo del tempo e dello spazio. Vedremo più in là l'estensione sociale e letteraria di tale credenza nel periodo romantico e la sua insistenza nell'opera nervaliana. Rotto dunque l'incanto che unisce Elena a Paride nella superesistenza, la sposa di Menelao è di nuovo soggetta per un istante al tempo reale greco, ricollocata accanto a Menelao, ma, « infidèle toujours dans le temps et dans l'éternité »¹⁵, si sottrae ancora una volta al marito.

Intanto Elena può sfuggire ancora al marito per vivere con Faust (lo spirito greco che si coniuga col medievale-gotico in un tentativo che non dura), in quanto essa « représente un type éternel, toujours admirable et toujours reconnu de tous », mentre il marito non è che una « individualité passagère et circonscrite dans un âge borné »¹⁶. Questo

¹² LADISLAV MITTNER, *Storia della letteratura tedesca dal pietismo al romanticismo*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 991 e 993.

¹³ NERVAL, *loc. cit.*, p. 15.

¹⁴ Ivi, p. 16. Ci sia permesso in nota di anticipare un riferimento a un'opera di cui parleremo fra poco. È una specie di glossa in termini creativi al commento succitato. È Gutenberg che parla di Coster, « l'Imagier de Harlem »: « Ah! oui, tous ces inventeurs, tous ces hommes de génie, ont malheureusement là, dans le fond, une folle maîtresse... une femme qui n'existe pas et qui se nomme imagination; ils la poursuivent toute leur vie, ils sacrifient tout à ce rêve; ils bâtissent pour lui de beaux châteaux en Espagne, et oublient leur maison et le travail ». (*L'Imagier de Harlem ou la Découverte de l'Imprimerie*, a. III, t. V, sc. I).

¹⁵ NERVAL, *cit.*, p. 17.

¹⁶ NERVAL, *ivi*, p. 18.

passo deve essere spiegato e utilizzato, per quel che ci riguarda, in riferimento sia ai momenti immediati e contemporanei della vita di Nerval che al quadro delle formulazioni ideali alle quali si attiene nelle opere posteriori. Nient'altro che da un punto di riferimento fraseologico, si ricorderà la nota autobiografica nervaliana (che servì per la composizione del *Voyage en Orient*): « Amoureux d'un type éternel »¹⁷, nella quale, come nel commento succitato al *Faust*, la frase rimane un po' penzolante, priva dello specificativo oggettivo: « de femme ». Quanto al « toujours admirable etc. », si offre immediatamente l'analogia tra Elena e Jenny Colon. L'attrice, andata sposa nel '38 al flautista Leplus, per professione impersona il « type éternel, toujours admirable et toujours reconnu de tous », Leplus-Menelao dovendo rappresentare una semplice « *individualité* etc. » rispetto al pubblico-amante-ammiratore della donna. Nel '40, l'anno dell' « Introduction », la fissazione dell'eterno femminile come impersonato dall'attrice doveva essere piú profonda che mai, avente come oggetto unico l'attrice — Jenny, ormai sposa e madre, ma ancora attrice, occupava il piedistallo su cui la sua professione e l'immaginazione del poeta la ponevano, lontana dai complessi giochi fantastici a cui fu sottoposta piú tardi, dopo la sua morte, dopo le crisi mentali e dopo il ritorno di Nerval nel Valois. Allora l'altra frase famosa del « *Carnet* », che precede immediatamente quella citata, prenderà un senso piú preciso e circolare, testimoniando (pur se concepita e scritta contemporaneamente a quella) una evoluzione interiore e quindi letteraria dello scrittore: « *poursuivre les mêmes traits dans des femmes diverses* »¹⁸. La frase rivela le condizioni ideali preposte all'esperienza erotica sincretistica di Nerval uomo-personaggio. Assunto preliminarmente il concetto dell'eterno femminile nella Regina di Saba (prima dunque che in Elena) — come vedremo — e credendolo incarnato in Jenny, la « *quête* » è semplice ed unilaterale; ma in un secondo momento, passata l'attrice a simbolo lei stessa dell'eterno femminile archetipo, la « *quête* » si svolge dietro molteplici immagini concreto-letterarie di donne, il « tempo » non è piú il presente ma il *continuum*, e lo spazio è senza limiti e si include in una « *géographie magique* »¹⁹.

¹⁷ Nerval, *Carnet de Notes du Voyage en Orient*, in: *Oeuvres*, II, p. 705.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ È un'espressione usata dallo stesso Nerval nel *Voyage en Orient*, e valida anche fuori del suo preciso contesto. Espressione che ha prestato il titolo al saggio di J.-P. RICHARD su Nerval incluso in *Poésie et Profondeur* (Paris, Seuil, 1955).

Abbandoniamo ora le 'Observations' e l' 'Introduction', e vediamo alcune esemplificazioni dell'eterno femminino nell'opera nervaliana, significativamente meglio rappresentato in opere teatrali. Scegliamo tre campioni che lo illustrano variamente ma sempre vicini a Goethe.

Nell'*Alchimiste* (1839), dramma scritto in collaborazione con Dumas, il protagonista, Fasio, sente una segreta attrazione per Maddalena, cortigiana di rinomata bellezza che frequenta la sua bottega. Alla moglie, che ne è gelosa, Fasio confessa di ammirare la donna,

Mais comme l'on admire, en longeant un portique
 Dans un jardin ducal, une statue antique,
 Une vierge d'amour peinte par Raphaël,
 Ou, pendant la nuit, une étoile du ciel.

E Francesca, perfetta e intuitiva interprete della potenza esercitata dalla « statua viva » presso certi uomini (neoclassici e romantici, per la verità storica):

Eh bien, prends en pitié mon fol amour d'épouse;
 Vierge, étoile ou statue, hélas! j'en suis jalouse.
 Jalouse! car vois-tu, vierge, elle peut aimer,
 Étoile, choir du ciel, et marbre, s'animer!

Maddalena impersona l'eterno femminino sia in bene che in male, sia per la sua bellezza che per la sua infedeltà, due nozioni che Nerval, specie in particolari momenti, vede congiunte nella donna. Comunque notiamo la posizione estetico-irrazionalistica dell'atteggiamento di Fasio, ispirata dallo stesso « amour d'intelligence », « amour de rêve et de folie » su cui imposta la ricerca di Elena l'eroe di Goethe. Tale posizione è diffusa nella letteratura di tutto l'Ottocento, ma è interessante rilevarla nell'*entourage* intellettuale-artistico di Nerval, nel quale contano in modo preminente Nodier e Gautier. Nella *Fée aux Miettes* (1832) Michel ama l'archetipo-ritratto della Fata, la quale è l'incarnazione — contraffatta e peggiorata nel reale — della Regina di Saba; nel *Roman de la Momie* (1857) lord Evandale si innamora retrospettivamente di una mummia, mentre in *Arria Marcella* (di qualche anno prima: 1852) Octavien è preso d'amore per lo spirito di una fanciulla della Pompei romana, che si incarna durante una visita del giovane agli scavi della città morta²⁰. È certo che in questo torno di tempo maturano de-

²⁰ *Arria Marcella* è un racconto che, a parte l'atmosfera neo-archeologica di cui è fortemente impregnato anche per una ragione di moda turistico-letteraria, riepuma i principi filosofici che ispiravano la resurrezione di Elena nell'opera di

viazioni e perversioni erotiche che non rimangono, non sono, fredde ipotesi fantastiche della letteratura e dell'arte ma sono integrate nella vita, in circuito con essa, formando un tipico clima culturale che interessa tutto il secolo²¹. L'esotismo costituisce sul piano dell'arte uno sfogo morale e psicologico soprattutto, in considerazione della diversa civiltà che l'orienta: il Nord-Africa e in generale l'Oriente sembrano giustificare pruriti erotici eccezionali che colà risultano normali e pronti ad essere associati comunque a quelli « universali ». L'occidentale potrà far passare così sia attraverso il pittoresco locale sia attraverso il conforto di qualche religione o filosofia d'Oriente il suo particolare slancio erotico. Gautier, che degli scrittori francesi sembra credere come nessun altro nella trasmigrazione delle anime e che svolge tutto il suo neo-pitagorismo congiuntamente a fantasie erotiche, confesserà ai Goncourt: « Il y a deux sens de l'exotisme: le premier vous donne le goût de l'exotisme dans l'espace, le goût de l'Amérique, le goût des femmes jaunes, vertes, etc... Le goût le plus raffiné, une corruption plus suprême, c'est le goût de l'exotisme à travers le temps: par exemple, Flaubert serait heureux de fourmiquer à Carthage; (...) moi, rien ne m'exciterait comme une momie »²². Questa dichiarazione, che fornisce la prova del trapasso dalla sensibilità puramente romantica a quella realistico-romantica, da una sensibilità che ha alla base piuttosto l'immaginazione a un'altra più tarda che alla base ha i nervi, malati, costituisce un documento diretto del tipo di inclinazione erotica che è una emanazione e una deviazione insieme del culto dell'eterno femminile. Il feticismo amoroso, comun-

Goethe. Stralciamo il brano più significativo in cui il trapasso è scopertamente denunciato: « Aussi s'était-il [Octavien] épris tour à tour d'une passion impossible et folle pour tous les grands types féminins conservés par l'art ou l'histoire. Comme Faust, il avait aimé Hélène, et il aurait voulu que les ondulations des siècles apportassent jusqu'à lui une de ces sublimes personnifications des désirs et des rêves humains, dont la forme, invisible pour les yeux vulgaires, subsiste toujours dans l'espace et le temps. Il s'était composé un sérail idéal avec Sémiramis, Aspasia, Cléopâtre, Diane de Poitiers, Jeanne d'Aragon. Quelquefois aussi il aimait des statues, et un jour, en passant au Musée devant la Vénus de Milo, il s'était écrié: " Oh! qui te rendra les bras pour m'écraser contre ton sein de marbre! " » (*Arria Marcella*, in: TH. G., *Le Roman de la Momie*, etc., Paris, Garnier, 1963, p. 124). Vedremo in seguito che Aspasia, Cléopâtre e Diane de Poitiers si iscrivono anche nella letteratura di Nerval, segno della comunanza di figurazioni-simboli della donna in tutta una cultura.

²¹ Per tale questione si vedrà sempre con sommo profitto M. PRAZ, *La Carne, la Morte e il Diavolo*, Firenze, Sansoni, 1948, 3^a ed.

²² Vedi il *Journal* dei Goncourt (Paris, Pasquelle-Flammarion, 1935, t. II, pp. 134-5).

que interpretato, accomuna una buona parte degli scrittori « romantici » — Francesca cerca appunto di mettere in guardia Fasio (e compagni) dal pericolo della chimera erotica, sapendola piú lunga nella sua ingenuità del marito intellettuale e « savant ». La tesi non è così scoperta come noi la enunciamo, enucleandola e dall'*Alchimiste* e dalle opere successive di Nerval; ma essa è abbastanza chiara ugualmente, servendo a demistificare quel particolare tipo di sensibilità e immaginazione erotica, che ontologizza in forma anche perniciosa i propri impulsi motivandoli con suggerimenti filosofici. La demistificazione è operata ovviamente dallo stesso Nerval, lui l'idealista, l'amante platonico che Gautier e compagni irridono. Ulteriore dimostrazione che conoscendo la natura dei suoi sentimenti amorosi, Nerval non si perita di smascherarli, e ancora una volta di razionalizzare l'irrazionale, di capovolgerlo cioè a colpi di ragione. Ulteriore dimostrazione della grande lucidità storica ed umana di Nerval folle. (A questa data comunque non è stato ancora soggetto a crisi mentali).

L'Imagier de Harlem (1851), « drame-légende » scritto in collaborazione con Méry, è il *Faust* nervaliano, nella misura in cui è rimaneggiamento, riadattamento e rifacimento interpretativo delle esperienze piú singolari, plastiche e avventurose del *Faust* goethiano, in particolare la ricerca dell'eterno femminile, in un quadro di necromanzia e di evocazioni ultramondane. Coster, inventore-ispiratore della stampa (l'azione si svolge alla fine del quindicesimo secolo, e ha come protagonista pure Gutenberg), ha inciso sul legno l'immagine di Aspasia, la cortigiana-concubina di Pericle, famosa per la sua bellezza e saggezza (come sappiamo da Plutarco).

CATHERINE [moglie di Coster] — Aspasia? Je t'ai entendu dire que c'était une courtisane.

COSTER: — C'est vrai... Pourquoi faut-il que des traits aussi beaux aient servi d'enveloppe à une âme impure?

Nella coppia « bellezza »-« infedeltà » (« beauté »-« âme impure »), che Nerval ha già usato per Elena e che è valida pure per la Maddalena dell'*Alchimiste*, l'« âme impure » è la spia dell'interpretazione « morale » di Elena-Aspasia da parte di Nerval, che come tale si differenzia dunque dagli « estetizzanti » puri alla maniera di Gautier. Idolo di perfezione femminile, suprema bellezza moralmente e ontologicamente tarata, è quella immagine che Coster vagheggia segretamente. Così tutte le forme incarnate che si presenteranno ai suoi occhi nel corso dell'azio-

ne (localizzata in diverse parti d'Europa) per intervento di Satana, simbolicamente rappresentano la produzione sempre variata di una stessa immagine di donna che Coster insegue in sé e fuori di sé. Il magico ritratto in casa di Blocksberg-Satana ripete in grande i tratti dell'immagine incisa da Coster:

COSTER: — Ce portrait!... cette image!... immobile sur cette toile!...
inanimée... mais vivante dans mon coeur.

La donna evocata col nome di Aspasia da Blocksberg nella corte dell'« Arciduca », è l'« immortelle Aspasia », che Coster riconosce come somigliante alla donna sognata e a quella ritratta; essa viene ricacciata da Coster nel regno delle ombre, perché l'eroe non accetta la sua resurrezione satanica. La moglie di Blocksberg ripete quei tratti e si chiama Aspasia:

BLOCKSBERG: — Ma femme, je vous présente le comte Laurent Coster,
qui a du reste un amour d'artiste pour tout ce qui porte le doux
nom d'Aspasia.

« Amour d'artiste », « amour de tête », « amour d'intelligence » ecc. — espressioni variate di una stessa idea. Alilah, « courtisane éternelle », sotto le vesti della Dame de Beaujeu viene riconosciuta da Coster.

COSTER:
Anne de Beaujeu? non... vous êtes cette flamme
Que je trouve partout, qui me glace ou qui m'enflamme.

La Dame de Beaujeu, che nella scena precedente, durante il colloquio con Satana, ha insinuato l'ipotesi di provare amore per Coster — e Satana l'ha richiamata alla sua funzione « eterna » di mediatrice di dannazione di grandi uomini²³ —, qui, nel dialogo con Coster sembra venir meno alla consegna diabolica e scendere a confidenza con Coster, dissuadendolo dall'amarla e tentando insomma di salvarlo.

LA DAME DE B.:
Pour toi, Coster, je suis la morne fiancée
Blanche comme la neige et comme elle glacée...

COSTER:
.....
Je sens, femme sans nom, que ma vie en t'aimant

²³ Sono gli « inventeurs » delle cui opere è provvista la biblioteca di Blocksberg: Albert, Avicenne, Averroës, Paracelse, Apollonius de Tyane, Archimède, Dédale, Prométhée... Una biblioteca ovviamente di « fils du Feu ».

Passera dans ta vie, et que, dès ce moment,
 Du domaine infernal franchissant les limites,
 Ombre, tu prends un corps! morte, tu ressuscites!

Coster risponde a perdizione con creazione, oppone alla « neige » il « feu », il suo fuoco interno che dà vita alla morte dell'immagine amata, ed è il « feu de Prométhée », come dice tra sé la Dame. È costei un simbolo piú che trascurato dai nervalisti — simbolo non di una sensibilità neoclassica che dà vita, come quella goethiana, all'ombra di Elena e la dissolve nel nulla mentre di lei rimangono significativamente i soli veli nelle mani di Faust²⁴. La Dame de Beaujeu non rappresenta un astratto, mentale, eterno femminile, idoleggiato dall'immaginazione amorosa dell'eroe. La centralità della sua apparizione nel dramma (atto terzo) conferisce alla donna una funzione-chiave nel dramma stesso ed è uno schermo fedele su cui seguire la proiezione dei sentimenti e delle idee di Nerval. La dialettica adombrata in questa scena, che chiarisce tutto il dramma, non si imposta tra vita e morte — con la vittoria finale della morte, sconfitta solo momentaneamente, come avveniva in Goethe; una dialettica vana in quanto svolta specificamente sul piano della « bellezza ». Qui la condizione estetistica, neoclassica, neo-ellenica, precipita per saturazione, o meglio: è un puro momento iniziale, una semplice suggestione per chi non solo di bellezza vuole appagarsi, ma anche e soprattutto di climi morali, filosofici, religiosi delle piú diverse civiltà. Il termine di « sopravvivenza », di « resurrezione », ha valore piú drammatico di quanto non avvenisse nel *Faust*. La Dame de Beaujeu si è animata, ha perso i tratti fissi delle due Aspasia incarnate, quella evocata e la moglie di Blocksberg, così come li vede lo stesso Coster, i caratteri di una statuaria funerea malgrado tutto, per assumere un pathos di resurrezione dalla morte, una trepidazione premortale presentata come post-mortale. Se questa trepidazione davanti alla morte è caratteristica della cultura francese tra gli anni trenta e sessanta in modo particolare (da Gautier e Baudelaire), in Nerval, il poeta della morte, ha un significato esteso e profondo, variamente simboleggiato nelle opere. Qui la Dame de Beaujeu, soggetta e ribelle a un tempo a Satana, il condannato a morte perpetua capace tuttavia di ridar vita a un individuo (Aspasia, Alilah...) perché ne adeschi mortalmente un altro; la Dame de Beaujeu esprime la massima concentrazione delle due possibilità davanti alla morte: l'atteggiamento passivo e quello attivo. Se ancora

²⁴ Vedi MITTNER, cit., pp. 556 e 995.

essa non può sfuggire alla presa di Satana, che nel momento di commo-
zione alle parole prometeiche di Coster la richiama alla ragione « dia-
bolica », sicché cambiando tono (e nome: Alilah) essa dice:

Faut-il la châtelaine au noble paladin?
La sultane Fatime au sultan Aladin?
La colombe au ramier, et la bergère au pâtre?
Je serais tout, Laïs, Héléne ou Cléopâtre! ²⁵.

in tale ruolo essa è l'eterno femminino mortale, la « donna fatale », che
opera la disgregazione nel destino dell'individuo che la insegue, e nella
civiltà a cui questi appartiene. Così non è la costruttiva continuità tem-
porale che essa assicura quando, rientrata nella sua funzione sotto il
nome di Alilah ²⁶ e rivolto un invito all'« amour » e alla « beauté »,
introduce il balletto delle Ore:

²⁵ La Dame de Beaujeu sembra richiamare il nome e l'immagine della Princi-
pessa di Belgiojoso, come si sa, una delle « donne fatali » dell'epoca romantica, e
« agitatrice » politica e sociale. (V. le note dedicate ad essa da P. MARTINO, *Le Ro-
mantisme*, cit., p. 189).

²⁶ In tal modo la donna stabilisce la continuità « fatale » del suo destino sto-
rico ed extratemporale, secondo i dettami menzionati poco prima da Satana:

Reine, as-tu donc aimé Nisias sur l'Euphrate?
Aspasie, aimas-tu l'élève de Socrate?
Cléopâtre, aimas-tu dans la belle Memphis,
Le triumvir Antoine, ou César ou son fils?
Quand Alcide brisait sa marche triomphale
Sur l'écueil de tes bras, l'aimais-tu, reine Omphale?

Si noti la ricorrenza di nomi tra questa battuta e il passo *supra* di *Arria Marcella*.
Inversamente: l'Omphale di Nerval ricorda che GAUTIER già nel 1834 aveva scritto
la novella *Omphale, ou la tapisserie amoureuse, histoire rococo*: anche qui un
« amour de tête ». Riportiamo a questo punto una rapida sintesi del PRAZ ricavata
dall'esame della « Belle Dame sans Merci » nell'opera di Gautier e Flaubert: « Il
fascino delle donne defunte, specie delle grandi cortigiane, delle lussuose regine,
delle famose peccatrici, quello che aveva suggerito al Villon la ballata delle *Dames
du temps jadis*, suggerirà ai romantici, probabilmente sotto l'influsso della leggenda
vampirica, la figura della Donna Fatale incarnatasi volta a volta in tutti i tempi e
in tutti i paesi, un archetipo riunente in sé tutte le seduzioni, tutti i vizi e tutte
le voluttà » (*op. cit.*, pp. 218-9; ma si vedano tutte le pp. 212-222).

Circa l'equivalenza Donna-Diavolo, che psicologicamente non muta il rapporto
emanatistico Donna<Diavolo, si noterà che è il tema del *Diable amoureux* di CA-
ZOTTE, sul quale Nerval aveva scritto fin dal 1845 un lungo saggio che servì da
Introduzione a un'edizione dello stesso anno dell'opera settecentesca (e poi fu in-
clusa significativamente negli *Illuminés*). Biondetta è una tipica incarnazione nega-
tiva dell'eterno femminino, o tale doveva apparire a una immaginazione romantica
sensibile al satanismo femminino, al « rôle un peu noir » della « charmante Bion-
detta » (NERVAL, *Cazotte*, in: *Les Illuminés*, II, p. 1136).

Heures! filles du Temps, venez, je vous invite...
Versez l'oubli sur nous, Heures qui passez vite!

Si fa prendere così coscienza della negatività dell'invito di Alilah per il fatto che esso è rivolto dalla donna satanica, dalla donna reintegrata, dopo la parentesi sentimentale-esistenziale tra Coster e la Beaujeu, nella sfera d'influenza di Satana; invito improduttivo perché senza condizioni, smemoramento che nemmeno Nerval accetta nei momenti di più acuta sfiducia nel presente, e quando l'accetta è per riallacciare col passato un discorso continuo nel tentativo di attualizzarlo e assicurare una sua continuità storica e interiore, un mutuo rapporto con gli esseri e le cose del presente. Il balletto delle Ore non ha comunque soltanto questa giustificazione dialettica oltre quella coreografica, di puro spettacolo. Esso ha pure un efficacissimo valore di conoscenza interna del dramma rappresentato, in quanto con una semplice trasposizione chiara al lettore-spettatore vien reso il periodo di tempo trascorso durante l'assenza (follia?) di Coster dalla propria casa: *dodici* anni. Nel frattempo Catherine, la moglie di Coster, è morta. Nell'ultimo atto appare un'altra personificazione dell'eterno femminile, Imperia, sosia ideale della Beaujeu. Essa permette a Coster, che ha venduto l'anima al diavolo per salvare la propria figlia (venuta di lontano in cerca di lui e condannata come maga dall'Inquisizione spagnola), di ottenere il perdono divino. Imperia muore ma sfugge pure lei al potere di Satana, come Coster. Inoltre, nell'ultimo quadro, fuori della scena, ma visibile allo spettatore, si effettua il trionfo dell'inventore della stampa, che ha ai lati la figlia e la moglie, risuscitata dunque. L'apoteosi, se ha indubbiamente un che di oleografico e di pompa neoclassico-imperiale, va spiegata come simbolo della vittoria dell'operosità, del genio umano al servizio dell'umano (la stampa), sulle forze dispersive della natura e della storia. La presenza di Catherine suggerisce poi di vedere la vittoria sulla tentazione dell'eterno femminile negativo, passivo, anch'esso dispersivo, « enchanter », da parte di una nozione positiva, attiva, generativa, dell'eterno femminile²⁷. Può sembrare difficile stabilire quanto c'è di Nerval e

²⁷ Studiando alcuni trapassi dal *Faust* goethiano all'*Imagier*, CH. DÉDÉYAN osserva: « Faust est devenu Laurent Coster, Marguerite s'appelle Catherine, épouse de Laurent. La protéiforme et fantastique Alilah sera tour à tour Aspasia, la dame de Beaujeu et la belle Impéria, léguée par Balzac; elle représente Hélène la diabolique comme Hélène l'enchanteresse ». (*Le thème de Faust dans la littérature européenne*, t. III, « Le Romantisme », II^e partie [1832-1850], Paris, Les Lettres Modernes, 1959, p. 476).

quanto del collaboratore Méry in questa apoteosi, di cui l'aspetto tecnico doveva certo appartenere al secondo (era nella natura stessa della collaborazione). Osserviamo che l'*Alchimiste* ha una conclusione analoga: Maddalena, « cortigiana » che incarna l'eterno femminile per Fausto, è moralmente sconfitta da Francesca, alla quale l'eroe fa ritorno, attratto ormai dalla forza di coesione vitale. E poiché pure l'*Alchimiste* è nato da una collaborazione, si potrà attribuire a Nerval la ricorrenza di una idea-chiave dall'una all'altra, e che trapassa in altre opere interamente nervaliane²⁸.

Molto vicino anche cronologicamente all'ideale femminile rappresentato dialetticamente nelle opere fin qui considerate, è un passo di *Lorely*, appartenente ai « Souvenirs de Thuringie » ('L'opéra de Faust à Francfort': 1850). Nerval riferisce tra l'altro di leggende riguardanti Fausto, che circolano e sono rappresentate in Germania, mettendole in rapporto con l'opera goethiana, nella quale nota la resurrezione di Elena come mutuata a quelle. E osserva in conclusione:

Il n'est pas dans tout cela question de Marguerite; c'est que Marguerite est une création de Goethe, et même le type d'une femme qu'il avait aimée. Cette figure éclaire délicieusement toute la première partie de *Faust*, tandis que celle d'Hélène, dans la seconde partie, est généralement moins sympathique et moins comprise, quoiqu'elle appartienne exactement à la tradition²⁹.

²⁸ Nella lettera a J. Janin del 27 dicembre 1851 (*Correspondance*, I), riferendosi alla conclusione dell'*Imagier*, Nerval precisava così la sua intenzione: « L'inventeur a auprès de lui deux femmes: la femme bourgeoise qui ne le comprend pas et le fait souffrir, mais qui le sauve par le sentiment religieux — et la femme idéale, son rêve, le rêve éternel du génie dominé par l'amour-propre et que l'auteur de Faust avait symbolisé par Hélène, ici c'est Alilah, c'est-à-dire Lilith la femme éternellement condamnée de la tradition arabe, et dont le Démon se sert pour séduire tous les grands hommes et lui faire manquer leur but ». Questo passo è importante nella misura in cui Nerval tradisce il significato che il lettore-spettatore tende a rilevare autonomamente nell'opera, e tradisce nel contempo la premessa di tutto il ragionamento della lettera: la donna borghese ostile all'invenzione (e tuttavia salvatrice dell'inventore), la donna ideale ispiratrice (e tuttavia emissaria del Diavolo). Perché se il fine ultimo della *pièce* è l'esaltazione del genio creativo, e il Diavolo è l'elemento distruttivo della creazione, sembra paradossale la pretesa di Nerval di fare nell'ultimo quadro una discriminazione tra donna borghese e donna ideale coi relativi simboli. Al di là della stessa affermazione epistolare, l'ultimo quadro dell'opera ha il significato che abbiamo creduto di rilevare e al quale danno credito altre figurazioni dello stesso tipo. Si potrà tuttavia ulteriormente precisare che Hélène-Alilah etc. costituiscono come la scintilla elettrica dello spirito del creatore, mentre Catherine-Marguerite etc. sempre la forza di coesione, di riorganizzazione, di sintesi...

²⁹ Nerval, *Lorely*, II, p. 784.

Nerval conferma ancora una volta la maggiore validità poetico-creaturale della prima parte del *Faust*, ma aggiunge come nuova l'impressione che suggerisce il personaggio di Elena nella seconda, che è visibilmente diversa dall'impressione consegnata nell' 'Introduction' del '40, nella quale note moralmente negative (« infidèle toujours etc. ») erano assunte positivamente nella simpatia per il connubio di due individualità-epoche diverse. Il mutamento dunque della prospettiva riguardante Elena si è operato su tutto il fronte col passare degli anni. Dalla minore simpatia provata per il personaggio della bella spartana rispetto all' 'Introduction' si può dedurre che l'ideale femminile contemplato e inseguito da Nerval non si improntò a un generico-legendario tipo di donna ricavato dalla letteratura e fotografato interiormente, ma si strutturò variamente man mano che lo scrittore si avvicinò all'epoca delle opere maggiori. Se la « quête » nervaliana può essere ridicibile emblematicamente alle figure di Margherita ed Elena, nel tempo si svolse in un orizzonte circolare e attraversò fasi alterne: mirando ora all'« idéal sublime » ora alla « douce réalité », e infine a coniugare l'uno all'altra come « les deux moitiés d'un seul amour »³⁰. Come risultato pratico e poetico egli ottenne l'idealizzazione della « douce réalité », secondo una disposizione che abbiamo già notato nelle 'Observations' e che conferma il *Fragment d'un drame de Faust*³¹. Mettendo mano al suo proprio *Faust* e tentando così di realizzare il suo vecchio sogno di gareggiare con lo stesso Goethe e tradurre le varie leggende faustiane non utilizzate dal poeta in un « goût français »³², Nerval rivelava i suoi gusti più profondi e umani in tre battute consecutive:

FAUST: — Allons voir Marguerite!

MÉPHISTOPHÉLÈS: — Qui? Cette petite paysanne... elle te tient donc toujours au coeur!... Allons donc! J'ai bien d'autres femmes à ton service; je puis te donner à choisir entre Hélène, Cléopâtre, Aspasie, et toutes les beautés les plus renommées de l'antiquité.

FAUST: — Quelles qu'elles soient, Marguerite les surpassera toujours à mes yeux, l'amour que j'ai pour elle... Mais je te parle d'amour; qu'y peux-tu comprendre?

Qui Nerval interpreta le combinazioni faustiane, il senso dell'eterno femminile legato alla funzione esistenziale (negativa) di Mefistofele, e

³⁰ Nerval, *Sylvie*, I, p. 272.

³¹ Nerval, *Fragment d'un drame de Faust*, in: Goethe, *Faust et le second Faust*, cit.

³² Lorely, II, p. 778.

sembra operare una opzione per la « douce réalité ». Opinava Aristide Marie che con quelle battute « se trouve marquée l'intention de relier la fable du *Premier Faust* au roman fantastique de Klinger³³, l'amour humain de Marguerite à l'amour de rêve et de folie pour les fantômes du passé »³⁴. A noi tuttavia sembra di leggere un rifiuto a operare una mescolanza ibrida di ideali amorosi. Questa Marguerite è molto più vicina a Sylvie (« paysanne ») di quanto non si sia pensato, e rappresenta un richiamo alla terra, è associata ai ricordi d'infanzia (monologo di Faust: sc. II), e assicura nel contempo il contatto col cielo e la saldezza morale di Faust (« Ô Marguerite, toi seule m'as souvent réconcilié avec le ciel, que le désespoir m'avait fait maudire »: sc. I). In più, a permettergli di realizzare l'unione con Marguerite sono volti gli sforzi di « inventore » di Faust (dialogo con Scheffer: sc. II). Così la fanciulla goethiana, risuscitata a distanza di vent'anni dalla traduzione nervaliana, viene ridimensionata e personalizzata dal poeta francese, che non la vede più come compassionevole vittima di un patto satanico, nel quale si palesava tuttavia la critica di una condizione sociale e umana (la classe medio-umile con i suoi istinti, avvilitimenti, pregiudizi; la donna come preda-vittima di concupiscenza); ma la vede in qualità di attiva o indiretta protagonista della storia. Come si osserva, Francesca, Catherine, Marguerite, costituiscono un *continuum* dell'ideale borghese-proletario che tra il 1838 e il 1851 interessa Nerval.

Nel cercare di render conto delle condizioni storiche che possono aver contribuito a far mutare un ideale amoroso ereditato in parte da Goethe, non possiamo tralasciare l'accento alla grande questione dell'« emancipazione della donna » che riveste una particolare vivacità e importanza intorno al 1848 e che trae ispirazione da un nuovo senso della responsabilità e funzione della donna nella storia e promuove in pari tempo una veloce diffusione delle idee « femministe » in quegli

³³ *Les Aventures du Dr. Faust et sa descente aux enfers*: titolo che affascinò Nerval ancora adolescente — e che promosse in Nerval ormai maturo la ricerca del libro tradotto di KLINGER, intravisto molti anni prima.

³⁴ A. MARIE, *Gérard de Nerval. Le Poète et l'Homme*, Hachette, Paris, 1955, p. 230. Sul problema della datazione del *Fragment*, utile per stabilire rapporti di natura con altre opere, JEAN RICHER getta luce col suo solito acume erudito: « Il nous semble difficile d'assigner à cette ébauche une date certaine. Nous pensons que la formule d'Aristide Marie "dès alors (1850) et à une époque antérieure peut-être" représente tout ce qu'on peut dire à ce sujet. De façon plus précise, on peut proposer une date comprise entre 1846, date de la rencontre avec Monselet, et 1850, date à laquelle Gérard et Lopez commencèrent le travail sur *L'Imagier* ». (*Nerval, Expérience et Création*, cit., p. 104).

anni ³⁵. Nerval, intelligente e sensibile a tutto ciò che riguardava la figura della donna, dovette prendere atto che in conseguenza di quelle rivendicazioni doveva mutare anche l'ideale interiore che egli coltivava della donna; e se ciò non fu meditato e meccanicamente applicato in lui, poté valere anche in modo appena preconcio a creare un nuovo ideale femminile. Del resto, tale ideale, nel momento in cui si imprime in figurazioni creative, rivela la sua somiglianza e continuità con l'ideale che indirettamente Nerval tracciava come suo attraverso le 'Observations' del lontano '28. E la continuità non sussiste solo nel senso del livello sociale a cui appartengono le creature femminili criticate o create, ma anche e più propriamente nella loro caratterizzazione morale: la purezza, non negata malgrado tutto a Margherita (e attiva anche nei riguardi di Faust: è il senso dell'invocazione finale del *Faust*, che a Nerval non poteva sfuggire, e non sfuggì — come dimostrano le opere successive), è inerente ai personaggi femminili che esercitano una forza di attrazione finale o comunque produttiva sugli uomini nei drammi già visti.

Sul piano più strettamente biografico-letterario, osserviamo ancora che il problema di fronte alla donna non si poneva per Nerval nel senso di una opzione tra Margherita ed Elena, Sylvie e Adrienne, amore concreto e più o meno istituzionalizzato e amore mistico-platonico, e la « quête » d'altra parte non tendeva a uno sposalizio mistico; e tuttavia quel problema fu risolto in senso unilaterale e lo sposalizio rimase soltanto mistico, non cancellando nel poeta anzi accrescendo il senso di

³⁵ L'osservazione del fenomeno è tanto più importante allorché si consideri che nella battaglia femminista ebbero gran parte il Fourier e il Leroux, due filosofi-« utopisti » che a Nerval, neo-pitagorico e « socialista » (almeno « illuminé »), non furono ideologicamente estranei, nonostante essi, e il primo in particolare, abbiano prestato il fianco alla parodia dell'*Âne d'or*. Da questo racconto faceto traiamo comunque una battuta che può dare la misura delle preoccupazioni teoriche del fourierismo sul rapporto sociale uomo-donna: « Messieurs, le monde est sauvé, j'ai trouvé la solution du grand problème. Nous entrons dans l'évadaisme. (...) L'évadaisme, c'est la nouvelle synthèse du grand Evadam. — Cette formule renferme les noms de l'homme-femme, Ève et Adam... L'androgyne, le père et la mère. Les deux êtres séparés n'en font plus qu'un; l'homme est réuni à la femme, et la femme à l'homme; l'antagonisme des deux sexes n'existe plus, l'homme est libre, la femme est libre, tout le monde est libre ». (NERVAL, *L'Âne d'or*, I, pp. 527-8). Il tono parodistico non ci deve impedire di notare in Nerval la presa di coscienza delle teorie « socialiste » intorno al 1848, che produssero club femminili ispirati da Fourier, Leroux e Saint-Simon. Per tale questione si vedano: EDITH THOMAS, *Pauline Roland. Socialisme et féminisme au XIX^e siècle*, Paris, Rivière, 1958, e l'ancora utile libro di MARGUERITE THIBERT, *Le féminisme dans le socialisme français (1830-1850)*, Paris, Giard, 1925.

colpa indefinibile e variamente spiegato da lui stesso, che rende così patetiche le sue pagine. Se dunque da una parte Nerval muta il significato dell'eterno femminile, o per lo meno porta innanzi, imborghesendolo e proletarizzandolo, un senso che era già nella somma totale dell'eterno femminile goethiano (di cui era parte anche Margherita)³⁶, dall'altra egli si crea con sempre maggior insistenza e ossessione un ideale femminile che per essere direttamente suffragato dalle sue esperienze amorose non ha più bisogno di attingere espressioni storiche o mitologiche dell'età passate, greche, orientali, italiane. Per quanto non vi manchino suggestioni « livresques » (tipica quella di Iside, Madre-Sposa, ancora potente in *Aurélia*), si può dire che l'ideale femminile di Nerval, quale si rivela tra *Sylvie* e *Aurélia* (opere che vanno giudicate insieme per il significato conclusivo nella produzione-vita di Nerval), è fondato su basi storiche personali e nazionali, che i simboli letterari adottati dal poeta mostrano scopertamente. Il problema vitale del meccanismo che riduce in simboli letterari le esperienze interiori ed esteriori di Nerval è risolto col tener presenti alcuni dati ormai noti e fra essi il seguente: la morte di Jenny, donna reale e concreta, che scomparendo materialmente si prestava ad essere assunta come archetipo, divinizzata ed eternizzata. Ma questa metamorfosi, di Jenny-attrice in *Aurélia*-santa, riferita e realizzata poeticamente in *Aurélia*, non impedisce che sussistano sempre, sia sul piano interiore che su quello letterario, le condizioni che hanno dettato, sulla falsariga appunto di Jenny-Aurélia, la ricerca reale e onirica di *Sylvie* e di *Adrienne*, donne che completano l'immagine dell'attrice e richiedono di esser integrate nell'ideale composito ma unico che Nerval ebbe della donna amata, delle donne amate, dall'infanzia alla maturità. Sicché giustamente L. Cellier ha potuto osservare in una pur breve 'Préface': « Le trio féminin: Aurélia, Adrienne, Sylvie, incarnent trois aspects de l'éternel féminin sous les dehors les plus séduisants et les plus vrais: Aurélia, la comédienne et la parisienne, Adrienne, la religieuse délicate et racée, Sylvie, la provinciale, fraîche et sensée. Mais en même temps ce trio illustre mieux que la triple Hécate la triple postulation du poète romantique partagé entre le ciel et l'enfer, et incapable de demeurer sur terre »³⁷.

Abbiamo ricordato poc'anzi l'immagine « livresque » di Iside come

³⁶ Vedi L. MITTNER, cit., p. 983.

³⁷ L. CELLIER, 'Préface' a *Les Filles du Feu. Les Chimères*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 17-18.

parte dell'ideale amoroso-religioso di *Aurélia*. Va anticipato, per ragioni inerenti a questo capitolo (allo stesso modo in cui abbiamo fatto alcuni anticipi sul discorso da farsi ancora ampiamente su Sylvie-Adrienne e poi su Aurélia), che Iside riveste agli occhi di Nerval una importanza molteplice: teologica, morale, amorosa. Essa offre al poeta-amante, dal suo lontanissimo passato rinfrescato dal neoplatonismo alessandrino, rinascimentale e infine romantico, una giustificazione alla sua nostalgia amorosa, facendola maturare e appagare del suo simbolo di donna. Componente mistica del poeta, compiacimento letterario su un'immagine religiosa e amorosa insieme divenuta essa stessa simbolo di sposa (e madre) infelice, sincretismo sincero o di comodo letterario, tutto questo essenzialmente doveva contribuire a fare entrare anche Iside come elemento costitutivo dell'eterno femminile da cui Nerval fu affascinato in modo così penetrante negli ultimi anni della sua vita³⁸. « Le principe féminin, le " féminin céleste " (Goethe), oriente les théogonies ainsi que sa vie. La ligne de ses amours rejoint l'histoire des révélations: tout n'est que perpétuel commencement. Pour ce néoplatonicien, l'amour participe du divin: le syncrétisme religieux fond dans le syncrétisme amoureux. Théogonies, philosophies, mythes, tout déverse dans le creuset de sa vie sentimentale. Loin de s'attacher aux " filles de la terre ", il s'isole dans le culte des reines, des saintes ou déesses, ou — corruption suprême — de ces *Filles du Feu*, mirages et hallucinations d'un esprit en délire »³⁹. Delirio o lucida coscienza letteraria, quello che qui interessa rilevare è la perfetta coerenza nell'ideale amoroso nervaliano tra la preoccupazione interiore ed esistenziale e la sorveglianza sulle immagini letterarie che l'esprimono, nel senso che tutte, queste ultime, si organizzano intorno a un'idea-fissazione che il poeta considera vitale per sé. Aurélia, Adrienne, Sylvie, Isis, la Reine de Saba..., con le loro diverse collocazioni geografiche, temporali, sociali, occasionali, mitiche, finiscono col creare un'immagine unica di donna insieme storica e metafisica, temporale e mitica, tutta consegnata a una prospettiva profondissima, da

³⁸ Si ricorderanno i due passi-chiave di *Aurélia* (II, 5 e 6), in cui l'immagine di Iside assume a simbolo unico e universale della donna ideale nervaliana: « Je suis la même que Marie etc. » e « Je reportai ma pensée à l'éternelle Isis etc. ». In un articolo che commenta e inquadra quei passi in senso personale-cabalistico, J. RICHER nota che l'« oeuvre de Gérard de Nerval s'offre à nous comme une quête inquiète de l'Éternel féminin. Sa vie et son oeuvre sont dominées par la figure de la Grande Mère ». (*Gérard de Nerval et l'Éternel féminin*, « Arts », 15-21 mai 1952, p. 7).

³⁹ N. POPA, *Les Filles du Feu*, Paris, Champion, 1931, vol. II, pp. 29-30.

cui scaturiscono, come da una galleria interiore-intellettuale, il primordiale senso di angoscia, inquietudine e smarrimento, e il successivo desiderio di abbandonarsi a uno stato di sicurezza liberatrice, di fiducia irrazionale nelle forze stesse che sovrastano, nelle immagini che provocano il tormento, nell'abisso della memoria affettiva o colta. E quanto piú, cercando di sfuggire alla miseria-mancanza amorosa presente, Nerval insiste nel *coltivarsi* un ideale di donna che abbia e non abbia dimensione e spessore storici, tanto piú coltiva i germi del suo « *délire* » — facendo grande letteratura di stati che riguardano in particolare la neurologia, la psicanalisi, la religione e la morale personale.

CAPITOLO IV

' FANTAISIE ' O ' SOUVENIRS D' UNE AUTRE VIE '

È facile spiegare in che consiste il fascino del famoso componimento nervaliano *Fantaisie*. Ma è ancora più facile spiegare perché Nerval riprese quel componimento più di una volta. Senza considerare la sua inclusione nei *Petits Châteaux de Bobême* negli anni 1852 e 1853, come motivata dalle esigenze di strutturazione e articolazione dell'opera, riteniamo di dover segnalare che tra il 1832 e il 1849 il componimento fu pubblicato ben nove volte in riviste, e in certi casi due volte nella stessa rivista a distanza di alcuni anni¹. Sappiamo che Nerval utilizzava quasi sistematicamente sue vecchie pubblicazioni, incorporandole in altre, rivestendole e riadattandole. Nel caso di *Fantaisie*, ripresentarla con varianti semplicissime, non era sufficiente di per sé a giustificarne la nuova pubblicazione, per quanto acuta potesse essere la preoccupazione stilistica del poeta. Scartata questa ipotesi, ne resta un'altra che trae origine dalla conoscenza della natura più profonda dell'autore, che si manifesta nell'insistenza di certi temi e motivi, di certe immagini. Tale insistenza non si noterebbe solo passando da un'opera all'altra, da un'epoca all'altra, ma anche e a maggior ragione nella storia esterna della pubblicazione di una stessa opera, di uno stesso componimento. In questo caso Nerval non avrebbe nemmeno sentito il bisogno di giustificare un po' dall'interno il ritorno a un'opera già nota. E comunque, ammesso che le giustificazioni di ordine letterario suddetto apparissero fondate a lui e ai redattori delle riviste interessate più di quanto non appaiano a noi, questo non autorizza una semplice constatazione di fatto priva di uno stimolo a ricercare le ragioni meno appariscenti che potevano essere alla base di quel ritorno.

È certo che ebbe un peso considerevole il fattore estetico: quella poe-

¹ Vedi ' Notes et Variantes ' riguardanti *Fantaisie*, I, pp. 1190-91.

sia era una perfetta « boîte à musique » romantica: aprirla e riascoltare la sua musica periodicamente non dovette disturbare anzi tutto i direttori dei giornali ospitali. Ma dal canto suo Nerval doveva riconoscere che essa conteneva da molto tempo, in piccolo formato, il suo « univers », il suo « mondo » o una parte importante di esso. Indubbiamente vi si proiettavano le sue aspirazioni psicologiche e determinazioni culturali piú profonde, che in seguito chiarirà e arricchirà. Non dunque per semplice mancanza di opere nuove egli ricorse a piú riprese alla vecchia *Fantaisie*. Per vederne le ragioni nell'insieme dell'opera nervaliana successiva, noi la commentiamo a questo punto del nostro lavoro.

L'opzione nervaliana dell'« air très-vieux », in quanto espressa in un componimento che risale al 1832 (e forse in realtà, se si considera la sua perfetta esecuzione, ancora piú in là nel tempo), apre una serie di problemi, di cui principale è quello della posizione implicita che assume il poeta di fronte alla civiltà musicale e quindi « politica » nel senso piú ampio, a cui si legano i musicisti menzionati. Rifiutando Mozart, Weber e Rossini, il poeta non rifiuta certo in assoluto autori che sappiamo essergli cari. Egli anzi ha raggruppato tre musicisti che dovevano appassionarlo particolarmente e di cui le sue opere fanno menzione ammirativa, e in verità Mozart e Weber piú di Rossini (come per Baudelaire e al contrario di Balzac). Léon Guichard, nel suo studio su *La Musique et les Lettres au temps du Romantisme*, se n'è accorto sufficientemente: « Il avait certainement pour Mozart une tendresse d'âme. (...) Mais il aimait aussi Weber... »². Ora, è proprio in considerazione di ciò, che quell'opzione ci lascia un po' perplessi e ci fa riflettere alla possibilità di una lettura diversa da quelle che di *Fantaisie* si fanno solitamente. A prima vista è da scartare la possibilità di una lettura storico-sociologica nel senso seguente: Nerval, uomo della Rivoluzione (1789 e 1830), giudicando quei tre autori ed escludendoli sia pure momentaneamente dal proprio orizzonte culturale e psicologico, li rifiuta in nome di qualcos'altro, e, ciò facendo, implica nel proprio giudizio la civiltà della Restaurazione (= Antirivoluzione) che li adottò come propri. Un tale discorso sarebbe brutale e semplicistico, oltre che storicamente errato. Sappiamo infatti che la fortuna di quegli autori è stata ininterrotta col succedersi dei vari momenti politici, e anzi in particolare Mozart, Weber e Rossini sono in un certo senso autori « rivoluzionari ». A riprova di

² L. GUICHARD, *La Musique et les Lettres au temps du Romantisme*, Paris, P.U.F., 1955, p. 335.

ciò si veda il cenno storico sulla fortuna della « Société des Concerts », nel primo cinquantennio della sua creazione, nello studio succitato del Guichard: « Organisé par une loi du 16 thermidor de l'an III, un moment supprimé sous la Restauration, puis rétabli et dirigé par Cherubini de 1822 à 1842, le Conservatoire de Paris, où professaient les plus grands artistes du temps, fut une institution remarquable et fournit aux grands orchestres parisiens d'excellents instrumentistes. C'est la Société des Concerts, dirigée par Habeneck, qui révéla, et imposa au public parisien, les Symphonies de Beethoven et, à côté d'oeuvres de Rossini et de Cherubini, celles de Haydn, de Mozart, de Weber. *L'Artiste*, avec raison, saluait dans Habeneck ' le géant de la musique instrumentale ' »³. Quei nomi si legano dunque alle radici della Rivoluzione e non sono espressione in proprio o passeggera del restaurato « ancien régime » e delle famiglie aristocratiche che vi si rifanno, evolvendo ancora nei salotti in tenute ufficiali sotto cui si nasconde il ghigno d'un fantasma. Scartata l'opposizione piú tipicamente politica attraverso l'opzione musicale popolare, resta indubbiamente una messa a fronte fra due generi di cultura, fra cultura musicale ufficiale e « cultura » musicale popolare. L'« air très-vieux » infatti non può essere che un'arietta popolare di una vecchia provincia di Francia, che avrebbe, secondo la ricreazione fantastica, piú di un carattere del Valois. L'opzione nervaliana non è semplicemente dettata da ragioni sentimentali o irrazionali (« qui pour moi seul a des charmes secrets »), ma comporta, pure almeno nella prospettiva che noi abbiamo delle pubblicazioni e date nervaliane, una determinazione polemica, che se mancava nelle primissime intenzioni poetiche si chiarí e si stratificò col passare degli anni. *Fantaisie* infatti ci sembra l'espressione pratica che precede le affermazioni teoriche sulle vecchie arie, canzoni e leggende, che Nerval racchiuderà una decina di anni dopo nell'articolo sulle *Chansons et Légendes du Valois* (1842).

In quell'articolo, pur esso piú volte ripreso⁴, lo scrittore lamentava che i canti popolari fossero lasciati alla deriva della tradizione orale e che la cultura ufficiale si disinteressasse della loro sopravvivenza e della loro integrazione nel piú vasto organismo della cultura nazionale. Allora-

³ Ivi, pp. 103-4. Si noti il richiamo all'autorità dell'*Artiste* nel merito musicale del Conservatoire. *L'Artiste* fu molto vicino alla « Société » negli anni trenta. E si ricordi che lo stesso giornale pubblicò *Fantaisie* nel 1842.

⁴ Si vedano pure in questo caso le 'Notes et Variantes' succitate, p. 1241. Ci sembra molto significativo il parallelismo della « fortuna » a cui furono sottoposte le due opere dallo stesso Nerval.

ché si mostrava interesse proprio in quegli anni per le « chansons patoises de Bretagne ou d'Aquitaine », « aucun chant des vieilles provinces où s'est toujours parlé la vraie langue française » sarebbe stato conservato. « C'est qu'on n'a jamais voulu admettre dans les livres des vers composés sans souci de la rime, de la prosodie et de la syntaxe; la langue du berger, du marinier, du charretier qui passe, est bien la nôtre, à quelques élisions près, avec des tournures douteuses, des mots hasardés, des terminaisons et des liaisons de fantaisie, mais elle porte un cachet d'ignorance qui révolte l'homme du monde, bien plus que ne fait le patois. Pourtant ce langage a ses règles, ou du moins ses habitudes régulières... »⁵. Il richiamo all'« homme du monde » non passi inosservato nel contesto apparentemente solo tecnicistico delle ragioni succitate: l'« homme du monde » è colui che appartiene a un certo mondo e che ha una certa visione del mondo, che nel caso particolare si esprime nel disinteresse e disprezzo per i vecchi canti popolari delle provincie francesi. Il riscatto delle vecchie arie musicali della provincia va visto sí nel contesto romantico in cui naturalmente si situa (si ricordi la teoria globale del romanticismo in Germania, che a Nerval non può sfuggire), ma va pure visto nel contesto di tutta una tradizione folcloristica in Francia, che trovò nel Settecento e in particolare in Rousseau precise formulazioni perfettamente intonate con la filosofia del « retour à la nature ». « Comme on le voit les Romantiques (car Gérard de Nerval n'est pas seul: Chateaubriand, Balzac, George Sand se sont intéressés autant que lui à notre sujet), les Romantiques avaient de qui tenir: leur goût, qui est le nôtre, pour la chanson populaire est moins chez eux un aspect du romantisme international, que le maintien, dans des conditions nouvelles, d'une vieille tradition française, qui se trouva, en fait, particulièrement menacée au XIX^e siècle, quand la culture d'aristocratique devint bourgeoise: culture de parvenu, inquiète de paraître distinguée, soucieuse de marquer ses distances à l'égard du peuple. D'où la note bohème que prend alors ce goût du folklore: il se relie aux attaques contre l'esprit philistin du bourgeois: ce sont les ateliers de rapins, les chahuts d'étudiants qui seront, pendant tout le siècle, les conservateurs de la tradition »⁶.

La prima strofa di *Fantaisie* ha dunque implicazioni ideologiche in merito al concetto stesso di « cultura » e a quello piú ampio di società

⁵ *Chansons et Légendes du Valois*, I, p. 274.

⁶ H. DAVENSON, *Le Livre des Chansons*, Neuchâtel, La Baconnière, 1944, p. 71.

politica. L'osservazione di Gramsci, secondo cui « ciò che contraddistingue il canto popolare, nel quadro di una nazione e della sua cultura, non è il fatto artistico, né l'origine storica, ma il suo modo di concepire il mondo e la vita, in contrasto con la società ufficiale »⁷, tale osservazione rende conto della frattura che Nerval vuole poeticamente risolvere tra cultura ufficiale e espressioni stilistiche popolari, capovolgendo i valori stessi di cultura e incultura, dando la sua preferenza sia pure momentanea e occasionale all'« incultura », all'« air très-vieux » il cui dono di freschezza e di genuinità nativa provoca lo scatto di memoria e il ringiovanimento ideale del poeta. Corinne aveva già detto: « Rien ne retrace le passé comme la musique; elle fait plus que le retracer; il apparaît, quand elle l'évoque, semblable aux ombres de ceux qui nous sont chers, revêtu d'un voile mystérieux et mélancolique »⁸; ma Nerval non parla indistintamente di « musique », bensì di « air très-vieux », che dà la chiave della posizione ideologica del poeta di fronte alla cultura-società ufficiale.

Ora, potrà sembrare contraddittorio con tale interpretazione il mondo che l'arietta evoca nella fantasia del poeta, il mondo fatato dell'*ancien régime*, di cui la Restaurazione in forma piú brutale e antistorica e la Monarchia di luglio in forma piú avveduta e « pendolare » cercavano di assicurare la continuità. Si può dirimere la contraddizione col far notare la distanza di « deux cents ans » che separa la realtà presente dalla visione, la quale risulta interamente circondata dall'*aura* poetica e sentimentale che il poeta vuol giusto affidarle e, sul piano poetico, ideologicamente disinfettata ormai. E ancora, tra la visione, tra i « Souvenirs

⁷ A. GRAMSCI, *Letteratura e Vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1954, p. 220 (' Osservazioni sul Folclore '). Si riterranno pure queste note gramsciane, che sembrano riprendere idealmente il problema già affrontato da Nerval, per portarlo oltre (secondo le circostanze alle quali rispondeva Gramsci): « È certo che per raggiungere il fine [insegnare il folclore in vista di un suo superamento e di una sua migliore organizzazione e sistematizzazione sociale e culturale] occorrerebbe mutare lo spirito delle ricerche folcloristiche, oltre che approfondirle ed estenderle. Il folclore non deve essere concepito come una bizzarria, una stranezza o un elemento pittoresco, ma come una cosa che è molto seria e da prendere sul serio. Solo così l'insegnamento sarà efficiente e determinerà realmente la nascita di una nuova cultura nelle grandi masse popolari, cioè sparirà il distacco tra cultura moderna e cultura popolare o folclore. Un'attività di questo genere, fatta in profondità, corrisponderebbe nel piano intellettuale a ciò che è stata la Riforma nei paesi protestanti ». (*Ivi*, p. 218).

⁸ Mme DE STAËL, *Corinne*, Lettre XIV, ch. III, in *O. C.*, Paris, Treuttel et Würtz, 1820, t. IX, p. 163.

d'une autre vie »⁹, tra l'evocazione pre-natale e il ricordo dell'infanzia del poeta si stabilisce una tale corrente di analogia e di rassomiglianza, che è legittimo accettare le immagini regali (« sous Louis treize », « châteaux », « grands parcs », « une dame, à sa haute fenêtre ») come ispessimento e approfondimento poetico di immagini consegnate alla memoria che risale al passato personale. Come Faust arretra nei secoli per ritrovare Elena, così il poeta risale nel tempo di duecento anni, ritrovando purificata dalla distanza temporale la propria giovinezza anteriore e l'immagine di una « dame » aristocratica, in condizioni geografiche, ambientali e di costume che gli richiamano i primi anni della sua vita passati a Mortefontaine, quando Mme de Feuchères appariva intorno a Chantilly, bagnata dall'atmosfera che le derivava in quei luoghi dall'essere legata all'ultimo dei Condé (che la condusse in Francia da Londra nel 1815, cessato il suo esilio).

Senza ricordare qui la variazione mitologica di Adrienne a cui sarà sottoposta dalla fantasia nervaliana Mme Adrien de Feuchères¹⁰, converrà precisare in questo luogo che quella donna fu alla base della inclinazione monarchica di Nerval, e in generale si potrà dire che Nerval fu monarchico per amore, dopo che l'immagine di quell'amazzone-avventuriera si impresso nella sua memoria condizionando il comportamento di uomo, risolvendosi in monomania ossessiva e dando alla letteratura nervaliana il colore filo-monarchico¹¹. L'epoca storica su cui proiettò il suo sogno amoroso e la nostalgia gentilizia e cavalleresca non si sposta oltre i limiti rappresentati dalle monarchie di Enrico IV e di Luigi XIII¹². Politicamente innocua dunque, in quanto appoggiata su condizioni metastoriche e su matrici sentimentali e libresche, questa tendenza nervaliana ha costituito la profonda carica di poesia alla quale lo scrittore tornava come all'ideale seno materno e nelle forme che abbiamo visto. Che egli vi tornasse per un atto di memoria volontaria o per un atto di memoria involontaria, da un punto di vista poetico non ci sembra che la

⁹ « Souvenirs d'une autre vie » è il titolo con cui fu pubblicata *Fantaisie* nel 1834.

¹⁰ Per tale variazione cfr. il saggio di P. P. TROMPEO, *Rue de la Vieille-Lanterne*, in *Via Cupa*, Bologna, Cappelli, 1958, pp. 52-58.

¹¹ *Le Marquis de Fayolle* a parte.

¹² Si veda l'interesse per la stessa epoca in *Angélique* e in *Sylvie* in modo particolare (comunque esso è costante in Nerval, non solo testualmente e allo stato cosciente, ma anche nelle formulazioni letterario-immaginarie che non tengano conto di un rapporto cosciente con quell'epoca).

cosa conti molto nel suo caso. Sta di fatto che egli prese prestissimo coscienza di questo suo interesse profondo per una prospettiva temporale che lo conduceva dal presente al passato personale e poi di rimbalzo nel passato extra-personale, o direttamente dal primo a quest'ultimo; e quell'interesse fu coltivato sempre piú col passare degli anni. Ma è importante la constatazione che *Fantaisie* fa allusione al fatto casuale per quanto reiterato (v. 5) che provoca quello scatto interiore¹³. Ci troviamo in presenza qui di una delle prime formulazioni poetiche dell'estetica della memoria involontaria, i cui sviluppi proustiani sono noti. Nerval sembra rendersi conto che il passato recuperato per virtù involontaria, cosí come coscientemente egli pure richiede, si affaccia alla sua memoria per un istante e lo sottrae con maggior sicurezza ai vincoli terrestri presenti. La fantasia ne risulta invasa e nello stesso tempo voluttuosamente, malinconicamente, appagata. La memoria involontaria, fortuita, diventa cosí garante della evocazione onirica ed è come la sola responsabile della fuga dal presente, nel quale il sentimento della *durata* e dell'esistenza pura è perduto. L'angelismo nervaliano tuttavia non trova uno sbocco in un tempo irreal e irrelato, assolutamente fuori dalle dimensioni spazio-temporali storiche, come avverrà frequentemente in seguito, quando il poeta ripercorrerà a ritroso le civiltà orientali e indagherà nelle mitologie primitive, integrando tuttavia immagini e significati culturali e anti-culturali nella propria storia personale. Ora invece l'angelismo si traduce nel bisogno di rivedere un'epoca della civiltà di Francia ben precisa, con quei contorni che non restano fissati in un'archeologia da turismo, da museo, da stampe, ma si ravvivano nella loro durata reale nel presente (castello, paesaggio) e nel ricordo reale del passato del poeta, portato nell'infanzia a mitologizzare persone e cose e nell'età adulta non ancora liberato, non ancora demistificato dalle fantasie infantili. E cosí, il tempo intercorso tra l'infanzia e il momento attuale della visione essendo risentito come approfondita separazione, offrendosi come distanza molto piú estesa nella fantasia affettiva di quanto non sia nella realtà,

¹³ In apertura del citato articolo sulle *Chansons et Légendes du Valois* si prende atto di un processo evocativo inverso rispetto a quello riferito nei primi versi di *Fantaisie*: in questa è il motivo musicale popolare che richiama il passato e il Valois, in quello è il pensiero del Valois ad evocargli le vecchie canzoni e leggende: « Chaque fois que ma pensée se reporte aux souvenirs de cette province du Valois, je me rappelle avec ravissement les chants et les récits qui ont bercé mon enfance... » (cit., p. 274). Prove evidenti delle interazioni delle immagini sentimentali-geografiche, dei canti ecc., che determinano sia contenuti poetici sia determinazioni critiche.

suscita un'impressione temporale dapprima astratta (« deux cents ans ») e poi meglio storicizzata (« c'est sous Louis treize... »), salvo poi a creare ambiguità negli ultimi versi. Questi infatti riprendono il v. 6, ne amplificano e complicano i riferimenti oggettivi, sfumandoli col dubbio e l'ipotesi neopitagorica e neoplatonica, così che il ricordo della « vita anteriore » risulta un ricordo a cannocchiale: passato personale-passato storico-passato metastorico.

Tutta la visione può essere un tentativo piú o meno consapevole di « emancipazione dalle esperienze vissute »¹⁴, della quale parla Walter Benjamin a proposito degli intenti e risultati poetici di Baudelaire, in un capitolo da leggere tutto in controluce con l'esperienza nervaliana, che offre note analogie con quelle di Baudelaire e Proust. Come questi e in modo piú radicale, Nerval ha voluto riattualizzare letterariamente la propria vita anteriore e personale, distinguendosi tuttavia tanto da Baudelaire quanto da Proust nel modo in cui riassume il passato. Proust riattualizza la sua infanzia lanciando un ponte diretto (non importa in seguito a che) verso di essa ed esprimendone il fascino e l'innocenza in un contesto storico che ha in sé i germi della morte. Baudelaire ripensa al « vert paradis des amours enfantines etc. », all'« innocent paradis etc. » (*Moesta et Errabunda*), ma esso non è che uno degli aspetti in cui si esprime il suo sogno dell'anti-presente che altrove (*Vie antérieure, Recueillement...*) ha dimensioni e colorazioni metastoriche, preistoriche, assolute e neoplatoniche: mancano i tratti caratteristici di un passato, e si può dire che egli componga da poeta e da artigiano della parola il mondo ideale da opporre all'« immonde cité ». Nerval invece sceglie una zona precisa del passato storico (Enrico IV-Luigi XIII) e l'approfondisce ancora in lontananza ma sempre sotto il segno delle *ressemblances-correspondances* col passato personale. Orbene, « che la volontà restauratrice di Proust resti chiusa nei limiti dell'esistenza terrestre, mentre Baudelaire tende a superarla, può ben essere considerato come un sintomo della tanto maggiore originarietà e violenza con cui le forze ostili si sono manifestate in Baudelaire »¹⁵; ma che dire di Nerval e della sua ottica singolare della storia? La penna malinconica del pellegrino del Valois segna, come la punta sensibile di un sismografo, le variazioni piú minute della sua fantasia rammemorativa: il grafico che

¹⁴ W. BENJAMIN, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, p. 94 (« Baudelaire e Parigi », ' Di alcuni motivi in Baudelaire ').

¹⁵ Ivi, p. 115.

ne vien fuori non presenta sussulti, ma non è nemmeno una linea imperturbata. Meno polemico e violento di Baudelaire, meno esteticamente compiaciuto sul suo passato di Proust, il poeta di *Fantaisie* (e di *Sylvie*) ha scoperto nel romanticismo a proprie spese¹⁶ i legami che uniscono epoche e storie lontane, e in questa scoperta egli non ha maturato né ha evoluto perché quella continuità, comunque intesa e utilizzata, fu intravista e fissata per sempre nel 1832, quando il poeta era poco più che ventenne, in un'età in cui sembra più facile e quasi obbligato ribellarsi a eredità e continuità, a qualsiasi livello: paterno, culturale, etico, politico. Prima dunque della relazione « in vita e in morte » con Jenny, Nerval è incline a recuperare il balsamo del passato, a ricercare in esso una sicurezza psicologica che il presente personale e storico gli nega. *Fantaisie* è permeata per undici versi (vv. 6-16) di una atmosfera mitologica o storico-geografico-mitologica che dà la misura, se si vuole anche statistica, della diaspora immaginativa e sentimentale del poeta, che consciamente o inconsciamente, organizza la sua composizione intorno ad alcune immagini-pilastri fondamentali, che risultano sia per movimento metrico sia per movimento sintattico in tutta evidenza:

- a) De deux cents ans mon âme rajeunit (v. 6);
- b) Puis un château (v. 9);
- c) Puis une dame (v. 13).

In un « plan » ideale queste immagini sarebbero i riferimenti essenziali per la composizione, mentre le altre non ne sono che attributi. Un esame psicocritico di *Fantaisie*, condotto nel modo caro a Charles Mauron, attesterebbe proprio in base a quegli elementi un « réseau » di « associations 'maternelles' » e insomma la « fixation » materna nel poeta¹⁷. Noi invece, pur partendo da un'indagine analoga, tendiamo a risalire ad

¹⁶ Vogliamo dire ovviamente non che la scoperta dei corridoi che mettono in comunicazione epoche e storie lontane « significative » sia opera di Nerval, quando invece è proprio dei postulati stessi più fecondi del romanticismo in generale; ma che tale principio storico, nelle applicazioni che ricevette da Nerval, fece una vittima monomaniaca. Quella comunicazione tra epoche e storie diverse produsse o rafforzò una tendenza, che invece di restare semplicemente in ambito culturale, fu anche e soprattutto psicologica fino alla paranoia, in una maniera indubbiamente singolare, unica, in quel periodo stesso.

¹⁷ Si vedano i capp. IV e IX (« Nerval » e « Nerval: Artémis ») del libro, ormai fondamentale per tale genere di studi, di CHARLES MAURON, *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, Paris, Corti, 1963.

altre cause remote e a concludere in altro modo. L'evocazione del passato non può costituire nel caso particolare almeno il segno edipico; e così l'immagine del castello e quello della gran dama. Semmai quelle immagini nascono da una larga posizione polemica di fronte alla realtà e da un bisogno di costruzione ideale che rifiuta la realtà presente e si ponga come anti-realtà appunto. Il passato, il castello, la dama, non fanno che rendere mitologicamente il senso della distanza che si vuole stabilire tra sé e il presente, e rendere attraverso quella distanza la paura di essere profanato dal presente. C'è infatti in questa poesia una preoccupazione di natura mistica (risvolto irrazionale della polemica socio-culturale ivi impostata), che si può percepire indirettamente attraverso quegli stessi simboli usati come pilastri della composizione. Il poeta infatti, ringiovanito così profondamente grazie alla magia musicale, non è che si aggiri a suo agio nell'atmosfera incantata, in cui subisce l'imposizione della natura e della creazione umana (« grands parcs », « château ») oltre che la superiorità inattingibile della dama « à sa haute fenêtre ». Esiste ancora in questa angolazione sé-cose un rapporto immutato, uguale e contrario cioè a quello di partenza: il poeta è visto nell'atto estatico di fronte alla dama, di ammirazione di fronte al castello. Ma diminuite oniricamente le distanze tra sé e le cose, tra sé e la dama, si scoprono elementi, attributi, caratteri, di cui di primaria importanza sono quelli racchiusi nel v. 14: gli « habits anciens » insistono con l'aggettivo sulla nozione di tempo in prospettiva di allontanamento, mentre « blonde aux yeux noirs » dice attraverso il congiungimento di opposti coloristici la scoperta di singolarità mistico-somatica della dama.

Non è la sola volta che Nerval accosta « blond »-« noir », « blonde »-« brune » in una combinazione che accresce (misticamente) il fascino ideale della donna amata o sognata. Sylvie (« yeux noirs ») e Adrienne (« blonde ») non saranno oniricamente le « deux moitiés d'un seul amour » all'ombra di un castello (di Henri IV)? Così nel cap. « Chantilly » di *Promenades et Souvenirs*, Nerval non riferirà di essere stato ospite di una compagnia di comici (« on les invitait souvent dans les châteaux de la province... ») e di avervi conosciuto due fanciulle, di cui « l'une vive et brune, l'autre blonde et rieuse », che gli fanno pensare a Mignon e Philine del *Wilhelm Meister*?¹⁸. (Importante il commento nervaliano a tal riguardo: « et voilà un rêve germanique qui

¹⁸ *Promenades et Souvenirs*, I, p. 145. Anche nel *Voyage en Orient* una copia di donne, Zeynab-Salèma, è formata da una « brune » e una « blonde ». Nostalgia dell'eterno femminile e mancata realizzazione amorosa, pure in quel caso.

me revient entre la perspective des bois et l'antique profil de Senlis »). È comunque in *Fantaisie* che l'insolita combinazione somatico-coloristica avviene in una stessa donna. E non si può non sottolineare il fatto che la donna « blonde aux yeux noirs » ha avuto un antecedente letterario proprio in un'opera che Nerval ha considerato sempre nei suoi presupposti mistici ed iniziatici: la Polia dell'*Hypnerotomachia Poliphili* ha infatti « biondissima testa cum explicata e soluta capillatura » e « due festevoli e radiosi occhi. Da fundere Iove in pioggia doro, de chiara luce prompti, cum la fusca unea coperta della lactea cornea... »¹⁹; tratti che Nerval trovò resi così nella prima edizione francese del *Songe de Poliphile* (1546): « La grosse flotte de perruque (...) estincellant au Soleil comme filet dor » e « deux yeux rians, clairs comme les rayons du Soleil, composez de deux prunelles noires... »²⁰. Quell'accostamento ha significato sempre una sorta di super-realtà amorosa, di realtà mentale per un uomo che fra sé e l'oggetto amato ha sempre frapposto ostacoli mentali, psicologici, religiosi ecc. rinviando l'atto del possesso pur semplicemente onirico a un momento ulteriore o anteriore, per un pretesto o una ragione la cui accettazione rimane sempre problematica. E *Fantaisie* infatti si chiude con l'insinuazione che la dama, restituita dalla memoria involontaria, e che era in realtà proiezione di una donna legata presumibilmente all'infanzia del poeta, non è che ulteriormente un fantasma la cui vera esistenza dovrebbe « peut-être » appartenere a una realtà anteriore²¹.

¹⁹ FRANCESCO COLONNA, *Polifilo*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499, i iiii (rist. anastatiche, Milano, 1963).

²⁰ FRANCESCO COLONNA, *Le Songe de Poliphile* (fac-similé de la première édition française de 1546... présenté par A.-M. Schmidt), Paris, Club des Libraires de France, 1963, folio 50.

²¹ In un saggio di G. POULET, *Nerval, Gautier et la blonde aux yeux noirs* (contenuto nel recente *Trois essais de Mythologie romantique*, Paris, Corti, 1966), si analizza *Fantaisie* col proposito di stabilire le origini « livresques » del « type féminin » e del « cadre » racchiusi nel componimento. La tesi (e non l'ipotesi) del Poulet è che Nerval li abbia ricavati da Gautier soprattutto. Per la « blonde aux yeux noirs », avverte lo studioso, « elle n'est pas un fantôme venu de sa jeunesse. Elle est tout simplement un type de beauté mis à la mode par les poètes romantiques », primo fra tutti Byron (p. 87). Se la « blonde aux yeux noirs » è un tipo di donna che i poeti romantici cercano e idoleggiano, ciò non autorizza il Poulet a assegnare la progenitura dei temi fondamentali di *Fantaisie* a Gautier, la cui intima e vecchia amicizia con Nerval nessuno contesta, ma che non può esser preso a modello di Nerval solo perché Gautier nel 1830 abitava già Place Royale (la futura Place des Vosges) e perché Gautier tratterà pure lui dell'analogo tipo femminile in un analogo ambiente. Il ragionamento del Poulet è viziato da un precon-

cetto, non confortato *a posteriori* da nessun documento letterario. Noi rovesciamo completamente il ragionamento. Se Gautier già dal 1830 abita Place Royale, Nerval nel 1832 pubblica *Fantaisie* e *La Main enchantée*, racconto che il Poulet menziona perché si apre con una descrizione ammirativa della Place Royale, formata da case con facciate di « brique entremêlées et encadrées de coins de pierre » e con « fenêtres hautes », infiammate dal sole del tramonto. E siccome in questo genere di critica di fonti il Poulet si rende pure lui conto che di solito valgono i documenti, egli ricorda come primo testo del Gautier, in cui entra solo l'ambiente storico-naturale che interessa i due poeti (Louis XIII), un passo dell'articolo su Théophile de Viau, che è del 1834! Precisando inoltre che il parco descritto da Gautier è popolato di esseri viventi e di statue che provocano una fantasticheria femminile in Gautier (ninfe blonde), il Poulet nota amaramente (perché non può fino in fondo applicare il suo sistema): « nymphes enfin dont le regard est qualifié par Gautier, non pas de noir — et c'est regrettable! — mais de 'limpide et bleu' »! Ma sarebbe tutta da riportare la p. 93 in cui il Poulet afferma la progenitura gauteriana del « rêve » di *Fantaisie*: « Le rêve de Gautier est si proche de celui de Nerval, que l'on se demande, chez ces êtres qui se partageaient jusqu'à leurs songes, lequel est le songe originel. Lequel des deux? Celui de Gautier sans doute, car celui-ci n'avait-il pas, pour ainsi dire, des droits de propriété sur ce rêve, puisqu'il avait son logis place Royale, qu'il l'appelle *ma* place Royale, et que c'est lui qui, de son propre aveu, y a rêvé souvent de femmes blondes en regardant le soleil se coucher derrière les marronniers? ».

Ma la cosa non finisce qui. Confortando ancora la sua tesi con un altro richiamo a *Mademoiselle de Maupin* (pubblicato nel 1836!), il critico ricorda e riporta in passaggi l'ideale di donna di d'Albert, in effetti « blonde avec des yeux noirs », vista a un'alta finestra d'un castello Henri IV pur esso « de briques et de pierres ». Un sogno che si realizza nella persona di Théodore. Ma Théodore è « brunette », lo ricorda in nota lo stesso Poulet, che aggiunge: « Gautier lui donne des cheveux noirs, peut-être par inadvertance ». Una serie di forzature dei testi dunque, che avremmo trascurato se non impostassero tutto un discorso. Per concludere e ritornare a *Fantaisie*, il Poulet giustifica la dedica del componimento che Nerval fa a Gautier nel 1842 come dettata dall'esigenza di « lui rendre son dû! » (p. 93). Ora tutto porta a credere, con le prove stesse che apporta il Poulet, che sia stato il contrario nella priorità letteraria e immaginativa del sogno che sta alla base del componimento nervaliano e degli sviluppi gauteriani. O per lo meno, se Nerval e Gautier, come dice il Poulet, si dividevano perfino i loro sogni, non si capisce perché ci si debba tanto interessare a problemi del tutto antecedenti alla letteratura, per la quale vale la constatazione che Nerval ha realizzato il suo sogno di un'epoca e di un tipo femminino prima di Gautier. Comunque, ancora una nota che il Poulet trascura: nel 1827 Nerval ritornò a Saint-Germain, ospite di una zia, e il famoso castello, che lo affascinerà potentemente in seguito (si veda tra l'altro *Promenades et Souvenirs*, II), non poteva lasciare indifferente il poeta che in quegli anni lavorava alla traduzione del *Faust*. Infine, ancora ribaltando quella che il Poulet pretende non trattarsi di « pure hypothèse » (p. 89), dopo la dedica di *Fantaisie* a Gautier, è piuttosto quest'ultimo a « rendre son dû » a Nerval iniziando il famoso componimento *Variations sur le Carnaval de Venise* (1849) con le parole evocative: « Il est un vieil air populaire... » e continuando, in maniera molto simile al « je crois voir etc. » nervaliano, la trascrizione della sua fantasia con: « *Il me semble, quand on la joue, / Voir glisser etc.* ».

CAPITOLO V

L'ORIENTE NERVALIANO

La passione dell'epoca romantica per il viaggio può essere considerata una sovrastruttura psicologica, morale, letteraria e artistica della società post-napoleonica e borghese a cui il mito dell'eroe corso lasciò in eredità l'insoddisfazione della permanenza negli angusti confini della terra natale e la curiosità, poi accresciuta e rinforzata da altre cause, di conoscere terre lontane. Venuta meno la preoccupazione dei viaggiatori illuministi di riportare in patria il documento utile a stabilire un rapporto tra le società visitate e la propria società, onde far scaturire la critica di questa società sul metro di quelle, oppure, più raramente, « illustrare » la propria società rispetto alle altre, nei romantici il viaggio è soprattutto ricerca del pittoresco, e la letteratura di viaggio diventa un genere molto vicino paradossalmente all'estetica dell'« art pour l'art ». Non è infatti significativo che i più grandi viaggiatori letterati dell'Ottocento propugnino quell'estetica? Gautier, Flaubert, Leconte de Lisle, e i parnassiani in genere sono esotisti per cui viaggiare vuol dire più di ogni altra cosa preparare la tavolozza per la composizione letteraria futura, quando non si tramuti in resoconto diretto delle impressioni del viaggiatore. Accanto all'esotismo di tipo parnassiano, esiste un esotismo intellettualistico, mentale, introverso, che, per essere tale, è di una condizione psicologica vicina a quella più prettamente romantica¹, perché ha soprattutto un significato di « quête » (l'altro può avere nel migliore dei modi un significato di « enquête »). Ed è forse, stando ai risultati, più fecondo letterariamente e più utile ad una lettura comparata con le condizioni sociali e storiche in cui si è manifestato. Tra i due esotismi non esiste una netta separazione, dal momento che l'esotista parnassiano

¹ Musset, Sue, Dumas, con la loro irrequietezza, la loro smania di evasione dalla patria, sono psicologie « prettamente romantiche ».

si può scoprire sia pure involontariamente sulle tracce di un percorso ideale-interiore, e l'esotista intellettuale ha bisogno del documento « pittoresco » per spiegare le ragioni della sua ricerca turistica.

Nerval appartiene a tutti e due i generi di esotismo ma è il solo che sia riuscito a dare una forma letteraria perfetta e variata al documento riportato dal viaggio e a farlo coincidere con le sue più personali esigenze di andare di là dei confini della propria terra. Il viaggio per Nerval diventa documento raccolto dal giornalista, e fonte a cui il letterato attinge emblemi e ricordi di una vastissima risonanza lirica e drammatica.

Il *Voyage en Orient*, *Lorely* e le *Lettres des Flandres* sono esemplari rapporti di viaggio, eseguiti senza alcun « partito preso »; ma in essi contemporaneamente si elaborano la visione del mondo e tutte le preoccupazioni più segrete e inconfessate dell'autore. Grande giornalista e grande scrittore, Nerval opera un miracolo di equilibrio, che in diversa misura, oltre che all'interno delle opere suddette, si stabilisce tra queste e le sue opere più « personali » (*Octavie*, *Aurélia*, *Les Chimères*). I viaggi compiuti in Italia, in Germania e in Oriente, hanno significato fondamentale per la sua opera e per la nostra ricerca, e nel quadro socio-culturale del tempo tale significato va inserito, a riprova di una simbiosi esemplare avvenuta tra cultura già data (e miti e mode ad essa inerenti) e il frutto ricavato da una personale esperienza d'autore.

Riprendiamo il discorso sulla Germania nervaliana, iniziato già nel capitolo precedente. Per chi sta attento alla biografia dello scrittore, come pure per chi guarda alla sua opera in prospettiva psicanalitica e psicocritica, i viaggi in Germania e l'interesse che Nerval ha da giovanissimo mostrato per la Germania saranno intesi in rapporto con l'avvenimento che segnò definitivamente la sua vita: la perdita della madre in Germania e la sua sepoltura nel cimitero di Gross-Glogów (all'estremo confine orientale della Germania, e oggi in terra polacca)². Benché non ci siano documenti di sorta comprovanti che Nerval si sia mai recato sulla tomba della madre (seppure si può sospettare che egli vi sia stato proprio alcuni mesi prima della sua tragica fine), è chiaro che la Germania ha costituito per lui un fascino e una fissazione duraturi

² Vedi questo passo di lettera indirizzata al padre da Strasbourg: « Il y a ici bien des voix qui me rappellent mon enfance, quand tu voyais des Polonais et des Allemands que tu avais connus et qui venaient en France plus tard. Des voix de femmes d'un timbre délicieux, des hommes à l'allure guerrière; tout cela me rappelle les impressions que tu m'avais transmises de la vie de soldat » (4 juin 1854; in *Correspondance*, I, p. 1119).

di origine edipica, se si vuole: portarsi in Germania voleva dire dunque sposarsi misticamente e oniricamente con l'immagine della madre. Ma ammessa come archetipo tale matrice, la sublimazione che Nerval ha fatto subire alla sua fissazione materna legata a quel dato geografico è quanto mai esemplare. Cultura e letteratura agirono come elementi sublimanti e si accordarono a una psicologia traumatizzata che non cercava di meglio che essere integrata nella complessa sfera umana e sociale dell'uomo-scrittore. Si potrà dire che tradurre Goethe (e preliminarmente l'aver imparato il tedesco) come tradurre altri poeti e scrittori tedeschi, e, d'altra parte, sul piano della creazione letteraria personale, aver scritto un dramma ambientato in Germania (*Léo Burckart*, 1838-39), rivelano il desiderio sentito fin da giovanissima età di un contatto ideale con la Germania-Madre; ma non ci si può limitare a questa interpretazione che ha lo svantaggio di trascurare dati culturali tipici dell'epoca in cui Nerval è stato educato e scrive: che Romanticismo è soprattutto Germania, che la letteratura romantica francese si è fondata sulla realtà e sul mito della Germania attraverso l'opera della Staël e del « groupe de Coppet » (Benjamin Constant incluso), che la filosofia della storia, la storiografia, la filologia dei romantici spingono a considerare la Germania non solo come patria della filosofia e della poesia moderne, nazione dai costumi incorrotti ecc. (secondo la serie dei luoghi comuni del romanticismo germanofilo), ma anche come patria primitiva della Francia moderna. Il sentimento delle origini, destato dalle premesse stesse del romanticismo, portava al riconoscimento della filiazione storica e ideale della Francia dalla Germania dei Franchi. Tra Francia e Germania corre così un asse longitudinale con cui si incontra l'asse latitudinale che percorre i paesi orientali della « geografia nervaliana », di cui vedremo fra poco. Non c'è bisogno di lanciare alcun allarme, insomma, dopo queste considerazioni storico-culturali, se Nerval esclama in un passo di *Lorely*: « la vieille Allemagne, notre mère à tous!... Teutonia... », passo che integrato nel testo suona significativamente così:

Mais de l'autre côté [*del Reno*], là-bas à l'horizon, au bout du pont mouvant de soixante bateaux, savez-vous ce qu'il y a?... Il y a l'Allemagne! la terre de Goethe et de Schiller, le pays d'Hoffmann; la vieille Allemagne, notre mère à tous!... Teutonia...³.

Tale esclamazione è infatti un luogo comune romantico e, giustificata da

³ *Lorely*, II, p. 743.

quei richiami letterari, rientra giusto nell'ambito della « religione » della razza e del popolo germanico di cui si infatuarono i romantici.

Ma piú di *Lorely* ci dice a tal riguardo l'VIII lettera di *Angélique*, nella quale, nervalizzando in particolare i *Recits des Temps Mérovingiens* (1840) del Thierry, il nostro autore sottolinea la continuità storico-ideale tra i Franchi e il Valois, che è quanto dire tra Francia-Valois e Oriente. « Issus généralement de la race caucasienne », passando in Gallia i Franchi « primitifs » fecero il loro « premier arrêt » nella « France, division spéciale de l'Ile-de-France »⁴. Non vi fu dunque invasione, né dominazione, « les Francs n'ont nullement subjugué la Gaule ». Razza forte, guerriera, intraprendente, e ben organizzata socialmente, « ces hommes vivaient sur un pied d'égalité, d'après les moeurs patriarcales »⁵. Nerval tende dunque a utilizzare e a fondere sul piano del racconto pseudo-storico le lezioni di Thierry e di Michelet, e in pari tempo rivela i motivi sentimentali-intellettuali che lo spingono a queste considerazioni: la « vocazione » per l'Oriente, un Oriente particolare, articolato in una geometria di coordinate storiche, geografiche, sentimentali. I Franchi vengono dall'Oriente asiatico, vivono su un piede di uguaglianza e secondo costumi patriarcali, non hanno soggiogato la Gallia ma, grazie al loro valore e alle loro virtù, sono stati chiamati dai Romani a salvaguardia dei confini, per popolare alcune terre, « surtout » per lavorare campi e foreste e *bonificare* la regione dell'antica Lutetia... Un quadro quanto mai ideale dunque dei Franchi (un quadro che affascinerà molti francesi fino al risveglio del '70)⁶.

⁴ *Angélique*, I, p. 206. Si veda pure questo passo, tra serio e ironico, tratto dal *Voyage en Orient*, che riferisce un quadro intravisto durante il soggiorno al Cairo: « Voici à droite un cabaret chrétien, c'est-à-dire un vaste cellier où l'on donne à boire sur des tonneaux. Devant la porte se tient habituellement un mortel à face enluminée et à longues moustaches, qui représente avec majesté le Franc autochtone, la race, pour mieux dire, qui appartient à l'Orient, etc. » (II, p. 111). Piú noto di questo è un passo della lettera a Cavé del 31 mars 1841, in cui espone le ragioni che lo muoverebbero nella sua « mission artistique et archéologique » sulle tracce delle migrazioni-invasioni dei visigoti e ostrogoti in Francia, e quindi delle origini della Francia moderna dalla razza galloromana fusa in quella germanico-orientale. « ... Reconnaitre nos frères d'origine en Allemagne, en Russie, en Orient, et surtout encore dans l'Espagne et dans l'Afrique... ». E piú giú: « Les mérovingiens sont des Indous, des Persans et des Troyens ». Sicché giustamente nota il Richer: « Nerval est resté aux théories de l'abbé Erithème alors abandonnées » (I, p. 1387).

⁵ *Angélique*, I, pp. 206-7.

⁶ Vedi L. F. BENEDETTO, *Contraccolpi spirituali di una disfatta [1870]*, in *Uomini e tempi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, pp. 403-419.

Se è vero che subito dopo il passaggio citato di *Lorely* Nerval pre-gusta l'amarezza di veder realizzare il suo sogno e comunque la delusione che muove dalla realtà:

Et encore une illusion, encore un rêve, encore une vision lumineuse
qui va disparaître sans retour de ce bel univers magique que nous
avait créé la poésie!...⁷;

se dunque questa delusione non è semplicemente un tributo alla scontentezza romantica che deriva dal commisurare la realtà sognata con quella vissuta, se questo sentimento si insinua definitivamente in lui una volta che la Germania viene toccata coi piedi e vista con gli occhi, non dovremmo attenderci né ritorni in Germania né nostalgia della terra al di là del Reno. Invece la Germania resta la terra del ritorno e, se aggiungiamo ai tre viaggi ivi compiuti il viaggio in Austria, si può dire che Nerval ha toccato il suolo germanico (nazioni germanofone) più di qualsiasi altro. Dunque ha avuto il tempo di rifarsi la nostalgia della Germania-Madre, dopo la delusione (forzata) del primo contatto con l'Oltre-Reno (avvenuto nel '38), e numerose sono le confessioni epistolari e letterarie che rivelano come la Germania abbia avuto un fascino costante per il nostro viaggiatore. Ma la testimonianza che noi crediamo fondamentale è contenuta in una lettera all'amico Bell inviata durante l'ultimo viaggio di Nerval in Germania:

Un prodige! En touchant les bords du Rhin, j'ai retrouvé ma voix et mes *moyens*! (...) Je me sens déjà flamboyer comme un astre, et, quelque temps éteint, je me suis rallumé à ce vieux *soleil* de mes plus beaux jours.

Est-ce que j'avais laissé tout à fait mourir le *feu sacré*?...⁸.

Che Nerval affidasse al Reno un significato magico, mistico, fascinoso, è stato più di una volta notato; come è stato notato che egli assimilava il Reno allo Stige⁹. « Le voyage vers le Rhin est pour Nerval l'équivalent d'une descente aux enfers et d'un retour au pays natal »¹⁰. La terminologia iniziatica e stellare di cui si serve Nerval scrivendo a Bell rivela abbastanza chiaramente che toccare il Reno significava per Nerval rigenerarsi interiormente, come se il Reno si facesse intermediario mistico-geo-

⁷ *Lorely*, II, p. 744.

⁸ Lettera da Strasbourg, 31 mai 1854 (*Corr.*, I, p. 1112).

⁹ CH. BAUDOIN, *G. de Nerval ou le nouvel Orphée*, « Psyché », janvier 1947.

¹⁰ Nota relativa al passo *supra*, in « Notes et Variantes », p. 1462.

grafico della coniugazione Francia-Germania che Nerval postulava sul piano della razza e della cultura. Il Reno era la risultante di due forze e il loro ideale equilibrio. Toccare il Reno significava recuperare la propria integrità interiore, riaccendersi per contatto al *soleil*, diventare *astre en fête*¹¹, guardiano del *feu sacré*, e quindi « *initié et vestal* »¹². È dunque un autentico processo di purificazione e di integrazione interiore per mezzo del fuoco, del sole, che Nerval enuncia qui in un momento in cui la sua integrità interiore gli sembra più che mai minacciata da forze oscure e da forze storiche, cioè dal loro conflitto, in un momento in cui la terra sembra realmente mancargli sotto i piedi e si fa più vivo il desiderio di un sostegno esistenziale, affettivo. Quanto al *soleil* e alla nozione di Oriente che Nerval affida con una insistenza che va molto al di là della realtà geografica della Germania rispetto alla Francia, si tratta di una costante, che poggia sì anche su dati storico-etnici (l'origine asiatica dei Germani, come s'è visto), ma poggia soprattutto su dati mistici ormai. « ... Tous les voyages resteront, à quelque degré, des figures du voyage au-delà du Rhin, premier voyage au-delà de la mort, et la quête de la Mère la première figure de la quête de la Femme.

« Or le voyage au-delà du Rhin, c'est déjà le voyage vers l'Est, à contre-courant du soleil, figure spatiale de la mémoire, tentative pythagoricienne pour retrouver la patrie des existences antérieures et des bonheurs perdus. Si, comme il le dit, ayant franchi le Rhin, Gérard retrouve ses *moyens*, c'est qu'alors il se retrouve dans la patrie antérieure de son existence de poète; et ainsi se manifeste encore le lien profond et essentiel entre son nomadisme et son effort littéraire »¹³.

Ma perché dunque Nerval, se così stanno le cose, non ha visitato la Germania prima dell'Italia? È sufficiente rispondere che l'Italia era più di moda al momento in cui Nerval può utilizzare la somma ereditata per un lungo viaggio? In ogni modo, l'immagine della Germania-Madre non era così imperiosa nel '34 da spingere Nerval verso l'Oriente nordico piuttosto che l'Oriente mediterraneo. L'assimilazione della Germania alla nozione storico-geografica di Oriente avverrà in un secondo tempo, quando la nostalgia ancestrale della madre si sarà fatta più acuta:

¹¹ Mutuiamo al ben noto sonetto *Quand l'ombre menaça...* di MALLARMÉ questa immagine che familiarizza particolarmente col simbolismo nervaliano.

¹² Vedi la firma della lettera del 24 ottobre 1854, indirizzata a Antony Deschamps (*Corr.*, I, p. 1159).

¹³ H. LEMAÎTRE, 'Introduction' a Nerval; O. GARNIER, cit., t. I, p. XXXV.

Je n'ai jamais vu ma mère, ses portraits ont été perdus ou volés; je sais seulement qu'elle ressemblait à une gravure du temps, d'après Prud'hon ou Fragonard, qu'on appelait *la Modestie*. (...) Les lettres qu'écrivait ma mère des bords de la Baltique, ou des rives de la Sprée ou du Danube, m'avaient été lues tant de fois! Le sentiment du merveilleux, le goût des voyages lointains ont été sans doute pour moi le résultat de ces impressions premières, ainsi que du séjour que j'ai fait longtemps dans une campagne isolée au milieu des bois¹⁴.

La figura della madre vien dunque indicata nelle ultime pagine scritte da Nerval¹⁵ come risolutiva per la genesi della passione del viaggio: la stessa psicologia fantastica di Nerval avrebbe la sua matrice nell'atmosfera creata sentimentalmente intorno alla madre morta da familiari che curarono l'educazione del fanciullo. Madre, Germania, Valois (« séjour que j'ai fait dans une campagne etc. »), viaggio... È un diagramma che si fissa nella immaginazione affettiva di Nerval e orienta (almeno retrospettivamente) la vita e l'opera dello scrittore.

Una formula che Nerval destinava a grande fortuna nella sua letteratura, e presso i suoi critici, è lapidariamente incisa in due battute riferite in *Aurélia*: « Où vas-tu? me dit-il - *Vers l'Orient!* »¹⁶. È Nerval stesso che sottolinea, dando perciò, come spesso altrove, particolare importanza all'espressione. Il sottotitolo che Nerval mise all' 'Introduction' del *Voyage en Orient* nell'edizione 1851 era già: *Vers l'Orient*. Ora, tale formula rivela chiaramente che il viaggio ovest > est in qualunque momento fatto da Nerval è viaggio *vers l'Orient*, che può diventare nel caso preciso viaggio *en Orient* quando l'*Orient* riassume il suo significato geografico e politico, ed esprima il punto d'arrivo dell'aspirazione *vers l'Orient*. L'Oriente è dunque per Nerval un'accezione individuale, in cui si mescolano nozioni geografiche, storiche, religiose, sentimentali, mitologiche; un'accezione abbastanza ardita, di natura mistica, sulla cui formulazione abbiamo visto operare in primo luogo l'immagine della madre morta e poi un'esigenza di confusioni, similitudini storico-geografiche, che assicurano un gioco dialettico, quanto mai intellettuale, volto a cancellare interiormente i confini naturali e politici

¹⁴ *Promenades et Souvenirs*, I, p. 135. Danubio e Austria: ecco una possibile giustificazione di quanto dicevamo circa il viaggio di Nerval in Austria.

¹⁵ Si ricorderà che la pubblicazione di *Promenades et Souvenirs* avvenne tra il dicembre 1854 e il febbraio 1855: essa dunque non era stata ancora completata al momento della morte di Nerval.

¹⁶ *Aurélia*, I, p. 362.

tra stati e stati, nazioni e nazioni. La Germania dei Franchi richiama il Caucaso di origine, la città svizzera di Costanza è associata a Costantinopoli¹⁷, l'Austria è « la Chine de l'Europe »¹⁸, Napoli risponde a Gerusalemme, risponde all'Egitto, la Grecia è l'Oriente (secondo il modulo romantico). Questa orientalizzazione di tutta l'Europa (inclusa la Francia, il Valois, attraverso il passato franco) è una delle più tipiche operazioni della fantasia nervaliana in cerca di *origini*, della prima cellula storica e biologica che è alla base della sua vita individuale e della civiltà occidentale intera¹⁹. Ciò non impedisce al poeta di precisare il senso delle sue similitudini, di circostanziare un richiamo, di mettere in rilievo in quale misura si debbano intendere le corrispondenze intraviste. Nell'esempio dell'Austria « Chine de l'Europe », Chine ha valore negativo, e l'Austria dunque subisce negativamente il richiamo orientale, essa non ne viene in alcun modo nobilitata (il paragone è giustificato dal « régime... extrêmement despotique »²⁰ di Vienna). Tuttavia resta il fatto che l'Oriente è stato la misura di un paese d'Occidente, ciò basta perché si ricavi un grafico-chiave del repertorio intellettuale di Nerval. E ancora, per rendersi conto che non è possibile ridurre a formulette *passé-partout* il pensiero del poeta, che è molto più ricco e vario, si legga questa dichiarazione:

À Vienne, cet hiver, j'ai continuellement vécu dans un rêve. Est-ce déjà la douce atmosphère de l'Orient qui agit sur ma tête et sur mon coeur? — Je n'en suis pourtant ici qu'à moitié chemin²¹.

Il viaggiatore presente, pregusta l'Oriente a Vienna grazie allo stato di *rêve* in cui vive; ma si rende conto di essere ancora a mezza strada dall'Oriente vero, nel momento in cui si analizza lucidamente.

Una volta stabiliti questi punti, risulta più semplice e motivato un discorso approfondito sul tema dell'amore e delle origini in terra lontana. Non ci soffermeremo sugli amori e sulle donne che Nerval dichiara di aver frequentato nel *Voyage en Orient* (seguiamo generalmente l'edizione definitiva del 1851, pur tenendo presenti le varianti che si rile-

¹⁷ « Constance est une petite Constantinople etc. » (*V. en O.*, II, pp. 17-18).

¹⁸ Ivi, p. 52.

¹⁹ È superfluo ricordare che il romanticismo e il positivismo si interessano in modo particolare delle *origini*: delle nazioni, delle razze, delle letterature nazionali..., della specie (Darwin), del cristianesimo (Renan)...

²⁰ *V. en O.*, II, p. 53.

²¹ Ivi, p. 60.

vano dalle parti del *Voyage* pubblicate tra il 1840 e il 1850 in riviste; seguiamo dunque l'opera compiuta e organizzata in un suo svolgimento unitario). Non ci interessano infatti né la Katty né la Vhahby degli « amori di Vienna », legate all'aneddoto e al romanzesco del viaggio, alle quali il critico che vuole utilizzare tutti gli avvenimenti amorosi di cui Nerval si fa protagonista attribuirà pure importanza. Noi rileviamo « dati » amorosi di origine culturale o biografico-letteraria, legati profondamente alla nozione storico-mitica che Nerval ha dell'Oriente.

V'è piú di una prova nel *Voyage en Orient* che il percorso seguito da Nerval, cosí come è riferito nel libro, è in buona parte intellettuale e immaginario. In particolare, tutta l' ' Introduction ' è una tipica combinazione di avvenimenti che attengono ad epoche diverse (a viaggi diversi) e di fonti libresche. Per andare in Oriente Nerval non passò da Vienna, e quindi non discese l'Adriatico in battello, ecc. Richiediamo dunque la verità nuda del viaggio, e ci condanniamo a veder esclusa la « digressione » che comporta lo sbarco immaginario a Citera! Tale « digressione » è invece un capolavoro di letteratura, e costituisce un nucleo di pagine in cui si scopre piú apertamente la personalità intellettuale di Nerval. Essa è articolata in due momenti, idealmente innestati l'uno nell'altro, ma sul piano letterario l'uno motore dell'altro. Cerigo è Citera, Citera è « l'île même de Vénus », Citera-Venere richiama (« per caso »!) il *Poliflo*. È una catena perfettamente legata che va analizzata.

Se la Grecia non è ancora l'Oriente, essa si presenta a Nerval come porta dell'Oriente nella sua collocazione naturalistica in primo luogo. Il primo contatto con la Grecia avviene attraverso il Sole nascente, che da nozione naturalistica trapassa istantaneamente a simbolo morale, provocando un confronto col clima-civiltà dell'Europa occidentale:

... J'allai la voir enfin [la Grèce], lumineuse, sortir des eaux avec le soleil!

Je l'ai vue ainsi, je l'ai vue: ma journée a commencé comme un chant d'Omère! C'était vraiment l'Aurore aux doigts de rose qui m'ouvrait les portes de l'Orient! Et ne parlons plus des aurores de nos pays, la déesse ne va pas si loin. Ce que nous autres barbares appelons l'aube ou le point du jour, n'est qu'un pâle reflet, terni par l'atmosphère impure de nos climats déshérités²².

Comincia fin d'ora a instaurarsi una dialettica del sacro e del profano che fa il tessuto psicologico, letterario e umano di Nerval e che,

²² *V. en O.*, II, p. 63.

anche quando non è chiaramente espressa, sottostà di continuo al racconto del viaggio: l'Oriente-sacro, l'Occidente-profano: un'antitesi che posta in termini naturalistici rivela ben altre e profonde motivazioni d'origine. Infatti non vale solo precisare come Nerval cominci a rivelare la sua disponibilità ad accogliere nell'intero (interno-esterno) le immagini culturali, mitologiche, secondo la tipica immaginazione (« mentalité ») primitiva: cioè l'Aurora davvero « déesse » che non si spinge fino in Europa, e non semplicemente un'allegoria, un simbolo, una metafora anagogica ecc. Ma è ben anche vero che dopo la prima e spontanea appercezione di quelle immagini culturali c'è la successiva presa di coscienza intellettuale, critica, che conduce a svelare e interpretare allegoricamente le immagini: così l'Aurora greca diventa simbolo di una civiltà ancora « pura » e, al contrario, gli occidentali, che vivono in una società ad alto potenziale civile, industriale ecc., sono ancora una volta e ora piú che mai antifrasticamente « barbares », condannati (« déshérités ») a vivere in un'« atmosphère impure », in climi insani, degenerati. Questa dicotomia non rimane sul piano geografico-spaziale, Occidente-Oriente, ma si sposta sul piano temporale, presente-passato, quando, avvicinandosi a Cerigo, quella che fu Citera, l'« île même de Vé nus », subentra nel poeta il disincanto del reale al sogno culturale:

... Aujourd'hui cette île s'appelle Cérigo, et appartient aux Anglais.
Voilà mon rêve... et voici mon réveil! Le ciel et la mer sont toujours là; le ciel d'Orient, la mer d'Ionie se donnent chaque matin le saint baiser d'amour; mais la terre est morte, morte sous la main de l'homme, et les dieux se sont envolés! ²³.

Alle porte dell'Oriente, nell'isola della dea d'amore, il colonialismo inglese simboleggia la deturpazione, la degenerazione, la profanazione di una terra sacra. La sua decadenza significa anche la morte delle divinità che l'abitarono: al posto del tempio di Venere celeste è ora un forte militare, alla « déesse génératrice » si è sostituito il deserto, la sterilità. L'Europa, l'Inghilterra, hanno impiantato nell'isola della bellezza e dell'amore l'orrida forza della condanna capitale. Triste scoperta per il viaggiatore in cerca di purezza e di incorrotto!

Le premier gibet réel que j'ai vu encore, c'est sur le sol de Cythère, possession anglaise, qu'il m'a été donné de l'apercevoir! ²⁴.

²³ V. *en O.*, II, p. 64.

²⁴ Ivi, p. 71.

Calato nella civiltà di oggi, dominando il paesaggio storico e geografico nel quale viviamo, e che è in parte ereditato direttamente dalle conseguenze della civiltà occidentale dell'Ottocento, in parte legato alle stesse cause che le determinarono e che non ci sono ancora oggi estranee, in parte infine prodotto dalla civiltà tipica del Novecento, Nerval avrebbe potuto sottoscrivere una storica riflessione di Claude Lévi-Strauss sul viaggio di un uomo occidentale nei paesi colonizzati:

Aujourd'hui où des îles polynésiennes noyées de béton sont transformées en porte-avion pesamment ancrés au fond des mers du Sud, où l'Asie tout entière prend le visage d'une zone malade, où les bidonvilles rongent l'Afrique, où l'aviation commerciale et militaire flétrit la candeur de la forêt américaine ou mélanésienne avant même d'en pouvoir détruire la virginité, comment la prétendue évasion du voyage pourrait-elle réussir autre chose que nous confronter aux formes les plus malheureuses de notre existence historique? Cette grande civilisation occidentale, créatrice des merveilles dont nous jouissons, elle n'a certes pas réussi à les produire sans contrepartie. Comme son oeuvre la plus fameuse, pile où s'élaborent des architectures d'une complexité inconnue, l'ordre et l'harmonie de l'Occident exigent l'élimination d'une masse prodigieuse de sous-produits maléfiques dont la terre est aujourd'hui infectée. Ce que d'abord vous nous montrez, voyages, c'est notre orduce lancée au visage de l'humanité²⁵.

Quanto alla Venere celeste, alla « grande déesse génératrice », di cui si occupa Nerval, converrà ancora notare l'importanza di una distinzione « filologica », fatta nella primitiva versione dell'episodio (*L'Artiste*, 1844). In questa distinzione, andando oltre gli stessi neoplatonici fiorentini la cui teoria dell'amore egli accetta, Nerval si rifà direttamente a Platone che riconosceva l'esistenza della Venere celeste e della Venere terrestre, alle quali erano tributati due culti diversi e opposti. Nerval faceva osservare che tra l'una e l'altra non era possibile alcuna confusione. La Venere celeste o Venere-Urania o Venere cosmogonica era protetta « par les lois d'une théogonie sévère » e i poeti non hanno potuto servirsene nelle loro « fantaisies galantes », rivolte invece alla Venere « populaire », « la Vénus frivole des poètes, la mère des Amours, l'épouse légère du boiteux Vulcain ». I poeti avrebbero dunque falsato il « culte sérieux des païens », dando largo sviluppo alla rappresentazione libera della dea Venere che era solo quella popolare²⁶.

²⁵ C. LÉVI-STRAUSS, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 27.

²⁶ Var. dell'« Artiste » (30 juin 1844), in 'Notes et Variantes', pp. 1293-4.

È noto che a Citera erano dedicati due templi alle due dee, sull'altura alla celeste, in pianura alla popolare. Orbene, questa distinzione, fatta da Nerval nella primitiva versione e riecheggiata anche nella versione finale in tutto l'episodio di Citera, non è semplice lusso archeologico a cui egli si abbandoni, ma è come la trama su cui si elabora la sua critica di un aspetto della civiltà moderna in primo luogo (la colonizzazione stupida e irriverente); in secondo luogo si giustifica nel contesto del racconto e della rievocazione dell'amore di Polifilo e Polia a Citera; e infine soddisfa il bisogno psicologico-letterario di Nerval di sottolineare la sacralità dell'amore presso i Greci, il « culte sérieux » che essi tributavano alla « grande déesse génératrice », perfetta, pura, immacolata, vergine, « protégée » etc., nata dal seno del mare. Per Nerval Venere celeste ha i contorni dell'eterno femminile, del « féminin céleste » appunto. Il neoplatonico Nerval fa un'opzione che è coerente con la sua « quête », va oltre i neoplatonici fiorentini (di cui parla, consentente, a proposito del *Polifilo!*), e si colloca alle origini: Platone e la sua teoria dell'amore nel *Convito*. È giusto che Jean Richer affermi: « Aux néo-platoniciens de la Renaissance et, en particulier, à Marsile Ficin, Pic de la Mirandole, Francesco Giorgio e Léon l'Hébreu, Gérard a emprunté toute une théorie de l'amour platonique qui, dans son esprit, s'est superposée aux interprétations platoniciennes des mythes antiques, qu'il trouvait dans *Les Religions de l'Antiquité* de Creuzer, comme aussi chez Dante et Pétrarque »²⁷; ma occorre pure tener presente che la mitologia amorosa alla quale si rifà Nerval nell'« Introduction » al *Voyage* è attinta direttamente alle origini greche. G. Saitta, gettando luce sulla teoria dell'amore in Ficino, ha illustrato nello stesso tempo in che consiste il distacco dalla teoria platonica, che a Nerval serve giusto di base: « Il Ficino, come già Plotino, si rifà alla distinzione platonica che propriamente appartiene a Prodicò e Senofonte tra la Venere celeste e la Venere terrestre; distinzione che, come si sa, importa quell'altra tra il vizio e la virtù. Se non che, il nostro filosofo è lontano dal fissare rigidamente quella distinzione alla maniera platonica e neoplatonica, perché egli fa vedere con una coerenza che sorprende, come tra l'una e l'altra corra un unico processo, che richiama un unico fondamento. Venere è sí duplice; l'una è l'intelligenza che mitologicamente è riposta nella mente angelica; l'altra è la forza del generare attribuita all'anima del mondo, ma in entrambe è un simile amore. (...) Attraverso una rap-

²⁷ J. RICHER, *Nerval. Expérience et Création*, cit., p. 531.

presentazione fantastica il Ficino tenta una unificazione delle passioni: in realtà nel regno umano non è piú da parlare d'un duplice amore, l'amore del senso e l'amore dell'intelletto. La distinzione dell'uno dall'altro non gli vieta di farne vedere la comune radice: l'Amore o come appetito di contemplare o come appetito di generare rivela la sua eterna natura »²⁸. Nerval *crede* dunque di rifarsi all'« école néoplatonicienne de Florence »²⁹, e non ne interpreta nel giusto verso le preoccupazioni teoriche sull'amore; *crede* di interpretare nel giusto verso il « culte sérieux » dell'amore presso i Greci, e invece trascura l'importanza che i Greci annettevano al culto naturalistico dell'amore, all'« amor profano ». In questa interpretazione unilaterale del culto greco e delle teorie fiorentine spunta comunque la preoccupazione costante di Nerval di togliere all'amore il suo volto « frivole » ecc. e di restituirgli la sua *funzione cosmica*: la Venere celeste ammirata da Nerval è pur sempre la « grande déesse génératrice », ma i moti del cuore tendono a sublimarsi platonicamente attraverso una naturale e intellettuale disposizione degli amanti oppure una serie di ostacoli che la società o la natura o il destino oppongono alla piena realizzazione dei loro sentimenti. In questa prospettiva assume pieno significato il ricordo della storia di Polifilo e Polia, la cui trasposizione letteraria sembra essere il frutto del neoplatonismo fiorentino come Nerval lo vagheggia. È abbastanza ozioso cercare il senso univoco di un'opera come l'*Hypnerotomachia* che può essere in realtà interpretata in maniere diverse e opposte: alchimistica, pagano-naturalistica, cristiana, neoplatonica (in senso fiorentino e in senso romantico), neopagana ecc. La filologia piú recente dà all'opera il valore di iniziazione naturalistica e fisica all'amore. Nerval, che pure è stato fra i piú attenti lettori dell'opera di Colonna in periodo romantico, vi ha visto una storia di iniziazione sacra all'amore e di esaltazione neoplatonica e spiritualistica del « véritable amour »³⁰.

Senza voler tentare di fare la storia né il bilancio delle interpretazioni dell'opera³¹, converrà precisare che leggere l'opera di Colonna

²⁸ G. SAITTA, *Marsilio Ficino e la filosofia dell'Umanesimo*, Bologna, Fiammenghi e Nanni, 1954³, pp. 214-5: studio che, come dice A. CHASTEL (*Marsile Ficin et l'Art*, Genève-Lille, Droz-Giard, 1954), è, per certi aspetti, « dépassé » ma col quale il critico francese concorda nell'interpretazione dell'« Eros cosmique » presso il filosofo fiorentino.

²⁹ *V. en O.*, p. 68.

³⁰ *Ivi*, p. 67.

³¹ Per una messa a punto « moderna » della questione, si veda la recensione di A. CHASTEL (« Le Monde », 19 août 1965): *Le « Polyphile » d'Alde Manuce — dans*

trascurando i piani su cui si svolge l'azione sognata e la cornice in cui si situano, è un errore evidente. La cornice è rappresentata soprattutto dall'apertura del libro, dall'enunciazione del momento preciso che precede la visione, e dalla conclusione morale che Polifilo trae da essa quando ritorna allo stato di veglia. La cornice dunque costituisce il piano della coscienza. I piani interni invece — le varie fasi della visione amorosa — sono rappresentativi dell'inconscio. Ebbene, se rimaniamo su questi piani, a seconda del punto di vista, potremo dire che l'*Hypnerotomachia* è l'esaltazione dell'amore fisico o il processo di purificazione dell'amore fisico in amore spirituale: troppe descrizioni erotiche e finanche lascive, chiaramente espresso il distacco di Polia dalla Diana-Vergine-Cristiana a favore di Venere Physizòè, l'inconscio rivela senza equivoci i contenuti onirici repressi...; oppure: « lo scopo di Polifilo nel suo avventuroso peregrinare è di sollevarsi sopra la cecità della passione istintiva e di assurgere ad una nuova concezione piú alta, piú sicura, piú filosofica dell'amore. Ciò esige la divina Polia, la sua dea tutelare. Essa vuole educarlo: sostituire in lui all'ebbrezza dei sensi il culto della pura bellezza, alla procella delle passioni la calma degli affetti... »³². Posizioni opposte difese da critici autorevoli! All'ambiguità della definizione contribuiva lo stesso Colonna non tanto attraverso i due libri della sua storia quanto attraverso le dichiarazioni conclusive che la chiudono. Se non altro Nerval poteva leggere il significato riposto nell'opera secondo l'intenzione e la segnalazione dell'autore: « Fin de l'Hypnerotomachie, autrement discours du songe de Poliphile, en quoy est amplement deduct comme Amour l'a combatu a l'occasion de Polia: et ou il monstre que toutes choses terrestres ne sont que vanité: mais cependant il traicte de plusieurs matièeres profitables et dignes de memoire »³³.

Se è ingenuità dar peso eccessivo a questa sorta di lapide posta da frate Francesco sul ricco terreno della sua storia amorosa, non ci sembra lontana, in maniera opposta, da ingenuità la tesi di A. Marie Schmidt che, dopo aver « dimostrato » la tessitura tutta pagana di questa storia amorosa, conclude il suo studio introduttivo al *Songe de Poliphile* parafrasando e interpretando l'opera e la sua intenzione in questo modo:

une édition savante [FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commento a cura di Giovanni Pozzi e Lucia A. Ciapponi, 2 voll., Padova, Antenore, 1965].

³² L. F. BENEDETTO, *Il 'Roman de la Rose' e la letteratura francese*, Halle, Verlag von Marx Niemeyer, 1910, cap. VII, § I (« Francesco Colonna »), p. 205.

³³ *Le Songe de Poliphile*, ed. « fac-similé » già cit., Cc iiiijj verso.

« ... *Conduicte jusques au dernier poinct d'amour*, Polia se déclare alors *déterminée et totalement résolue de poursuyvre son entreprise* malgré les récriminations des cagots. Et là-dessus, Francesco Colonna, soucieux de ne pas trop se compromettere aux yeux des inquisiteurs de la foi, autorise Poliphile à quitter le pays des rêves »³⁴. Vengono fuori un'opera moralmente e intellettualmente ardita e un autore pavido che tiene alla sua pelle: passiamo così dal campo del certo a quello dell'ipotesi erudita non sostenuta da nessuna prova (se non quella, certa sí ma generale, ed esterna all'opera, dell'attività degli « inquisiteurs de la foi »). In altri termini tutta la parte finale dell'opera sarebbe ad uso degli inquisitori, che, lesti a bruciare libri e uomini anche meno arditi, sarebbero stati raggirati dalla pseudo-edificazione cristiana di questo libro d'amore. È chiaro l'arbitrio di una siffatta interpretazione, tendente a escludere la funzionalità testuale dei capitoli finali del *Polifilo* che permettono invece una lettura piú organica, per quanto piú problematica, dell'opera. La quale saremmo propensi a interpretare nel senso già avanzato dal Benedetto. Converrà dunque del critico italiano riportare un altro passaggio che risponde a « taluno » e che ci avvicina finalmente alla lettura che Nerval fece del *Polifilo*: « Venere appare dunque agli amanti e col suo apparire il Colonna dovrebbe chiudere il libro se si fosse proposto solamente l'esaltazione di lei. Ma abbiamo veduto che altro si è proposto il poeta. E dopo le molte pagine ribollenti di lascivia, da cui potrebbe essere taluno tratto in inganno, egli ha un tocco della cui importanza non si può dubitare: Venere dà come compagne ai due amanti parecchie ninfe, esse simboleggiano le virtù che conservano la fedeltà nell'amore. (...) Questo particolare è piú che notevole se si collega con quanto abbiamo detto dianzi. Il Colonna non poteva trascurarlo. Tra l'amore puramente impulsivo e volgare e l'amore cosciente ed elevato differenza piú sostanziale non ci poteva additare il poeta: il primo è effimero, il secondo duraturo »³⁵.

Questo ci pare infatti il senso piú vero dell'opera come risulta dalla considerazione strutturale dell'insieme. Posta l'intenzione del *Polifilo* come lotta fra Diana-Vergine Maria-Frigidezza e Venere-Impulso generatore istintivo affettivo, e il suo sviluppo letterario come rappresentazione

³⁴ A.-M. SCHMIDT, 'Préface' all'edizione *supra* del *Poliphile*, p. XXIX. Una recensione che, pur conscia della « novità » dell'interpretazione proposta dallo Schmidt nella sua ed., aderisce ad essa, è quella di J. MOREL, « Revue des Sciences humaines », oct.-déc. 1964, p. 602.

³⁵ L. F. BENEDETTO, cit., p. 217.

delle fasi che portano Polifilo dall'istinto erotico indiscriminato alla percezione di un suo uso piú intelligente, e Polia dalla sua frigidità e dal culto per la casta Diana-Vergine alla scoperta del suo corpo e della sua funzione vitale grazie alla costanza e fedeltà amorosa di Polifilo, risulta che Nerval, nel suo culto per la « grande déesse génitrice », Venere Urania la « grande Mère divine », avrebbe come conciliato, in una maniera tutta sua, Venere con Diana: i suoi amori, cioè gli amori che lo esaltano, sono quelli votati alla castità, alla fedeltà, alla costanza e all'unione nell'ultramondo o nel sogno. L'« *histoire mystique* » di Polifilo e Polia arrivava mediata dalla penna altrettanto romantica e idealistica di Nodier, autore della novella *Franciscus Columna*, la cui influenza può aver « diretto » in modo determinante la lettura in chiave mistico-romantica che Nerval fece del *Songe de Poliphile* (è da escludere che egli ne abbia fatto lettura sul testo originale, peraltro adattato nella traduzione francese di J. Martin). Che senso ha infatti questa osservazione di Nerval riferita ai due amanti del Colonna:

C'est une histoire touchante qu'il faut lire dans ce dernier livre de Nodier, quand on n'a pas été à même de la deviner sous les poétiques allégories du *Songe de Polyphile*?³⁶.

L'interpretazione di Nodier come la sua stessa fisionomia umana hanno spinto Nerval a mettersi sulla via che quasi naturalmente egli predilige: Nodier è della stessa razza « mistica » di Polifilo e Polia:

Il fut comme eux un des plus fidèles apôtres de l'amour pur... et parmi nous l'un des derniers³⁷.

Qui allora si scopre tutta una serie di somiglianze ideali di cui conviene sottolineare innanzi tutto quella che unisce tutti e quattro gli attori rinascimentali e romantici:

Comme toi [dice Nerval rivolto a Nodier] je croyais en eux, et comme eux à l'amour céleste...³⁸.

Allo stesso modo di Nodier, Nerval romaneggia e riadatta la storia di Francesco. Poiché lo sfondo del racconto, che d'altra parte ha condizionato il richiamo a quella storia, è Citera, ritorniamo a Citera.

³⁶ *V. en O.*, II, pp. 67-68. Nerval ha sempre scritto « Polyphile ».

³⁷ *Ivi*, p. 67.

³⁸ *Ibid.*

Et moi qui vais descendre dans cette île sacrée que Francesco a décrite sans l'avoir vue, ne suis-je pas toujours, hélas! le fils d'un siècle déshérité d'illusions, qui a besoin de toucher pour croire, et de rêver le passé... sur ses débris? Il ne m'a pas suffi de mettre au tombeau mes amours de chair et de cendre, pour bien m'assurer que c'est nous, vivants, qui marchons dans un monde de fantômes.

Polyphile, plus sage, a connu le vraie Cythère pour ne l'avoir point visitée, et le véritable amour pour en avoir repoussé l'image mortelle³⁹.

Rispunta qui l'intellettuale razionalista che esita a cedere il passo all'amante irrazionalista, all'amante infelice che della sua infelicità vuol fare uno strumento di certezza metafisica. Comunque, non volendo o non potendo abdicare alla sua formazione intellettuale, Nerval si dichiara almeno ammiratore di Polifilo, che viene innalzato a un grado superiore di saggezza; idoleggia la sua natura di scrittore e di amante:

Polyphile, plus sage, a connu la vraie Cythère pour ne l'avoir point visitée, et le véritable amour pour en avoir repoussé l'image mortelle.

Giusto come Nerval, che descrive Citera-Cerigo senza averla mai visitata⁴⁰, e il vero amore per aver imitato « les chastes amours des croyants de Vénus-Uranie »⁴¹. Ma sul piano della creazione letteraria c'è di più. Nerval parte molto probabilmente dal *Franciscus Columna* in questa sua rievocazione, e a furia di intarsiare elementi originali con elementi presi in prestito arriva a un ulteriore adattamento della storia di Polifilo e

³⁹ V. *en O.*, II, p. 67.

⁴⁰ G. Rouger ha dimostrato che i capitoli di Nerval su Citera sono il risultato di un « saccheggio » di due opere mal note al tempo di Nerval. Dopo il confronto dei testi, il Rouger conclude nella giusta direzione nervaliana: « Mais qu'importe à Nerval la Cérigo des géographes! (...) C'est au pays de son enfance qu'il a vu Cythère... » (*G. de Nerval à Cythère*, « Revue d'Histoire littéraire de la France », 1948, n. 4, pp. 296-308). In *Sylvie* infatti c'è la rievocazione di una festa che va sotto il nome di « Un voyage à Cythère » in ricordo di Watteau.

⁴¹ V. *en O.*, II, p. 68. Dal *Franciscus Columna* di Nodier traiamo questa citazione che, a parte l'espressione, potrebbe essere « nervaliana »: « Je me condamnis douloureusement à vivre sans espérance, mais sans crainte, pour atteindre à ce moment où deux âmes, affranchies de tous les liens qui on pesé sur elles, se cherchent, se reconnaissent et s'unissent pour toujours. Je fis de celle que j'aime un objet du culte pour ma vie entière; je lui élevai un autel inviolable dans mon coeur, et je m'y dévouai moi-même comme un immortel sacrifice. Vous dirai-je, madame, que sous mon invincible tristesse, le projet, une fois arrêté, se mêla de quelque joie? Je compris que cet hymen, qui commençait par le veuvage pour aboutir à la possession, était peut-être préférable aux mariages ordinaires, qui finissent par les jours mauvais ». (NODIER, *Contes*, Paris, Garnier, 1961, p. 896, corsivo nostro).

Polia, che ben si addice al suo sogno di Citera, della Grecia, dell'Oriente e quindi del mondo, rigenerati dall'amore come forza vitale individuale e cosmica di radice « spirituelle »:

Ainsi la sainte aspiration de deux âmes pures rendait pour un instant au monde ses forces déchues et les esprits gardiens de son antique fécondité ⁴².

Grazie a Polifilo e Polia, neopagani con cuore cristiano, Citera sarebbe diventata una sede di rinnovati riti amorosi che ripristinavano la funzione di « fecondità », liberata dalle immagini e accidenti dell'atto puramente fisico e riassunta come forza generalizzata, « slancio » vitale e sacro, espansione generativa cosmica che richiama l'Anima del mondo plotiniana. Nonostante però tutte le trasformazioni storiche e le degenerazioni dall'antico culto amoroso ⁴³, nonostante l'avvento del cristia-

⁴² V. en O., p. 69.

⁴³ Si ricorderanno le note parole di Baudelaire relative alla sua visione di Cythère e a quella di Nerval (dal quale prende le mosse il *Voyage à Cythère*): « L'incorrigible Gérard prétend au contraire que c'est pour avoir abandonné le bon culte que Cythère est réduite en cet état ». (*Correspondance*, lett. a Th. Gautier, s. d. [1852], Paris, Conard, 1947, t. I, p. 153). Confessiamo che questa affermazione ci ha reso perplessi per molto tempo, accompagnata dal commento nell'edizione critica di BLIN-CRÉPET delle *Fleurs du Mal* e dalla nota n. 2 relativa ad essa nella *Correspondance* di Baudelaire (curata dallo stesso Crépet). Né oggi ci appare chiaro in che misura essa sia esatta e in che misura i commenti che l'accompagnano la collochino nella giusta prospettiva del rapporto Nerval-Baudelaire. Indubbiamente « l'incorrigible » può rivelare in Baudelaire una diversa opinione sulla causa della degenerazione di Citera. Baudelaire sostiene nei suoi versi che essa sarebbe stata provocata dall'esercizio degli « infâmes cultes » amorosi, quindi dall'abbandono del « bon culte » amoroso. Perché dunque Nerval sarebbe *incorrigible* e perché « au contraire », quando Nerval sostiene giusto l'abbandono del « bon culte », e rimprovera ai poeti (antichi, e forse anche moderni) di trasmettere « une très fausse image du culte sérieux des païens » tutto volto a Vénus-Uranie? Si ricorderà che Nerval vedeva nel culto amoroso di Polifilo e Polia per Venere-Urania la possibilità di restituire a Citera e al mondo la sua piena e antica funzione: « Ainsi la sainte aspirations de deux âmes pures rendait pour un instant au monde ses forces déchues et les esprits gardiens de son antique fécondité ». Semmai la differenza tra Nerval e Baudelaire sta nell'impostazione diversa delle cause che avrebbero determinato la degenerazione: Nerval le indicherebbe nell'esercizio puramente profano del culto amoroso (secondo la tentazione, poi generalizzata, nei poeti di occuparsi di Venere attribuendole le loro « fantaisies galantes »), mentre Baudelaire l'indicherebbe piuttosto nell'esercizio di vergognosi amori estranei alla perfetta alterità erotica che (ideale o fisica) ispirava il culto per Venere-Urania, e complicati da eccessi di cerebralismo che tendevano ad approfondire l'eventuale *impuissance* ecc. O dunque sfuggiva a Baudelaire il senso esatto delle affermazioni, delle tesi di Nerval, oppure noi siamo in errore. E in tal caso attendiamo di essere illuminati. Resta comunque

nesimo e il colonialismo inglese, Citera-Grecia rimane ancora per Nerval una individualità territoriale-metastorica con una sua precisa fisionomia, che le vien conferita dalla permanenza del « principe féminin »:

[... descendants des Achéens;] le christianisme ne les a pas vaincus,
ils l'ont plié à leurs idées; le principe féminin, et, comme dit Goethe,
le *féminin céleste* régnera toujours sur ce rivage⁴⁴.

Non può meravigliare dunque, in questa trama di corrispondenze ideali tra la Grecia e Nerval viaggiatore, che egli si senta come nella sua patria durante il suo viaggio reale-immaginario; e si comprendono meglio certe sue reazioni sarcastiche, come quelle provocate dal colonialismo inglese, o intellettuali-sentimentali, come questa, a proposito di una visione di « Syra »:

... Tel est le spectacle assez vulgaire qui frappe partout l'étranger.
Étranger! mais le suis-je donc tout à fait sur cette terre du passé?
Oh! non, etc...⁴⁵.

È anche questo un tipico movimento della fantasia di Nerval, di integrarsi alla società in cui entra, di risentire dall'interno le più profonde radici della sua civiltà e di capirne il presente sulla misura del passato. La sua formazione intellettuale e la sua ammirazione gli danno diritto di appartenere a civiltà e gruppi sociali da cui solo il caso della nascita tende ad estraniarlo. Nerval trova patrie e origini proprie dovunque la sua memoria intellettuale o affettiva gli indichi l'esistenza di un rapporto stabilito in precedenza attraverso lo studio o il contatto umano. Segno indubbio di maturità intellettuale raggiunta col far saltare incrostazioni nazionalistiche o attraverso la loro armonizzazione con singolari prestiti culturali. Che differenza tra lui e Lamartine, che gli vien messo vicino! Lamartine, meno certo di Chateaubriand! Il *Voyage en Orient* dell'uno, come l'*Itinéraire* dell'altro, offrono il triste spettacolo di viaggiatori che, partiti in Oriente col loro bagaglio culturale-umanistico, non fanno il minimo sforzo per comprendere la civiltà (greca, in questo caso) di

che Nerval e Baudelaire erano d'accordo nel segnalare la degenerazione dell'isola dall'immagine che essi si facevano e che la letteratura-arte aveva codificato e tramandato; ma ognuno dei due poeti vedeva nell'isola riflesso il suo stesso mondo interiore: Nerval nell'antichità e se ne compiaceva, Baudelaire nel presente (o passato personale) e se ne angustia.

⁴⁴ *V. en O.*, II, p. 78.

⁴⁵ *Ivi*, p. 82.

fronte a cui si trovano « realmente », nemmeno sul piano del mito personale, e danno fiato alle loro ammirative o querule voci dinanzi a bellezze o disastri soprattutto paesaggistici, lamentano l'« ignoranza » del passato di cui danno prova gli abitanti dei paesi visitati. Né sociologia né sociopsicologia né interpretazione moderna (ottocentesca) della simbolica mitico-religiosa antica! Nerval, sfiorando appena la Grecia, ha fatto critica della sua civiltà presente (e della civiltà occidentale), ha interpretato la sua « degenerazione » e ha scoperto, pur sul piano mistico-religioso-erotico, i legami tra il passato e il presente, tra l'Ellade e la Grecia, tra queste e l'Oriente, e infine tra questo, quelle e l'Occidente. In tal senso un tipico ponte costruito su basi sincretistiche erotico-religiose è rappresentato da un interrogativo che gli detta la storia (la *sua* storia) dell'amore di Polifilo e Polia:

Dès lors, imitant les chastes amours des croyants de Vénus-Uranie, ils se promirent de vivre séparés pendant la vie pour être unis après la mort, et chose bizarre, ce fut sous les formes de la foi chrétienne qu'ils accomplirent ce vœu païen. Crurent-ils voir dans la Vierge et son fils l'antique symbole de la grande Mère divine et de l'enfant céleste qui embrase les cœurs? Osèrent-ils pénétrer à travers les ténèbres mystiques jusqu'à la primitive Isis, au voile éternel, au masque changeant, tenant d'une main la croix ansée, et sur ses genoux l'enfant Horus sauveur du monde...? ⁴⁶.

È lo stesso Nerval a rilevare che queste furono « assimilations étranges » di moda in Italia durante la fioritura della scuola neoplatonica fiorentina, e in tale rilievo spunterebbe l'occhio critico del « fils de Voltaire » e dello storico delle religioni e dei costumi che distrugge in un aggettivo (« étranges » come più su « bizarre ») la visione di simpatia che ha lasciato trapelare in tutto il corso della riesumazione letteraria ed erudita. Orbene, non è su queste « assimilations » che Nerval fonda la sua letteratura più personale, la sua follia, il suo stesso bisogno di viaggiare? L'incrocio di coordinate culturali è tipico infatti della sua letteratura e fa il « tono » così leggero e così profondo insieme di tante sue pagine; grandi trasversali, inusitate, inattese piuttosto, che rivelano poi le loro matrici originarie, le ragioni libresche, erudite, occulte, appena si comincino ad avvicinare libri che le « assimilations » e immagini e discorsi « étranges » indagano: storia e filosofia delle religioni, manuali massonici e di ispirazione esoterica, storia politica legata all'illumi-

⁴⁶ V. *en O.*, II, p. 68.

nismo, ecc. ecc. Gli strani richiami analogici, che si svelano solo all'iniziato o a chi si crede tale, finiscono insomma con l'irretire lo stesso erudito che per comprendere l'« anima » e le « forme » dei popoli che visita, sente la necessità di documentarsi sui sostrati e sulle strutture ancora attuali della loro civiltà piú remota. L'interesse letterario e personale di Nerval per le « chastes amours », per il rinvio erotico, per il pretesto perché l'ombra non si faccia preda ecc. ha una profonda motivazione culturale e psicologica di natura molto piú generale di quanto dica la contingenza o la costante erotica; rivela invece un bisogno di spazio culturale e psicologico estremamente ampio e di tempo senza limiti storici. La giustapposizione di immagini e di nomi costruita con una tecnica di omologie, piú che essere giustapposizione è approfondimento prospettico di immagini e nomi omologhi. Nerval è forse il meno ingenuo dei poeti romantici nella sua tecnica dello scrivere folgorante e razionale insieme. Il passo che abbiamo riportato appena sopra è una prova anche se non fra le piú note della sua arte. Polifilo e Polia: « Vierge et son fils »: « Vénus-Uranie »: Iside « la primitive » nascosta dietro il suo « voile éternel »... ecco dunque il gioco prospettico, che da noi semplificato e « ordinato » per ragioni logiche perde la sua atmosfera nervaliana, ma che comunque va semplificato e « ordinato » perché si razionalizzi quella stessa atmosfera. Iside è il termine supremo del discorso, delle interrogazioni... Iside, davanti alla cui immagine lo scrittore si è soffermato per venti anni, come uno degli aspetti dell'eterno femminile, e vasto simbolo che estende le sue radici nella storia della cultura attuale e non ha semplicemente significato individuale interiore, o motivazione eredita, esoterica...

Qualunque siano le origini di questa immagine essenziale dell'opera di Nerval, i viaggi (in Italia e in Oriente) o i libri (Ovidio, Plutarco, Apuleio, Böttiger, Terrasson, Kircher, Volney...), occorre notare che la prima volta che Nerval dà prova della sua familiarità con la divinità egiziana, in *Isis* (1845), sul piano letterario ci troviamo di fronte ad un abile adattamento di fonti e a un tentativo soltanto di assimilazione delle cerimonie e notizie riguardanti Iside nella esperienza sia pure immaginaria dello scrittore. Così che, utile come repertorio di idee religiose nervaliane appena elevato dal grado di brutalità documentaria (e vedremo in che consiste il tentativo di recupero letterario), la novella va esplorata come tale e confrontata con testi piú letterari dello scrittore. Comunque si prenda a considerarla (plagio, riadattamento, rielaborazione di fonti diverse), *Isis* illumina significativamente la fenomenologia

degli interessi filosofico-religiosi e letterari di Nerval. Non ha senso dunque volerla escludere dall'ambito delle idee che ebbero una precisa e valida formula letteraria. Non si trattasse che di plagio, dovremmo prender atto di una opzione e metterla in relazione con l'intero dell'opera piú originale, tenendo presente che il plagio ha in Nerval un significato che va al di là del mero fatto letterario e si spiega non come appropriazione indebita di idee e formule altrui ma come « assimilazione » tra queste e le istanze dello scrittore, secondo un movimento noto per altri versi (identificazione di Nerval con altri individui, mitologizzazione di se stesso...). Una sorta di fraternità mistica, ideologica, individuale e finanche materiale, sorretta da una visione pitagorica e esoterica della storia e dell'individuo. Resta dunque il fatto che *Isis*, pubblicata una prima e seconda volta in riviste, fu inclusa senza esitazioni nella raccolta delle *Filles du Feu*, dove ha il suo posto naturale. La riesumazione dell'isidismo fatta in ambiente italiano (Pompei) rivela l'interesse accordato dallo scrittore alla dea dell'antica religione egiziana che gli sembra aver assicurato l'esistenza di certi principi da lui stesso difesi: la divinità femminile che non è semplice espressione locale del popolo presso cui ha sede il culto maggiore, dea che sia nello stesso tempo sposa e madre, e che per essere avvicinata richiede una serie di prove che assumono significato di fasi di un'avventura amorosa al cui termine sia dato all'« iniziato » vittorioso di vedere per un istante il volto della dea, fissazione e cristallizzazione della sua immagine nel ricordo dell'avventuroso amante, e sua epifania in una donna reale. È lo stesso processo di cui Nerval dà conto nel riportare la sua visita alle Piramidi nel *Voyage en Orient*, che piú di ogni altro esempio di tipica ossessione nervaliana accerta nel senso reale e nel senso traslato-inconscio dell'importanza che ha nella sua opera il *labyrinthe*. J.-P. Richard si è soffermato con precise vedute su questo aspetto labirintico in Nerval⁴⁷, ed è peccato che abbia trascurato l'episodio della visita alla piramide di Cheope, che, comportando il passaggio reale attraverso un lungo labirinto, viene illustrata contemporaneamente dalla rievocazione delle « prove » a cui era sottoposto l'iniziato per arrivare attraverso quello stesso labirinto di cunicoli e sale in presenza di Iside. Nerval assume cioè nel suo *iter* specifico l'aspetto reale (personale) e quello ideale (rievocativo) del viaggio nel labirinto della piramide.

È un peccato, dicevamo, aver escluso un episodio che lungi dall'es-

⁴⁷ J.-P. RICHARD, *Poésie et Profondeur*, cit., pp. 23-30.

sere interpretato solo a livello dell'inconscio fa fede della presa di coscienza nervaliana del fascino (e piuttosto, se si vuole, della fascinazione) e della funzione del labirinto nel rito religioso-amoroso antico-egizio. Esso permetteva la purificazione successiva e problematica dell'iniziato, necessaria e non « maléfique »⁴⁸, al termine della quale, intravista per un istante e svanita l'immagine di Iside, all'iniziato rimaneva il ricordo-pilota dell'immagine della dea, alla quale si conformava la donna su cui cadeva la sua scelta al momento del ritorno alla luce del sole.

Mais quelque chose manquait encore pour animer la solitude. Une femme, une vierge innocente, si jeune, qu'elle semblait elle-même sortir d'un rêve matinal et pur, si belle, qu'en la regardant de plus près on pouvait reconnaître en elle les traits admirables d'Isis entrevus à travers un nuage: telle était la créature divine qui devenait la compagne et la récompense de l'initié triomphant⁴⁹.

Chi non s'accorge che nell'episodio delle piramidi lo scienziato che accompagna il nostro viaggiatore e che spiega il culto isiaco ha funzione di ierofante mentre il viaggiatore ha funzione di iniziato? L'iniziato esce « rigenerato » dalle molteplici prove a cui è sottomesso nel suo slancio verso la dea. Rievocare Iside, sia in *Isis* che nel *Voyage*, vuol dire partecipare, retrospettivamente ma pure partecipare, al suo culto. Non ha senso diverso per Nerval la « fête assez ingénieuse » data a Napoli in onore di Iside da un ambasciatore nella scenografia dell'*Iseum* di Pompei: i partecipanti a « cette tentative palingénésique » dovevano alla fine trovarsi « mondati » grazie alla virtù accordata dal teatro, di far assimilare i contenuti rappresentati. Un'opinione romantica e « primitiva »⁵⁰ di cui non solo la biografia ma anche l'opera di Nerval ha dato prove (vedremo meglio più in là). Allo stesso modo, attraverso la rievocazione delle cerimonie isiache riferite nel *Voyage*, si opera come una prima mutazione magica che gli permette di avvicinare non più tanto da profano quanto da *mystos* il suolo sacro orientale. Solo a questa condizione si può capire il suo proposito di sposare una fanciulla orientale (che diverrà poi Salèma) in una unione che ha tutta l'aria di essere *mystica* (e che in realtà non si realizza). Comunque in questa mitografia perso-

⁴⁸ « ... L'un des lieux les plus obsessionnels, les plus maléfiques, n'est-ce pas justement le *labyrinthe*? » (J.-P. RICHARD, cit., p. 23).

⁴⁹ *V. en O.*, II, p. 225.

⁵⁰ Per la conoscenza delle credenze e delle pratiche iniziatiche relative al mito delle origini presso i « primitivi » si veda MIRCEA ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard « Idées », 1963.

nale e letteraria della vocazione erotica Nerval non trascurava un suo predecessore, ampiamente citato in *Isis*: Apuleio, che in Lucio rappresenta l'iniziato al culto della dea egiziana. Lucio arriva dopo grandi sforzi alla presenza di Iside, che gli fa una lezione di « inviolable chasteté » (per riprendere le stesse parole dell'adattamento nervaliano) come condizione indispensabile per assicurarsi la sopravvivenza spirituale. In fondo all'iniziazione religioso-amorosa c'è dunque una « naissance mystique »⁵¹, che Nerval tende lui stesso ad assaporare e realizzare attraverso le diffuse descrizioni e citazioni (più o meno dichiarate) delle cerimonie iniziatiche.

Non ci interessa tanto infatti sapere se Nerval « in realtà » fu o no « iniziato »: sono sufficienti le sue opere che con la loro insistenza sui motivi iniziatici rivelano un interesse fecondo letterariamente e culturalmente per civiltà che non è possibile dire scomparse perché proprio la loro continuità nel presente attuale Nerval difende, sia sul piano religioso che su quello del costume e della storia. Così il « mito delle origini » che Nerval insegue ha la funzione chiaramente concepita di attualizzare in sé e nella società principi di « rinnovamento ». Abbiamo citato un passo di *Sylvie* in cui viene precisato il valore di guida che l'immagine di Iside assume per i giovani degli anni trenta, che, vivendo in una età di crisi, riconoscono il bisogno di lottare « estraniandosi », opponendo alla generale profanazione la loro integrità morale e intellettuale, opponendo all'« avide curée... des positions et des honneurs » la propria scelta della « tour d'ivoire ».

L'homme matériel aspirait au bouquet de roses qui devait le régénérer par les mains de la belle Isis; la déesse éternellement jeune et pure nous apparaissait dans les nuits, et nous faisait honte de nos heures de jour perdues⁵².

Bella coscienza del proprio ruolo nella storia, anche se la maniera di combattere in essa è di una efficacia limitata!

Isis dunque non è la strana dea risuscitata da una religione morta: investita di una così vasta funzione, essa è simbolo che ha significato attuale e operativo a livello dell'individuo e della società. Prima di Nerval, un poeta che gli è tanto vicino, Novalis, aveva tracciato nei *Discepoli*

⁵¹ È il titolo di un'altra opera molto importante (anche per i ricchi riferimenti letterari) di M. ELIADE, *Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard, 1959.

⁵² *Sylvie*, I, p. 242.

di Sais, in particolare nella fiaba di « Giacinto e Fiorellin di Rosa » ivi contenuta, l'avventura di un uomo che corre dietro l'immagine di Iside, madre delle cose e « vergine velata », e alla fine del suo viaggio intellettuale scopre che Iside è la sua stessa donna, Fiorellin di Rosa, e si compie così l'unione amorosa. In Nerval Iside non ha semplice connotazione erotica (o intellettuale), ma rappresenta quasi concretamente l'unione di spiriti al di là del tempo e dello spazio, la coniugazione di civiltà apparentemente lontane sotto il segno di certi principi comuni « universali » (di origine o natura religiosa), è guida morale ed assicura l'integrità spirituale dell'individuo. *Isis, Voyage en Orient, Sylvie*, il sonetto *Horus* delle *Chimères*, *Aurélia*: non si può non tener conto anche statisticamente delle ricorrenze della figura della dea nelle opere nervaliane, comunque essa appaia, come unità semplice o come « assimilation » composita, ma sempre legata alla nozione affettiva della donna (sposa-vergine-madre). Sul piano piú personale Nerval tenta di far coincidere Iside, Vergine Maria, Madre, Aurélia...; sul piano universale, di far coincidere Oriente e Occidente, cosmogonie primitive e religioni nuove, o piuttosto di segnalare la variazione delle une nelle altre sotto il segno dei nuovi tempi, come vuole affermare *Horus* (1854). Le Breton⁵³ vorrà interpretare questo sonetto in chiave alchimistica. Sarà! Noi vi vediamo ben altro che un gioco sapiente di riferimenti alla volatilizzazione della materia ecc.; vi vediamo un processo cosmogonico e la celebrazione di un mito delle origini, il rinnovamento e la purificazione di una vecchia religione-civiltà inadatta ai nuovi tempi. Grandiose operazioni che son viste svolgere nell'Oriente-Mediterraneo, coerentemente con tutto lo svolgimento delle preoccupazioni filosofiche e soggettive del poeta. « En son langage mythique le sonnet des *Chimères* dit l'aspiration à une régénération intégrale de l'homme politique et social qui engendra les révolutions de France et d'Europe de 1789 à 1848 »⁵⁴.

Ma se, come dice pure il Constans iniziando il suo articolo, « *Horus* est un cri d'espérance — qui, à vrai dire, a retenti avec un notable retard »⁵⁵, la preoccupazione socio-mistologica del rinnovamento dell'u-

⁵³ A. LE BRETON, *Gérard de Nerval poète alchimique*, « Fontaine », nn. 44 e 45, 1945 (il comm. di *Horus* è nel n. 44).

⁵⁴ F. CONSTANS, *Sibylles nervaliennes*, II. *Horus et l'« enfant du miracle »*, « Revue des Sciences humaines », juillet-septembre 1959, p. 275: articolo a cui rinviamo volentieri per la sua profondità e la densa maturazione di temi nervaliani che affrontiamo in questo capitolo.

⁵⁵ *Ibid.*

manità risale in Nerval a molti anni prima. La raccolta dei cinque sonetti de *Le Christ aux Oliviers* pubblicata fin dal 1844 è un polittico in cui si rappresenta la lotta cosmogonica che non ha mai cessato di ossessionare Nerval tra spirito nuovo e spirito vecchio, che è quanto dire sul piano sociale piú vasto tra la vecchia e la nuova civiltà, tra l'individuo che si scopre in una società di cui è emanazione e sulla quale egli vuole agire con le sue nuove forze, e la stessa società che gli è ostile e che lo immola al suo abbruttimento filisteo, alla sua pigrizia (« Mais engourdis, perdus dans le sommeil des bêtes... »). Ma anche letteralmente tra i sonetti del *Christ* e quello di *Horus* intervengono corrispondenze di simboli e significati, di cui è esemplare questa:

- a) Ce bel Atys meurtri que Cybèle ranime (*Le Christ*).
- b) J'ai revêtu pour lui la robe de Cybèle (*Horus*);

È già dunque e ancora una volta l'aspirazione al rinnovamento attraverso il principio femminile, sposa, amante, madre, sorella... Nella disperazione che fa il fondo e la lettera del *Christ*, disperazione indubbiamente romantica (se pensiamo a Jean-Paul, a Vigny, a Leconte de Lisle...), l'immagine della salvezza e del ritorno alla vita, al *rianimato*, la sola che ci sia in settanta versi, è nel verso:

Ce bel Atys meurtri que Cybèle ranime!

Cybèle, la Terra, la Sposa, la Madre... come Isis. Da una religione all'altra un principio comune di vita captato e portato innanzi nella immaginazione e nell'espressione letteraria — come una fuga musicale piuttosto che frase.

La *fissazione materna* è, da un punto di vista psicanalitico e psicocritico, un tema troppo noto perché sia necessario ritornarvi in uno studio che nasce da premesse diverse e muove verso fini diversi. Iside, data la sua ricorrenza, è la figura preminente nel quadro di quella *fissazione*. Intorno a lei, consciamente o no, Nerval ha costruito una trama letteraria che ha teso a mascherare-sublimare la *tentation*. Con quale discrezione infatti Nerval riporta in *Aurélia* le parole « rivelatrici » della dea apparsagli in sogno:

Je suis la même que Marie, la même que ta mère, la même aussi que sous toutes les formes tu as toujours aimée. A chacune de tes épreuves, j'ai quitté l'un des masques dont je voile mes traits, et bientôt tu me verras telle que je suis...⁵⁶.

⁵⁶ *Aurélia*, I, p. 399. Vedi cap. *L'eterno femminile ecc.*, n. 38.

Ammesso dunque il complesso, si è visto abbastanza qual è la dimensione letteraria che Nerval gli dà, facendolo apparire in un quadro culturale molto piú vasto e variato di quello che pur drammaticamente è alla base, e sfumandolo con contorni mitici, religiosi, storici, tutti volti a sottolineare e giustificare la ricerca delle origini. Ora tale ricerca avviene sempre in un contesto geografico e storico-mitico *religioso*, nel quale vengono a situarsi personaggi, azioni, sentimenti, riflessioni.

I grandi episodi del *Voyage en Orient* son tutti calati in questa atmosfera del divino, dell'umano che tende al divino, o del divino che pur umanizzandosi conserva sempre la sua natura originaria. E si direbbe in effetti che Nerval ami particolarmente non le teogonie o i quadri statici della (delle) divinità, ma le zone intermedie in cui umano e divino si incontrano dialetticamente e cercano una sintesi che sul piano dell'umano e solo su di esso è tragica, drammatica, mentre pone un'ipoteca su quello del transumano. Avvicinarsi all'Oriente è per Nerval avvicinarsi al divino e realizzare in sé qualcosa del divino, della legge e della rappresentazione che i paesi visitati ne fanno. Ci sembra importante, benché nato da una situazione-pretesto (la ricerca del padre di Salèma), il racconto che gli vien fatto del califfo Hakem e del suo amore incestuoso per la sorella: importante perché un aspetto notturno della psiche erotica vien messo in luce e seguito in tutte le sue motivazioni e nel suo farsi. La storia di Hakem gli vien narrata nel Libano e quindi fa parte di *Druses et Maronites*, pur trattandosi di un episodio ambientato in Egitto. Ma la presentazione di Hakem ci vien fatta molte pagine prima, nel cap. « Le Harem » delle *Femmes du Caire*. La tecnica nervaliana del richiamo, del rinvio, della corrispondenza è assicurata, rivelando qui in particolare di non obbedire a una gratuita o « autonoma » legge letteraria, bensí a una precisa visione della storia e degli avvenimenti. Al Cairo Nerval ha cercato la moschea del califfo Hakem, « qui se rattache au souvenir de l'un des héros les plus étranges du moyen âge musulman. (...) Hakem est le dernier révélateur. (...) Les chanteurs et les narrateurs des cafés du Caire racontent sur lui mille aventures... »⁵⁷. Ma è nel Libano che un capo druso racconterà la storia di Hakem, fondatore della setta dei Drusi. Grazie ad essa, affondando ancora il suo sguardo nelle « origini » rivelate della religione drusa, Nerval si troverà di fronte a un uomo eccezionale, che forse in virtù della sua carica politica si

⁵⁷ V. en O., II, p. 176.

crede un dio e si comporta come un dio sottratto alle leggi morali umane, salvo ad esprimersi secondo vedute umane:

... J'ai une passion monstrueuse; (...) j'aime ... ma soeur! et cependant, chose étrange, je ne puis éprouver aucun remords de ce penchant illégitime; j'ai beau me condamner, je suis absous par un pouvoir mystérieux que je sens en moi. Mon amour n'a rien des impuretés terrestres. Ce n'est pas la volupté qui me pousse vers ma soeur, bien qu'elle égale en beauté le fantôme de mes visions; c'est un attrait indéfinissable, une affection profonde comme la mer, vaste comme le ciel, et telle que pourrait l'éprouver un dieu⁵⁸.

Ma Hakem, in coerenza con le vere teogonie primitive, non può fermarsi a giustificare la sua attrazione incestuosa con la sua fiducia di essere dio, senza pure scorgere nella sorella una umanità eccezionale, « quelque chose de céleste », grazie a cui si avrebbe una perfetta *mixis* divina, secondo i canoni della mitologia mediterranea:

L'idée que ma soeur pourrait s'unir à un homme m'inspire le dégoût et l'horreur comme un sacrilège; il y a chez elle quelque chose de céleste que je devine à travers les voiles de la chair. Malgré le nom dont la terre la nomme, c'est l'épouse de mon âme divine, la vierge qui me fut destinée dès les premiers jours de la création (...). En m'unissant à une autre femme, je craindrais de prostituer et de dissiper l'âme du monde qui palpète en moi. Par la concentration de nos sangs divins, je voudrais obtenir une race immortelle, un dieu définitif...⁵⁹.

Solo a queste condizioni cade il tabù dell'incesto in una coscienza che si vuole civile; la sua infrazione vuole assicurare la permanenza del principio mistico della razza pura attraverso l'unione di consaguinei. Il profano (l'incesto per la coscienza comune) tende a farsi sacro e ad assumere una legittimità ontogenetica mediante il ricorso ad una nozione filogenetica: l'incesto è legittimo tra fratello e sorella (che è sí *soror mystica* ma anche principio femminile attivo-generativo) perché realizzato invocando sia il sovrumano che il pre-umano (il pre-adamico). Ma la *mixis* che si vuole attuare sul piano della storia e non della preistoria e della mitologia ha un difficile destino: avversità molteplici la contrasteranno e la ridurranno « alla ragione » degli umani. Hakem si imbatte nel suo *doppio*, che ama la stessa *soror Sétalmulc* e che con lui impe-

⁵⁸ V. *en O.*, II, p. 363.

⁵⁹ *Ibid.*

gnerà una lotta che ricorda le storie cruente delle teogonie mediterranee; trova l'ostilità del suo seguito ministeriale e del popolo e ha da combattere i « préjugés » della sorella. « Le couple cosmogonique et providentiel »⁶⁰ non ha dunque fortuna, non incontra il favore « umano », ed è destinato all'unione in un mondo ultraumano⁶¹. La terra li rifiuta, ma una setta rinnoverà sul piano mistico e spirituale il sacrificio del dio rivelato, l'ultimo in data ma non per questo diverso nella sua epifania da quelli di sempre e da quelli che l'immaginazione orientale-mediterranea ha creato e idoleggiato nella sua preistoria e nella sua storia. I popoli mediterranei, come dicono M. Marconi e U. Pestalozza, sul piano mitologico accettano la *mixis* tra dei consanguinei, ma sul piano dell'umano e della storia la riprovano⁶². (Tale riprovazione è attestata ancora oggi presso popoli « primitivi »). In tal senso è significativo che la storia di Hakem, Nerval non l'abbia narrata (o fatta narrare) in Egitto, suo luogo naturale, ma altrove, nel Libano, dove sí la « nation des Druses » si è stabilita ma dove si crea per ciò stesso una distanza dal luogo di origine che assicura la sua assunzione mitica e la sua funzione mistica.

En Orient tout devient conte. Cependant les faits principaux de cette histoire sont fondés sur des traditions authentiques; et je n'ai pas été fâché, après avoir observé et étudié le Caire moderne, de retrouver les souvenirs du Caire ancien, conservés en Syrie dans des familles exilées d'Egypte depuis huit cents ans⁶³.

In verità Nerval non si era limitato a studiare e osservare Il Cairo moderno durante il suo soggiorno in Egitto, ma spingendosi fino alle

⁶⁰ *V. en O.*, II, p. 390.

⁶¹ « Il concetto dell'incesto che si compie con l'unione del fratello e della sorella, con il preciso intento di mettere al mondo un essere che possenga tutte le virtù della stirpe, senza alcuna contaminazione estranea, appartiene anche alla piú antica tradizione germanica. Essa unione è ricordata nella *Völsunga Saga* (che tratta di alcuni motivi del ciclo nibelungico): nel cap. VII l'eroe Sigmundr si unisce alla sorella Signý, al fine di procreare colui che dovrà vendicare l'onore della stirpe; e dall'incesto nascerà Sinfjotli, che non tradirà le speranze del padre ». (Debo questa indicazione alla cortesia del Prof. Marco Scovazzi).

⁶² Di MOMOLINA MARCONI si leggono utilmente per il nostro lavoro *La primitiva espressione del divino nella religione mediterranea*, « Rendiconti dell'Istituto lombardo di Scienze e Lettere », vol. 79, fasc. I, 1945-6, e *Mito e Civiltà (il mito di Athena)*, comunicazione presentata al Congresso Internazionale delle Religioni in Amsterdam, settembre 1950; di UBERTO PESTALOZZA utilizziamo *Religione mediterranea*, a cura di M. Untersteiner e M. Marconi, Milano, Bocca, 1951, e *Eterno Femminino Mediterraneo*, Venezia, Neri Pozza, 1954 (in particolare il capitolo « Iside e la melagrana »).

⁶³ *V. en O.*, II, p. 357.

Piramidi aveva rievocato e rinnovato cerimonie isiache appartenenti alla storia passata dell'Egitto. Nerval non si accontenta (da buon romantico) del presente che può toccare, ma risale nel passato locale e, altrove ormai, ritorna per altre vie sulla civiltà e società che ha lasciato. Non perché il « cercle » caratterizzi la sua immaginazione, la sua psicologia, la sua letteratura, ma perché queste sono caratterizzate da una « fuga » continua, un movimento « en avant » verso le fonti, le origini, la matrice. È stato detto che con Nerval si apre « une ère d'indifférence pour la Palestine, qui durera jusqu'à Vogüé »: segno di originalità sarebbe stato evitare il « pèlerinage en Terre Sainte » in epoca romantica⁶⁴. È una conclusione troppo affrettata, che tien conto solo del *reportage* diretto e personale su un paese e trascura la maniera indiretta di avvicinamento ad esso, che abbiamo visto essere caratteristica della tecnica romanzesca di Nerval. Nerval entra in Palestina attraverso Costantinopoli! *L'Histoire de la Reine du Matin et de Soliman Prince des Génies*, che il viaggiatore ascolta a puntate in un caffè turco, lo riporta indietro non solo nel tempo ma anche geograficamente: Israele è colto alle sue radici religiose lontane e attraverso la sua evocazione Nerval chiarisce i motivi della simpatia e dell'antipatia che gli ispira la Palestina. Denigrando, parodiando, demistificando la figura del « saggio » Salomone, egli critica la religione di Adonai e il suo culto, l'istituzione del matrimonio quale è concepita presso gli adoratori del dio geloso e vendicatore, ed esalta invece Gerusalemme come luogo di incontro e di riconoscimento di Adoniram e della regina di Saba, di due individui eccezionali che danno *origine* a una filiazione religiosa ed esoterica (massonica) che opererà sotto il segno della super-intelligenza, della superattività e creatività, della colleganza e dell'amore. Sulla coppia Adoniram-Balkis si sono scritte tantissime cose, quasi tutte nella prospettiva esoterica, e i migliori studiosi di Nerval si sono compiaciuti di rivelarne il significato « segreto », a scapito (secondo noi) degli inquadramenti letterari e traslati (dal « segreto ») che hanno una grandissima importanza nella struttura dell'opera che la contiene e dell'opera generale di Nerval.

Qual è l'osservazione di Adoniram all'arrivo della regina di Saba presso Salomone?

... Race dégénérée, mais d'un sang pur et sans mélange ...

⁶⁴ H. EL NOUTY, *Le Proche-Orient dans la littérature française de Nerval à Barrès*, Paris, Nizet, 1958, p. 24.

Qual è l'intenzione ultima di Balkis?

Elle songe, dit-on, à épouser Soliman Ben-Daoud, dans l'espoir d'obtenir des héritiers dignes de sa race.

— Folie! s'écria l'artiste avec impétuosité; folie!... du sang d'esclave, du sang des plus viles créatures... Il y en a plein les veines de Soliman! (...) Tu admires ce grand peuple, mon enfant: ce n'est plus qu'une ombre, et la race guerrière est éteinte. Cette nation, à son zénith, approche de sa chute. La paix les a énervés, le luxe, la volupté leur font préférer l'or au fer, et ces rusés disciples d'un roi subtil et sensuel ne sont bons désormais qu'à colporter des marchandises ou à répandre l'usure à travers le monde. Et Balkis descendrait à ce comble d'ignominie, elle, la fille des patriarches! ⁶⁵.

Adoniram anti-israelita, dunque; Adoniram razzista (la cui vocazione suscita un motivato fremito di disgusto in una coscienza attuale). La mitica della razza pura penetra il gigante-artigiano-artista e dirige il suo comportamento di fronte a Soliman e alla regina di Saba. Il suo vitalismo, il suo titanismo è tuttavia il rifugio di un individuo che tende a sconoscere il sacro, a demistificare e a ridurre a proporzioni umane e limitate l'antagonista pseudo-sacro, la saggezza del re Salomone. Un movimento di orgoglio e di autocoscienza superiore che si oppone a una falsa coscienza, a un traditore, a uno schiavista e sperperatore del pubblico denaro, a un usurpatore di fama, a un degenerato che sposando Balkis offenderebbe la purezza, l'intelligenza, la femminilità e tutta la razza a cui ella appartiene e alla quale appartiene pure Adoniram. A razzista (Soliman) razzista e mezzo (Adoniram)! Ma il razzismo di Adoniram (col quale si incontra il razzismo di Balkis) è appoggiato su una struttura libertaria e operaia, su un impegno storico-demistificatorio, quasi su una coscienza di classe opposta alla classe che è al potere e che imbriglia la storia, disseta l'economia, mortifica la libertà e usa violenza all'amore. Ora, tutte queste considerazioni emergono da quella sorta di « descente aux enfers » che è la visita nel « Monde souterrain » che Adoniram compie mentre ha luogo il disastro della colata di bronzo per il Tempio di Gerusalemme. L'apparizione di Tubal-Caino, l'anti-Adonai protettore del Fuoco, il primo dei giganti demiurghi, scopre ad Adoniram la sua vera identità e la sua missione nella storia. Se infatti, Tubal-Caino è « l'ombre de ses [di Adoniram] pères, l'aïeul de ceux qui

⁶⁵ V. *en O.*, II, pp. 511 e 512.

travaillent et qui souffrent »⁶⁶, ad Adoniram viene lasciato questo programma di lavoro come testamento, prima che si dissipi l'apparizione:

Fils de Kaïn! subis ta destinée; porte-la d'un front imperturbable, et que le Dieu vengeur soit atterré de ta constance. Sois grand devant les hommes et fort devant nous: je t'ai vu près de succomber, mon fils, et j'ai voulu soutenir ta vertu. Les génies du feu viendront à ton aide; ose tout; tu es réservé à la perte de Soliman, ce fidèle serviteur d'Adonai. De toi naîtra une souche de rois qui restaureront sur la terre, en face de Jéhovah, le culte négligé du feu, cet élément sacré. Quand tu ne seras plus sur la terre, la milice infatigable des ouvriers se ralliera à ton nom, et la phalange des travailleurs, des penseurs, abaissera un jour la puissance aveugle des rois, ces ministres despotiques d'Adonai⁶⁷.

Non c'è miglior commento a queste parole che una precisazione di François Constans: « Ce n'est pas un personnage oriental ou mythique qui parle ici, c'est le 'libéral' Gérard, aussi farouchement hostile aux institutions monarchiques que Victor Hugo ou Michelet; c'est le contemporain du saint-simonisme et du socialisme naissant, le futur auteur des *Illuminés*, qui exprime l'idéal révolutionnaire et les espoirs messianiques de sa génération »⁶⁸. Abbiamo detto altrove che Nerval è monarchico per amore, ma sapevamo appunto che lo era solo nella sua nostalgia di Adrienne e dell'epoca che il ricordo di quella donna gli evocava. Il repubblicanesimo o il liberalesimo ottocentesco di Nerval resta indubbio sul piano umorale e ideologico (sarà caso di ritornarvi altrove). Impostata dunque in quei termini la missione di Adoniram, si prepara l'incontro tra il geniale costruttore e la regina di Saba, che porterà al riconoscimento che appartengono alla stessa razza dei « fils du Feu ». In presenza l'uno dell'altro, i due si accorgono che i loro cuori non hanno mai battuto per altri. Adoniram, di sé:

Ce coeur faible n'a jamais battu; sa première angoisse le brise, et il me semble que je vais mourir.

⁶⁶ V. *en O.*, II, p. 552.

⁶⁷ Ivi, p. 563.

⁶⁸ F. CONSTANS, *Deux Enfants du Feu: la Reine de Saba et G. de Nerval*, « Mercure de France », avril-mai 1948; cit. dalla sec. puntata, cap. « Le Messianisme révolutionnaire », p. 44, a cui si potrà aggiungere quest'altra cit.: « Adoniram ne symbolise pas moins les mouvements du coeur de Nerval que ses aspirations politiques et sociales et son inquiétude religieuse » (p. 48).

E Balkis, balbettando:

Hélas!..., moi non plus, je n'ai jamais aimé ⁶⁹.

Ecco sottolineata l'estrema purezza dei loro sentimenti, che mai per nessuno si sono contaminati. Destinati da sempre ad incontrarsi e ad unirsi, Adoniram e Balkis sono fuori dal ritmo del tempo, delle circostanze, dei fini immediati: la loro sacralità li assicura contro colpi di qualsiasi genere e la morte di uno dei due (Adoniram) è la porta obbligata per accedere alla funzione del destino. Anche qui una unione infelice a livello umano, ma compiuta definitivamente al di là e in virtù della morte:

Ombres sacrées de mes ancêtres! Ô Tubal Kaïn, mon père! vous ne m'avez point trompé! Balkis, esprit de lumière, ma soeur, mon épouse, enfin, je vous ai trouvée! ⁷⁰.

Questa coppia non rimane integrata solo sul piano mistico. Ad Adoniram era stato detto:

... de toi va naître un fils que tu ne verras pas ⁷¹;

e la continuazione della razza è assicurata pienamente: il figlio deposto nel ventre di Balkis nascerà, orfano di padre (caduto vittima del re saggio). Balkis ad Adoniram, nel momento del loro addio:

... Bientôt, réunis pour toujours... (...) Vos genoux recevront ce fils destiné à nous faire naître et à affranchir l'Yémen et l'Arabie entière du faible joug des héritiers de Soliman ⁷².

Nata sotto il segno di razza eletta e predestinata, questa unione perpetua la forza del lavoro e dell'intelligenza, che è il miglior razzismo che ci sia. La nuova generazione, mentre assicura la sopravvivenza dei genitori, si libera dei vari vincoli che pesavano su di essi. Scorcio delle origini della filiazione massonica o trasposizione di vedute messianiche degli ideologi e pure degli utopisti dell'Ottocento, l'« Histoire de la Reine du Matin et de Soliman Prince des Génies » rivela, più di quanto si creda o si possa vedere superficialmente, che la fissazione della Regina di Saba nell'opera di Nerval prende consistenza non a contatto di semplici fantasie oniriche ma in una situazione culturale europea e

⁶⁹ V. *en O.*, II, p. 574.

⁷⁰ Ivi, p. 575.

⁷¹ Ivi, p. 562.

⁷² Ivi, pp. 589-590.

francese in particolare. Nella quale poi confluiscono i sogni amorosi e la ricerca della *donna* ideale quali Nerval ostinatamente ha coltivato e inseguito, come pure l'idealizzazione e la poetizzazione dell'*uomo* fabbro della storia, amante e padre: *donna* che nella realtà egli non riuscì ad ottenere, *uomo* che nella realtà non riuscì ad essere. Ma la storia di un poeta non è solo in quello che nella realtà egli fa, ma anche in quello che egli crea in letteratura. Se a Nerval la creazione non bastò, può bastare a noi lettori della sua opera: Adoniram non è solo il gigante mitico, che realizza in sé tante aspirazioni dell'Ottocento (che ha l'anima delle figure di Michelangelo e di Byron), ma è lo stesso Nerval: la razza dei nervaliani (e nervalisti) assicura il significato attuale della sua opera!

Del *Voyage en Orient* abbiamo fin qui esaminato quattro storie « esemplari » in esso contenute: Polifilo, Iside, Hakem, Adoniram-Balkis. Queste figure sono tutte legate da certi caratteri « primari » che appartengono pure in proprio a Nerval. Benché non sia sempre consigliabile e saggio leggere le creazioni letterarie come perfettamente adeguate all'autore « homme », nel caso di Nerval l'operazione è così trasparente che non sarebbe consigliabile e saggio trascurare le adeguazioni. Nerval si esprimeva dunque anche direttamente in quelle figure e in quelle storie. Ma nel *Voyage en Orient* c'è il narratore-viaggiatore che si esprime in prima persona, che si rivolge all'amico (e al lettore), che non nasconde o nasconde male i motivi del suo viaggio... Ora, fra i motivi iniziali e quelli che pur non coscienti alla partenza sottostanno alle occasioni che egli stesso si procura o che il caso presenta o lo stesso ambiente visitato, la ricerca della donna appare fondamentale e preminente. Le avventure personali che a ciò si richiamano non sono né abbondanti né importanti quanto quelle che le « storie » menzionate prospettano. Ma il piano biografico fa da intreccio, da cornice significativa a quello strettamente culturale e libresco. Abbiamo già visto che non ci interessano certi amori viennesi; allo stesso modo non ci interessano peripezie amorose orientali (per quanto interessante sia quella di Zeynab).

È invece degno di gran nota l'episodio dell'amore per Salèma intorno a cui Nerval fa delle osservazioni e agisce in maniera tutta *sua*. L'apparizione di questa fanciulla drusa è preparata da alcune pagine di entusiasmo per l'Oriente, per il suo potere di ringiovanimento (di contro all'invecchiamento precoce a cui sono soggetti gli europei in Europa): quale rimedio all'avvicinarsi della morte?

J'en vois un pour moi: c'est de continuer à vivre sur ce rivage d'Asie où le sort m'a jeté; il me semble, depuis peu de mois, que j'ai re-

monté le cercle de mes jours; je me sens plus jeune, en effet je le suis, je n'ai que vingt ans! ⁷³.

Ma non meno significativa è questa osservazione sulla vita europea, vista dall'angolo visuale che coglie il rapporto uomo-donna:

J'ignore pourquoi en Europe on vieillit si vite; nos plus belles années se passent au collège, loin des femmes, et à peine avons-nous eu le temps d'endosser la robe virile, que déjà nous ne sommes plus des jeunes gens. La vierge des premières amours nous accueille d'un ris moqueur, les belles dames plus usagées rêvent auprès de nous peut-être les vagues soupirs de Chérubin! ⁷⁴.

In verità Nerval si sentirà ringiovanire anche toccando la Germania, come abbiamo visto nella lettera indirizzata a Bell. Abbiamo visto abbastanza che Nerval considera la Germania terra materna, « notre mère à tous ». Ma vediamo in questa lunga citazione come pure l'Oriente, se non è una *matric*, è una « patrie à tous »!

Oui, soyons jeunes en Europe tant que nous le pouvons, mais allons vieillir en Orient, le pays des hommes dignes de ce nom, la terre des patriarches! En Europe, où les institutions ont supprimé la force matérielle, la femme est devenue trop forte. Avec toute la puissance de séduction, de ruse, de persévérance et de persuasion que le ciel lui a départie, la femme de nos pays est socialement l'égle de l'homme, c'est plus qu'il n'en faut pour que ce dernier soit toujours à coup sûr vaincu. (...) Il faut que je m'unisse à quelque fille ingénue de ce sol sacré qui est notre première patrie à tous, que je me retrempe à ces sources vivifiantes de l'humanité, d'où ont découlé la poésie et les croyances de nos pères ⁷⁵.

Quella che qui Nerval osteggia, ci pare, è la minaccia e la costituzione del regime matriarcale europeo, ove il peso che la donna ha nelle determinazioni familiari e sociali è la risultante di due forze: la « puissance » naturale e l'« institution » sociale. Nerval deplora non l'emancipazione della donna, che altrove invece augura ed accetta in trasposizioni letterarie ⁷⁶, quanto una malintesa interpretazione del femminismo europeo che sia fondata apparentemente sull'uguaglianza dei sessi e in pratica sul dominio della donna sull'uomo. Ma dal contesto risulta che

⁷³ V. en O., I, p. 336.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Ivi, p. 338.

⁷⁶ Si veda il capitolo « L'eterno femminile ecc. ».

tale critica non è tanto rivolta all'equiparazione civile dei diritti e dei doveri (con le necessarie e naturali differenze) quanto all'« égalité » nella sfera amorosa che porta invece a una disuguaglianza di tipo patriarcale. Da cui il desiderio di unirsi « à quelque fille ingénue de ce sol sacré etc. ». Si osservi la diaspora del sogno amoroso-orientale di Nerval: di contro alla ragazza europea « rusée » ecc., la ragazza orientale viene considerata e desiderata « ingénue ». La sua ingenuità è perfettamente legata all'idea della sacralità dell'Oriente, è un fiore che sorge spontaneo e puro sul suolo sacro che lo nutre. Dopo quanto abbiamo detto e visto a proposito dell'unione dei consanguinei nella civiltà mediterraneo-orientale e nelle figurazioni accolte e riadattate da Nerval, possiamo meglio intendere che cosa significhi per il nostro viaggiatore unirsi a una donna che appartiene alla « patrie à tous »: sposarsi a una specie di *soror* che appartiene a una razza sacra e nello stesso tempo credersi in possesso di requisiti che possono stare accanto a quelli della donna, la sacralità, che dispersa nei climi infetti europei, è da riacquistare ritemperandosi in quelle « sources vivifiantes de l'humanité etc. ». Definita così la sua disponibilità, e piuttosto disposizione, ad unirsi a una fanciulla orientale, l'episodio di Salèma la ricalca esattamente: Salèma « appartient à la race des Druses »: ecco dunque un raddoppiamento di sacralità! Amare Salèma ricostituisce le forze integrali del viaggiatore, dà un fine e una coesione alla sua esistenza. Così nel fatalista, nell'uomo che crede alle combinazioni predeterminate del caso (e astrologiche ecc.), l'incontro di Salèma e le reazioni annesse suscitano la convinzione seguente:

... Je m'imagine qu'il était écrit de tout temps que je devais me marier en Syrie... ⁷⁷.

Ma questo matrimonio all'insegna del sacro e della predestinazione non si fa: una miserabile febbre impedisce al viaggiatore di realizzare il suo sogno amoroso. Egli lascia il paese con una convinzione più sicura:

Il était sans doute établi de toute éternité que je ne pourrais me marier ni en Egypte, ni en Syrie, pays où les unions sont pourtant d'une facilité qui touche à l'absurde ⁷⁸.

⁷⁷ V. *en O.*, II, p. 350.

⁷⁸ Ivi, p. 432.

Al nuovo « Jacques le Fataliste » non resta che rassegnarsi alla impossibilità solo accidentale di operare una *mixis* di con-sacri nella storia presente. Col riacquistare delle forze, acquista forza anche il rimpianto della mancata unione. Nerval prosegue altrove la sua ricerca della donna, della donna *sacra*.

CAPITOLO VI

“ LA TERRE PATERNELLE, C'EST DEUX FOIS LA PATRIE ”

Se è a partire dal 1846 che Nerval comincia a interessarsi al vecchio Valois e all'Ile-de-France — in maniera ormai tutta nuova, con occhi esperti di viaggiatore, di storico, di giornalista e di scrittore, oltre che con una disposizione sentimentale e psicologica dell'uomo che in quelle regioni si riconosce alle sue radici esistenziali —, è d'altra parte vero che l'affabulazione letteraria legata a quel ritorno presenta gli avvenimenti che vi si riferiscono come vissuti negli anni trenta, in un'epoca in cui Nerval è impegnato invece a costruirsi il suo avvenire di uomo e di scrittore e forse nemmeno pensa a un ritorno *reale* nel paese della sua infanzia. Ora, l'affabulazione regressiva di cui dà prova Nerval a tal riguardo non è semplicemente dettata dall'esigenza di « brouiller les pistes », ma dal bisogno di organizzare letterariamente gli avvenimenti della sua vita e dar loro per così dire un significato trascendente e metafisico. *Sylvie*, che è il resoconto letterario « de la tentative faite pour retrouver ce ' paradis primitif ' » dell'infanzia ¹, fa dipendere il ritorno nel Valois da avvenimenti che si situano storicamente negli anni trenta. Costruendo in tal modo il suo romanzo del Valois, Nerval rivela che per lui la nozione di Valois è di natura mistica, è un'alternativa morale alla *débauche* e alle miserie degli anni parigini che hanno come sfondo il teatro e Jenny in particolare; ma, in quanto perfetta consonanza col sogno del Valois che Nerval coltiva al momento in cui scrive oltre che al momento in cui egli ritorna nel Valois, questo è una nozione permanente e perciò complessa che va spiegata in tutta la sua dinamica.

Parrà strano a prima vista che Nerval dichiarati nelle sue opere l'attac-

¹ G. POULET, *Sylvie ou la pensée de Nerval*, in: *Trois essais de Mythologie romantique*, cit., p. 19 (saggio pubblicato già nei « Cahiers du Sud », octobre 1938, finalmente ripreso in volume con opportuni ritocchi).

camento sentimentale al Valois (e in generale alle vecchie provincie di Francia) e nel contempo denunzi una specie di malessere vago e profondo tutte le volte che ne parla, e tutte le volte ne parla in un contesto di letteratura di viaggio o di psicologia di viaggio, e quindi diciamo di letteratura di viaggio interiore. Perché, resti stabilito che Nerval pone tra sé e il Valois una distanza da superare o col viaggio o con un percorso immaginario, interiore. *Fantaisie, Chansons et Légendes du Valois, Angélique, Sylvie, Promenades et Souvenirs*, etc., sono in vario modo l'espressione di un viaggio interiore o reale-immaginario verso il Valois, verso il paese dell'infanzia. Si è visto di *Fantaisie*; si ricordi l'apertura dell'articolo sulle *Chansons* etc.:

Chaque fois que ma pensée se reporte aux souvenirs de cette province du Valois, je me rappelle avec ravissement les chants et les récits qui ont bercé mon enfance ².

Ma ancora piú chiara è la funzione aneddótica o esemplare del viaggio nelle altre opere suddette. *Angélique*, resurrezione erudita che offre il pretesto al viaggiatore-reporter-bibliofilo di far risorgere le fresche figure femminili a cui si lega il suo sogno delle vecchie provincie e del Valois, è la prima formulazione, forse non perfettamente realizzata sul piano della poesia, dell'esigenza che Nerval sentí negli ultimi anni della sua vita di fondere realismo e idealismo, dati concreti e quasi palpabili, finanche banali, del racconto e loro assunzione e trasfigurazione nel ricordo, nella malinconia letteraria. *Sylvie*: novella esemplare di un viaggio esemplare (e fallimentare). *Promenades et Souvenirs* ³ realizzano già nel titolo il genere a cui si rifanno, letterariamente stabilito ormai, ma che Nerval rende a una dignità tutta sua, perché « promenade » e « souvenir » sono il mezzo piú congeniale in cui evolve da sempre Nerval:

Ce n'était pas un homme de cabinet que Gérard. Être enfermé entre quatre murs, un pupitre devant les yeux, éteignait l'inspiration et la pensée; il appartenait à la littérature ambulante comme J.-J. Rousseau et Restif de la Bretonne... ⁴.

² *Chansons et Légendes du Valois*, I, p. 274.

³ Un saggio interessante e perspicace (il piú lungo finora) è stato scritto da ROSS CHAMBERS su « *Promenades et Souvenirs* » de Nerval, « *Essays in French Literature* », novembre 1965, pp. 43-65, al quale rimandiamo tutte le volte che parliamo dell'opera, che il Chambers definisce « *Odyssée sans Ithaque* » (p. 64). Non possiamo discutere qui i punti di dissenso.

⁴ TH. GAUTIER, *Histoire du Romantisme*, Paris, Charpentier, 1874, pp. 70-71.

È un bell’« hommage » di Gautier all’amico scomparso, e un riconoscimento, che ancora oggi ci trova d’accordo, ma che deve muovere dall’interno dell’opera nervaliana, al significato di una vita.

Ce n’était pas chez lui mobilité inquiète, légèreté frivole, sautellement fantasque, mais agilité d’allure, aisance à flotter et à s’élever⁵.

E anche in questo caso, piú che il senso letterale e biografico, valga quello letterario e ideale. In esso entra allora, oltre la letteratura di viaggiatore di cui si è visto nel precedente capitolo, tutto l’itinerario spirituale, la « descente aux enfers », che racchiude *Aurélia* e nel suo insieme e nei vari episodi in cui si articola. Nerval tende, sí, a « s’élever », e per questo la passeggiata, la marcia, il viaggio verso il Valois sono il mezzo per ritrovare un significato dell’esistenza che, sfuggendogli, egli crede di poter recuperare nella terra d’infanzia, nella « maison maternelle », nel cuore della Francia. E ancora a questo proposito va precisato che Gérard, nato a Parigi, è per i vecchi amici e conoscenti di cui parla in *Sylvie* il « petit Parisien » (XII); ma lontano da essi, a Parigi emblematicamente, la sua concretezza natale si configura come realizzata nel Valois, la sua « maison natale » vien posta oniricamente, affettivamente, nel paese i cui « chants et récits (...) ont bercé son enfance ». È questa connotazione interiore che interessa nella letteratura nervaliana, è su di essa che si fonda la nostalgia reale o immaginaria del vecchio paese natale, è su di essa che si struttura il dramma che le ultime opere rivelano. È vero che *Fantaisie* è del 1832 (ma è vero, ripetiamo, che il componimento fu ripreso piú volte); è vero che *Chansons et Légendes du Valois* è del 1842 (pur esso, sappiamo, piú volte ripreso); ma è dal 1846 che lo scrittore si fa pellegrino-giornalista del Valois, rivelando a se stesso quale fonte straordinaria di ispirazione egli abbia recuperato in pieno, dopo una gestazione di anni e un continuo interesse *de loin* per quel paese. Dal tono della letteratura che vi si ispira, è dato vedere comunque che il Valois non offre semplicemente spunti al letterato, ma rappresenta fatti e nozioni che impegnano totalmente lo scrittore « parigino », cosmopolita e viaggiatore.

Andare verso il Valois equivale per Nerval innanzi tutto a una ricerca di « repos »: il Valois provoca in Nerval una « rêverie du repos », come direbbe Bachelard. Nerval, « parisien » per semplice nascita e soprattutto per formazione intellettuale e per professione, elegge a pro-

⁵ TH. GAUTIER, *Histoire...*, cit., p. 71.

prio domicilio natale e affettivo il Valois; donde il bisogno di associare il Valois al « repos » nella sua « rêverie » oltre e piú che nel « souvenir », e di farli comunicare in base a valori oggettivi (la lontananza dalla civiltà rumorosa, dal deserto delle costruzioni urbane, dal « cemento », diremmo oggi, ecc.), e a valori individuali, onirici, non diremmo inconsci, perché la lucidità e la coscienza di Nerval non avevano nulla da carpire all'inconscio per il riconoscimento di se stesso e di certi temi utili alla letteratura. Appena modificando il senso di un'affermazione di Bachelard, togliendole cioè nel caso specifico la sua intenzione riguardo ai meccanismi inconsci della personalità, diremo: « La notion même de voyage a un autre sens si on lui adjoint la notion complémentaire de retour au pays natal. Courbet s'étonnait de l'instabilité d'un voyageur: ' Il va dans les Orient: Dans les Orient! il n'a donc pas de terre natale? »⁶. È quello che Nerval può essersi detto, dopo il viaggio in Oriente. Vagabondo che deve in parte la sua sventura esistenziale al vagabondaggio stesso dei suoi genitori (al seguito di Napoleone), Nerval cerca di fissarsi almeno affettivamente e oniricamente nel « pays maternel », che è quello del « repos » per eccellenza — il paese dove Rousseau ha trovato riposo negli ultimi giorni della sua vita e dove si ha luogo di credere all'esistenza dell'« idylle antique » alla maniera di Gessner. Orfano di madre e diviso tra morboso amor filiale e ribrezzo inconscio ma evidente per il padre (responsabile della privazione affettiva materna in Gérard)⁷, Nerval ritorna nel Valois e trova una doppia compensazione: ritrova da un lato l'atmosfera degli anni in cui la famiglia materna l'ha ospitato durante la « fatale » campagna napoleonica e dall'altro lato ritrova la figura del padre, aliena da possibili incriminazioni, nello zio Boucher, « grand-oncle » meglio⁸, e quindi una specie di Padreterno per la fantasia del fanciullo e poi per quella dell'adulto

⁶ G. BACHELARD, *La Terre et les Rêveries du Repos*, Paris, Corti, 1948, pp. 120-121.

⁷ Cfr. CH. MAURON, *Nerval et la psychocritique*, « Cahiers du Sud », 1949, n. 293.

⁸ Non abbiamo potuto esimerci dal pensare a Nerval leggendo il capitolo *Langage et Parenté* del libro fortunato di C. LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale* (Paris, Plon, 1958). La « relation avunculaire » tra nipote e zio materno presso certi popoli « primitivi » si ritrova in tutta la sua espressività socio-linguistica anche nella civiltà occidentale attraverso le forme θείος > zio e tío e il simbolo del soprannome *barba* in certe regioni dell'Italia settentrionale. Nerval avrebbe rispettato una relazione codificata nel passato della civiltà occidentale (TACITO, *Germania*, XX, allude già a tradizioni e consuetudini delle tribú dei Germani primitivi:

(v. in particolare *Aurélia*). Nerval non detesta, come Sartre⁹, la sua infanzia. L’inautentico per Nerval non è l’infanzia ma è la vita dell’adulto in una società ostile, alienante. L’amore per il Valois è amore per la propria infanzia. Ma nello stesso tempo in cui il viaggio reale o immaginario nel Valois porta Nerval nell’autentico personale, esso assurge a viaggio esemplare per l’etica collettiva. Se no, da che scaturirebbe la convinzione, di origine occultistica, che la ricerca della propria salvezza equivale a un contributo alla salvezza generale? Da che scaturirebbe, sul piano letterario, il fascino singolare che sprigiona la sua opera? O per lo meno il tentativo o la fiducia che nell’avvicinamento al paese dell’infanzia egli non limita a sé la sua esperienza ha valore per lui in quanto tentativo o fiducia di compiere un atto sano e significativo in un contesto storico generale prima che sopravvengano disillusioni a farne vedere l’inconsistenza e l’insignificanza. « La terre paternelle, c’est deux fois la patrie », egli scrive¹⁰. Andare verso il Valois è andare comunque verso un rifugio, è un risalire o un ridiscendere verso *la* Madre e verso *il* Padre — Madre e Padre non essendo più due accezioni e due accidenti comuni ma due entità emblematiche, e la Madre più del Padre a ragione della sua consistenza tutta immaginaria per lo scrittore. Lo zio Boucher è una presenza per Nerval, allorché la Madre è un’assenza da cui emerge solo un fantasma legato all’inconscio personale e alle espressioni relative dei familiari che si preoccuparono di tracciare il quadro, la figura, il volto della Madre. Nerval ricreava così l’ideale di una società patriarcale in cui la Madre veniva a costituire dall’interno la forza di coesione della vita, la forza esterna essendo costituita dalla figura del Padre-Zio. Un mondo artigianale-arcadico la cui espressione materiale, vivente, più pura, era rappresentata dalle fanciulle, dalle tante fanciulle che popolano le poche pagine dei capolavori nervaliani.

Angélique, pur appartenendo a uno « des plus grands seigneurs de

« Sororum filiis idem apud avunculum qui apud patrem honor. Quidam sanctiorem artioremque hunc nexum sanguinis arbitrantur et in accipiendis obsidibus magis exigunt, tamquam et animum firmitus et domum latius teneant »); oppure il caso delle traversie a cui fu soggetta la sua infanzia avrebbe creato in lui un’immagine paterno-divina dello zio materno che la linguistica e la sociologia moderne scoprono come istituzione sociale altrove o nel passato.

⁹ Ma se SARTRE mostra nei *Mots* di detestare la sua infanzia, nella « Question de méthode » di *Critique de la Raison dialectique* definisce « indépassable » l’infanzia.

¹⁰ *Promenades et Souvernirs*, I, p. 141.

Picardie »¹¹, è della stessa famiglia ideale delle pure figlie del Valois. Non per niente le sue avventure e sventure amorose si intrecciano agli episodi in cui entrano in scena le « jeunes filles » nervaliane. Angélique è in fondo una fanciulla che la mente di Nerval poteva idoleggiare allo stesso modo di Delphine etc. Per amore va incontro volontariamente e con coraggio a sacrifici di ogni genere: la sua figura rimane come al di fuori delle traversie che affronta, o meglio la sua nativa purezza e fermezza di decisioni, attraversando l'inferno della vita, nonché rimanere intatte si irrobustiscono. È tipicamente nervaliana la caratterizzazione di questa fanciulla. Corteggiata da un servitore del padre, Angélique una sera se lo vede spuntare d'improvviso nel proprio letto: paure, scherzaglie della fanciulla al pensiero di una sorpresa del padre, « cinquante fois elle le supplia » (di uscire)... e Nerval:

Du reste, même endormis l'un près de l'autre, leurs caresses étaient pures...

C'était l'esprit du temps, — où la lecture des poètes italiens faisaient régner encore, dans les provinces surtout, un platonisme digne de celui de Pétrarque¹².

A credere Nerval dunque, a credere il manoscritto delle memorie di Angélique a cui si rifà il narratore, Angélique, tradita ormai dal marito col passare degli anni, avrebbe continuato ad amarlo, « en épouse platonicienne et soumise à son sort par le raisonnement »¹³. Si direbbe dunque che Nerval si interessi particolarmente al destino di questa donna, in cui all'« amour de coeur » si allea l'« amour de tête » o forse questo succede a quello, perché dall'operazione risulti salvo, come incorrotto nonostante tutto, il legame che l'unisce al marito. È la donna dunque che per sua elezione e per suo « raisonnement », per una saggezza che Nerval affida in proprio alla donna, conserva l'unità della famiglia. E forse pure Angélique è una interiore risonanza alla figura della « Modestie » (di « Prudhon ou Fragonard ») a cui Nerval associò, grazie ai suoi familiari, l'immagine della propria madre morta.

Ma quando appaiono le « jeunes filles » del Valois è tutta un'altra atmosfera: lo stesso « malheur » non ha presa definitiva su di esse. Non

¹¹ *Angélique*, I, p. 180.

¹² Ivi, p. 185. I due periodi della citazione chiudono rispettivamente e aprono la Quatrième e Cinquième Lettre di *Angélique*: un modo per legarle l'una all'altra attraverso un'immagine e un'idea.

¹³ Ivi, p. 210.

l’aveva in maniera definitiva nemmeno su Angélique, ma si direbbe che ad Angélique manchi il canto per essere in linea perfetta con le fanciulle del Valois. Pure lei danza e intorno a lei si crea un’atmosfera di stupore (Lettre VII), ma senza il canto non ha luogo la sua transumanza e il suo trasferimento nel paradiso spirituale a cui Nerval fa giungere le sue creature femminili attraverso l’artificio canoro. Quasi tutte le fanciulle del Valois invece, immerse sempre in un’aria di festa, di costume o di religione, cantano e danzano nello stesso tempo. Così, quando Gérard arriva a Senlis (Lettre VI) durante il suo pellegrinaggio alla ricerca del « livre unique », è « un jour de fête »¹⁴. Un gruppo di fanciulle canta « sous la direction de la plus grande, qui, debout devant elles, frappe des mains en réglant la mesure ». Canta una fanciulla e il viaggiatore osserva: « Encore un air avec lequel j’ai été bercé ». Di seguito altre fanciulle cantano e il viaggiatore osserva: « encore un souvenir ». E poi:

Les petites filles se levèrent de l’escalier et dansèrent une danse singulière qui m’a rappelé celle des filles grecques dans les îles¹⁵.

Ancora un ricordo che sottolineiamo, per insistere sul carattere unitario che Nerval intravedeva nelle manifestazioni popolari di vari popoli — e in fondo sulla vivacità con cui utilizza il *suo* ricordo. Ma in maniera ancora piú interna e strutturale, il ricordo delle fanciulle greche in terra di Valois va sottolineato perché l’analogia tra Grecia e Valois si pone sul piano dei commenti personali che fanno seguito a due scene svoltesi a distanza di anni e di spazio. Nel precedente capitolo abbiamo visto infatti come Nerval reagisce a una sua stessa affermazione:

... Tel est le spectacle assez vulgaire qui frappe partout l’étranger.
Étranger! mais le suis-je donc tout à fait sur cette terre du passé?
Oh! non, etc.¹⁶.

Cosí, parlando della danza « singulière » e delle evoluzioni relative a cui assiste a Senlis, il viaggiatore osserva che in quella danza a un certo momento è implicato, per « gracieuseté » delle fanciulle, anche l’« étranger qui passe ». A cui segue immediatamente la precisazione:

¹⁴ Muovendo verso il Valois, Nerval va incontro alla « fête »: *Angélique* e soprattutto *Sylvie* ne sono prova.

¹⁵ *Angélique*, I, p. 191.

¹⁶ *Voyage en Orient*, II, p. 82.

Je n'étais pas un étranger, mais j'étais ému jusqu'aux larmes en reconnaissant, dans ces petites voix, des intonations, des roulades, des finesses d'accent, autrefois entendues, — et qui, des mères aux filles, se conservent les mêmes...¹⁷.

In Grecia era in nome di un passato, di un passato comune almeno sul piano della civiltà e della cultura, che Nerval rivendicava la non estraneità al paese visitato; qui, nel Valois, è pure in nome del passato, di un passato personale e storico comune, che Nerval rivendica con commozione la propria appartenenza autoctona alle radici di cui sono espressione quelle fanciulle e le scene che esse rappresentano, le voci che esse emettono come dalla profondità del loro essere, secondo leggi di natura (« des mères aux filles »). Ma soffermandoci un istante sulla *logica* delle reazioni che la parola « étranger » suscita in Nerval in due momenti diversi, si osserverà che la logica è salva piuttosto nell'episodio del *Voyage en Orient* che in *Angélique*. Là infatti « étranger » veniva a suo luogo: lo spettacolo « vulgaire » che stupiva lo straniero era il motore di una reazione naturale, salvo poi precisazione ulteriore del viaggiatore-reporter. In *Angélique* invece, viene lecito il dubbio che si tratti piuttosto di una affabulazione, di un pretesto, che condizioni l'uso della parola « étranger » a cui faccia seguito immediato la precisazione. Ignoriamo se la danza « singulière » (pare perfetta consonanza con « vulgaire » di Syra!) sia eseguita solo ad uso di « étrangers » (che noi tradurremo comunque in senso ampio con « forestieri »), senza di cui la danza perderebbe il suo fascino e forse la sua risoluzione. Perché, si direbbe invece che Nerval per sfuggire alla ripetizione della parola « auditeur », usata appena più su¹⁸, dia una variante felice di essa con « étranger ». Si tratterebbe in realtà di « auditeurs-spectateurs » infatti, comunque implicati nell'evoluzione finale della danza. Ad ogni modo, se l'« étranger » sia una necessità della danza o se sia semplice variante di « auditeur » non ci è dato sapere, e forse non è molto importante che si sappia. Per certo

¹⁷ *Angélique*, I, p. 192.

¹⁸ « Elles se mettent toutes, — comme on dit chez nous, à la queue leleu; puis un garçon prend les mains de la première et la conduit en reculant, pendant que les autres se tiennent les bras, que chacune saisit derrière sa compagne. Cela forme un serpent qui se meut d'abord en spirale et ensuite en cercle, et qui se resserre de plus en plus autour de l'auditeur, obligé d'écouter le chant, et quand la ronde se resserre, d'embrasser les pauvres enfants, qui font cette gracieuseté à l'étranger qui passe ». Non sembra appartenere questa 'gracieuseté' allo stesso gioco durante il quale Gérard ottiene il bacio di Adrienne delle cui conseguenze *Sylvie* (II) ci informa?

si possono dare e la reazione del narratore (analoga ad una precedente) e l’atmosfera di ingenuità e di arcadia creata in virtù della « gracieuse-té » fatta dalle fanciulle all’« étranger »¹⁹.

Sempre nella Lettre VI, e seguente all’episodio delle « Jeunes Filles », è un altro ricordo del narratore: « Delphine ». La tecnica associativa dell’arte di Nerval si rivela ancora a questo proposito: una rappresentazione richiama un’altra, « jeunes filles » richiamano « jeune fille » — e in questo movimento si approfondisce la prospettiva interiore entro cui si sviluppano figurativamente e musicalmente le immagini del Valois. Riassumiamo per citazioni estrapolate la breve apparizione di Delphine:

J’ai assisté autrefois à une représentation donnée à Senlis dans une pension de demoiselles.

On jouait un mystère, — comme aux temps passés. (...).

Une très belle fille blonde parut avec une robe blanche, une coiffure de perles, une auréole et une épée dorée, sur un demi-globe, qui figurait un astre éteint.

Elle chantait: (...).

Ceci se passait dans une époque monarchique. La demoiselle blonde était d’une des plus grandes familles du pays et s’appelait Delphine.

— Je n’oublierai jamais ce nom!²⁰

Anche qui nessuna apparente necessità logica nel racconto, ma una semplice parentesi rammemorativa — una apparizione, subito scomparsa, che proprio per questo, se non conoscessimo la fitta rete di riferimenti tra un’opera e l’altra di Nerval, già sarebbe sufficiente a metterci in sospetto e a farci indagare le ragioni stesse del suo sorgere. « Je n’oublierai jamais

¹⁹ Si noti che il disgiuntivo « mais » nella frase considerata ha valore particolare, la sua funzione dovendo essere piuttosto asseverativa o consecutiva della proposizione precedente (« Je n’étais pas un étranger, mais... »). Ci attenderemmo infatti un « car », « en effet » (o « car en effet »), un « si bien que », etc., oppure che il « mais » aprisse la frase in questo modo: « [...] à l’étranger qui passe]. Mais je n’étais pas un étranger, j’étais ému... ». Le articolazioni sintattico-psicologiche sarebbero state analoghe allora a quelle del passo del *Voyage*. Invece nel testo di *Angélique* il « mais » sembra disgiungere la parola « étranger » che precede immediatamente, senza che sia considerata la tessitura negativa in cui si situa e che esclude automaticamente il « mais » successivo. Nerval dunque o ha commesso una improprietà stilistica o, passando sulle sfumature dell’articolazione sintattica, ha voluto dare maggior forza al passaggio *étranger / j’étais ému*. Nell’un caso come nell’altro non si può non notare che è la parola « étranger » che richiede, riferendosi a una realtà testuale da cui si esclude Nerval, l’imperiosità della precisazione che segue, introdotta dal pur pleonastico o improprio « mais ».

²⁰ *Angélique*, I, pp. 192-3.

ce nom! ». E invece il nome come tale è dimenticato. Non è dimenticata al contrario la fanciulla così denominata. Delphine è *la* fanciulla del Valois. Delphine è Adrienne e la sua apparizione si spiegherà interamente in *Sylvie* (VII e XI). Qui:

Elle chantait:

Anges! descendez promptement,
Au fond du purgatoire...

In *Sylvie*, ascolteremo lo stesso canto attraverso lo specchio della fanciulla che dà il nome alla novella. L'apparizione di Delphine, avvenuta attraverso il ricordo del narratore grazie alla sua immaginazione analogica, è soggetta a transumanazione per la maniera in cui si precisa. Se Nerval pensa alla fanciulla che sarà Adrienne, la sua prima apparizione rivela la natura con cui si affida alla memoria idoleggiante dello scrittore: eterea, non se stessa ma personaggio di un dramma sacro, e quindi angelo, forse arcangelo o cherubino, dal momento che comanda agli angeli; comunque gli attributi che ella detiene al momento dell'apparizione teatrale fanno di lei una figura già nota alla speculazione alchimistica e all'iconografia relativa. Essa richiama straordinariamente infatti la « vergine bianca » di una figura del volume *Splendor Solis* (1582) di Salomon Trismosin, che Jung riporta nel suo *Psicologia e Alchimia* per analizzare un sogno. La figurazione precisa di Delphine nell'atto di recitare la sua parte, già così trasparente nel suo significato di suprema purezza e verginità attraverso gli elementi che l'individuano, trova, grazie a quella figura, un riscontro che induce a maggior sicurezza la nostra interpretazione dell'apparizione e del significato della fanciulla nervaliana. La figura 32 del libro di Jung rappresenta dunque « La 'coniunctio solis et lunae'. La vergine bianca sta sulla luna (?) »²¹. La nobile donna del sogno alchimistico sembra rivivere in Delphine, non come personaggio ma come interprete del mistero cristiano (« la demoiselle blonde était d'une des plus grandes familles du pays »). Delphine come personaggio ha in comune con la vergine alchimistica il biondo dei capelli, il vestito bianco, il diadema che le orna il capo, l'aureola (nella regina rappresentata dal sole splendente sovrastante), la luna, « astre éteint » a « demi-globe » su cui poggiano i piedi. (La spada dorata di Delphine ha forse un corrispettivo nella mezza picca del re della stessa figura).

²¹ C. G. JUNG, *Psicologia e Alchimia*, Roma, Astrolabio, 1950, p. 103.

Ora, sul piano dell’inconscio e sul piano della simbologia letteraria, che cosa possono significare tutti questi elementi che caratterizzano in comune Delphine e la Vergine (e non necessariamente l’una in dipendenza dell’altra) se non il possesso di attributi iconografici della verginità, della purezza, dell’evanescenza della forma umana e femminile nell’idea del divino, nel rito che attiene alla divinità o alla forza di cui è emanazione e ancella? Il solo modo per assicurarsi fin d’ora la sopravvivenza di questa figura onirica esemplare è per Nerval il proposito di non dimenticare il nome di Delphine, di non dimenticare in fondo una donna fantasma, una donna che è nello stesso tempo se stessa (la nobiltà della sua famiglia) e altra (la figura che nel dramma rappresenta). « *Je n’oublierai jamais ce nom!* ». Un attimo apparsa, per sempre fissata nella propria esistenza e nella propria memoria. È ancora la memoria dunque che svolge una funzione catalizzatrice di un fenomeno suscettibile di essere passeggero — ancora la memoria nervaliana che nel giro di due pagine viene impegnata in un’opera di fissaggio, e di riattivazione per i momenti futuri. In queste pagine Nerval si è abbastanza dichiarato come cultore delle proprie memorie infantili:

Les souvenirs d’enfance se ravivent quand on a atteint la moitié de la vie. — C’est comme un manuscrit palimpseste dont on fait reparaitre les lignes par des procédés chimiques ²².

Che è una splendida dichiarazione sulla « profondeur » delle impressioni infantili sulla personalità dell’uomo — e una ferma fiducia nella capacità che esse avrebbero di emergere a distanza di anni sul piano della coscienza. Il miracolo di questa reviviscenza interiore Nerval lo fa operare dalle canzoni e dalle fanciulle che richiamano la sua infanzia — e si direbbe che in *Angélique*, anche da un punto di vista strutturale, Nerval raggiunga il cuore di se stesso attraverso il cuore del Valois. Quanto stiamo vedendo infatti vien detto nella Lettre VI; nella Lettre VII c’è un’altra digressione che è pure costituita da un quadro delle « moeurs de province » attraverso le vecchie canzoni che ne sono espressione. Ora, se si considera che *Angélique* è composta di dodici lettere, ci si rende conto che la sesta e la settima lettera costituiscono il centro della novella. Al centro della novella dunque Nerval pone una serie di digressioni (due essenzialmente) che sono invece il centro delle sue preoccupazioni costanti, quasi fossero *lapsus* (ma quanto voluti) che rivelano in

²² *Angélique*, I, p. 191.

quale direzione muove il suo spirito e quali ne siano le stratificazioni temporali. Chiedendo venia per queste digressioni (come avveniva in *Jacques le Fataliste*²³), Nerval ci dice piú di quanto crediamo di intendere sul momento — e solo da opera ad opera si scorge la trama della costruzione letteraria in cui trovano posto i fili sottili della sua immaginazione. Nerval si romaneggia continuamente, e ciò facendo si rivela come noi lo amiamo: nelle sue fissazioni, nelle sue manie, nelle sue teorie, nel suo mondo ibrido che egli ha il dono di rendere chiaro, puro, perfetto, naturale, come si dice di una cosa non sofisticata, lontana da intrugli (quegli intrugli che sono invece alla base della sua formazione e dell'immenso apparato culturale che sottostà alle sue creazioni). Così, tra queste fanciulle che cantano e che esprimono un mondo candido, pur penetrato a volte di tristezza, e le fanciulle anonime che altrove si incontrano; tra Delphine e le fanciulle che hanno un nome nella mitologia nervaliana, scorre un fiume permanente che le fa comunicare. Le fanciulle dell'infanzia di Nerval, le « jeunes filles en fleur » del Valois, sono le matrici delle donne che Nerval vagheggerà da adulto; dietro le une egli vedrà le altre — e non è semplice gioco che noi scopriamo con le nostre analisi ma gioco che Nerval non si perita di nascondere e sul quale trova fondamento la sua visione del mondo. Una amorosa analogia unisce le diverse fanciulle a cui allude o che menziona Nerval — e tutte solo a lui presenti perché non se ne perda traccia, perché la loro sopravvivenza sia assicurata nel ricordo.

È la « ressemblance » tra di loro che salva queste fanciulle dall'oblio, dall'opera del tempo. E forse nemmeno questa amara constatazione:

Héloïse est mariée aujourd'hui; Fanchette, Sylvie et Adrienne sont à jamais perdues pour moi: — le monde est désert²⁴.

può convincere Nerval che pure il suo cuore « est désert » e che esso non alberghi la proficua illusione che tutte quelle fanciulle sopravvivano e che, dal momento che esse diventano oggetto di idealizzazione letteraria, sfuggano alle leggi del tempo, al fatale perire delle cose in cui e attraverso cui la sua vita ha avuto origine e significato. In un bell'articolo sulle fanciulle di *Promenades et Souvenirs* Raymond Jean ha precisato in che consiste in generale il dramma nervaliano e visto in che

²³ A. J. FREER ha notato giuste analogie tra Diderot e Nerval in *Diderot, « Angélique » et les « Confidences de Nicolas »*, « Studi Francesi », cit.

²⁴ *Promenades et Souvenirs*, I, p. 139.

modo si risolve: « ... C’est au fond toujours le même drame; la certitudine que passé signifie mort et la hantise de vivre. Un seul échappatoire: revêtir les vieux oripeaux, rejouer les anciens rôles, retrouver toute la mimique des gestes d’autrefois. Escroquerie au temps. Peut-être. Mais c’est ce que Gérard fera toute sa vie. Transcrire les faits du passé devient quelquefois la forme littéraire de ce sauvetage (et il se peut que *Promenades et Souvenirs* aient par certains côtés ce sens). Mais il est des circonstances où la littérature modèle la vie et l’auteur qui prend sa plume pour nous livrer ses mémoires, se surprend soudain à construire son éternel présent. Baudelaire voyait dans le ‘vert paradis’ de ses amours enfantines un paradis perdu, la mémoire de sa chute le torturait et le hantait. Le ‘vert paradis’ de Nerval est au contraire un paradis retrouvé (ou plutôt destiné à l’être). Deux démarches spirituelles opposées! Oui, pour Gérard, le paradis n’a de sens que retrouvé. Sans quoi, c’est l’abîme, l’absurde; c’est le monde désert »²⁵. Ora, il mezzo più sicuro e a cui più frequentemente ricorre Nerval per ritrovare le forme animate di quel paradiso è precisamente la fede nella « ressemblance », che è un’arma a doppio taglio, come ha visto il Constans, perché in essa Nerval « ne cesse de voir le signe d’une fatalité ambiguë, un agent de damnation aussi bien que de salut »²⁶. In che senso: « de damnation », vedremo più in là. Ma possiamo dire fin d’ora che essa appare a Nerval come segno di fatalità e dannazione quando interessa le figure di Adrienne e Aurélie (Aurélia) tra loro e quando queste sono l’archetipo di figure che definiremo casuali, passeggiere, nell’opera-immaginazione di Nerval. Allorché invece la « ressemblance » interessa la « ronde » delle fanciulle legate al Valois, per quanto il « rêveur » possa prender atto della loro sparizione temporale, fisica, o del loro mutamento nel tempo e nelle cose (che è una diversa maniera di sparizione), la « ressemblance » diventa ciò che unisce, ciò che salva — passato e presente allora si corrispondono, le opere riprendono gli stessi temi e le stesse figure, un’opera si approfondisce e si amplia interiormente col richiamo di un’altra opera. In questo modo Nerval cerca di salvare il suo mondo arcadico, la sua età dell’oro, le sue fanciulle, i suoi amori. I gruppi anonimi delle fanciulle del Valois, che costituiscono la scenografia corale della regione sognata, si legano alle fanciulle protagoniste, primedonne delle rievoca-

²⁵ R. JEAN, *Le vert paradis de Gérard*, « Cahiers du Sud », 1948, n. 292, p. 417.

²⁶ F. CONSTANS, *Sur la pelouse de Mortefontaine*, ivi, p. 399.

zioni, che hanno l'onore del nome sui cartelli che costituiscono la letteratura, il sogno scritto e comunicato.

Come a dare maggiore saldezza a questa operazione di recupero, lo scrittore costella il suo itinerario interiore di punti di riferimento letterari, storici, linguistici. Le canzoni e leggende del Valois a cui si interessa Nerval sono la prova piú evidente che attraverso il ricordo degli anni d'infanzia egli giungeva alla cultura relativa alle regioni verso cui si dirigeva; o viceversa, non importa. Le canzoni e leggende, oltre che di stile, di prosodia, di rima (la negligenza dei quali, come abbiamo già visto, allontanava da esse la cultura ufficiale), sono anche e soprattutto questione di lingua. A tal riguardo Nerval ha un concetto che ben si situa nella sua visione complessiva del Valois e in fondo nell'insieme delle necessità che costituiscono il suo ideale di vita e di cultura. Ricordiamo ancora questo passo:

On publie aujourd'hui les chansons patoises de Bretagne ou d'Aquitaine, mais aucun chant des vieilles provinces où s'est toujours parlé la vraie langue française ne nous sera conservé²⁷.

Sottolineiamo questa espressione e mettiamola a confronto col commento che fa seguito alla citazione di una strofe di vecchia canzone poco piú lontano:

Enfin vous voilà donc, / Ma belle mariée, / Enfin vous voilà donc /
À votre époux liée, / Avec un long fil d'or / Qui ne rompt qu'à la mort!

*Quoi de plus pur (...) comme langue et comme pensée...*²⁸.

La citazione ha offerto allo studioso l'occasione di risalire dalla lingua al pensiero e quindi al costume — l'arcadia sognata, il mondo del Valois si esprime interamente nelle forme d'arte che gli sono proprie: la danza, e qui la canzone. Si direbbe comunque che è in un passo di *Sylvie* che Nerval sintetizza in una straordinaria visione il suo ideale del Valois, nel quale il « français si naturellement pur » è l'espressione, come cristallizzata, codificata dalla storia, del « cœur de la France ».

Je me représentais un château du temps de Henri IV avec ses toits pointus couverts d'ardoises et sa face rougeâtre aux encoignures dentelées de pierres jaunies, une grande place verte encadrée d'ormes et

²⁷ *Chansons et Légendes du Valois*, I, p. 274.

²⁸ Ivi, p. 275.

de tilleuls, dont le soleil couchant perceait le feuillage de ses traits enflammés. Des jeunes filles dansaient en rond sur la pelouse en chantant de vieux airs transmis par leurs mères, et d’un français si naturellement pur, que l’on se sentait bien exister dans ce vieux pays du Valois, où, pendant plus de mille ans, a battu le coeur de la France ²⁹.

È proprio in questo passo la rivelazione del processo tipico di mitizzazione del Valois e di conseguenza della propria infanzia a cui aspira Nerval, intrecciando una corona di simboli letterari il cui significato non è difficile scoprire anche a non voler tenere presente che *Sylvie*. La danza, il canto, la lingua, il cuore della Francia, le fanciulle, le madri — l’antico, il vecchio, il nuovo, il vitale, il movimento, il ritmo e ciò che è ormai fisso, sembrano come girare « en rond » intorno all’ideale di purezza racchiuso nella lingua che unisce un elemento all’altro del vecchio paese del Valois. Il « français si naturellement pur » è propriamente l’elemento di coesione tra gli abitanti del Valois, tra il vecchio e il nuovo, e percorre le generazioni nelle forme canore come se il « naturellement pur » dovesse ulteriormente sublimarsi nell’impalpabile della voce che comunica fatti, emozioni, presentimenti di madre in figlia — ancora dunque attraverso la figura della donna! È in *Sylvie* piú che altrove che si realizza poeticamente il sogno nervaliano del Valois — che per tante necessità interiori diventa l’eletta delle vecchie provincie di Francia. Altrove invece, come in *Angélique*, quando è meno forte l’impulso mitizzante, quando lo scrittore deve lasciare le sue esigenze oniriche e sentimentali per far posto all’obiettività critica del giornalista, il Valois è sullo stesso piano di tutta l’Ile-de-France e della Picardie e il « pur français » non è linguisticamente la caratteristica distintiva del Valois ma della « vieille France provinciale »:

La vieille France provinciale est à peine connue, — de ces côtés surtout, — qui cependant font partie des environs de Paris. Au point où l’Ile-de-France, le Valois et la Picardie se rencontrent, — divisés par l’Oise et l’Aisne, au cours si lent et paisible, — il est permis de rêver les plus belles bergeries du monde.

La langue des paysans eux-mêmes est du plus pur français, à peine modifié par une prononciation où les désinences des mots montent au ciel à la manière du chant de l’alouette... Chez les enfants cela forme comme un ramage. Il y a aussi dans les tournures de phrases quelque chose d’italien, — ce qui tient sans doute au long séjour qu’ont fait

²⁹ *Sylvie*, I, pp. 244-5.

les Médicis et leur suite florentine dans ces contrées, divisées autrefois en apanages royaux et princiers³⁰.

Il mondo contadino che è parte costitutiva e fondamentale dell'ideale morale e sentimentale di Nerval viene scoperto attraverso lo strumento linguistico di cui si serve. Nella maniera in cui si articola, questo ideale è indubbiamente arcadico, ma diremmo in senso attivo, in quanto promuove dal suo seno, oggettivamente, fantasie pastorali, fa « rêver les plus belles bergeries du monde », le quali non avranno nulla da spartire con le fantasie dei « poètes académiques du XVII^e et du XVIII^e siècle », come Nerval stesso dice in *Chansons et Légendes du Valois*. Nerval individua in pochi tratti il carattere di tanta poesia passata e della letteratura francese di quei due secoli, secondo un'accusa alla letteratura classica che non è peregrina in periodo romantico. Si pensi, incidentalmente, alle accuse, ancor più fondate, che Ruggero Bonghi lancerà di lì a qualche anno ai letterati italiani (massime prosatori) classici e classicisti³¹. (Di fronte alla Germania e all'Inghilterra, e accanto alla Francia, che a Nerval interessa, si può senza nessuna forzatura, e anzi col vantaggio di chiarire una certa zona culturale neo-latina, porre l'Italia come l'altro paese in cui la letteratura « non è stata popolare » — mentre le espressioni linguistico-letterarie « popolari » sono state rigettate fuori, non sono state mai prese in considerazione, dalla grande letteratura ufficiale-accademica). Così quando Nerval dice in *Chansons...*:

... Il est arrivé qu'en France la littérature n'est jamais descendue au niveau de la grande foule; les poètes académiques du XVII^e et du XVIII^e siècle n'auraient pas plus compris de telles inspirations, que les paysans n'eussent admiré leurs odes, leurs épîtres et leurs poésies fugitives, si incolores, si gourmées³²;

³⁰ *Angélique*, I, p. 179. Da notare che Nerval inserisce solitamente nei quadri della sua vecchia Francia un elemento « italiano », in particolare « fiorentino », per aggiungere come un tocco di nobiltà morale e intellettuale, qui addirittura linguistica! Nella sua *Histoire de la langue française* F. BRUNOT, accertando storicamente le affermazioni di Nerval dirà in una maniera che non può non stupire per l'analogia dell'immagine a cui entrambi fanno ricorso (il « coeur de la France »): « Enfin, quand la politique eut amené à Paris une reine de la famille des Médicis, et à sa suite toute une 'petite Italie', ce fut au coeur même de la France que le mal — si c'était un mal [*l'italianismo*] — fut porté: le langage, comme les habits, ne manqua pas de s'en ressentir » (t. II, « Le Seizième Siècle », 1906, p. 199). Per molte considerazioni intorno al mito dell'Italia e all'influenza culturale italiana in Nerval si veda l'articolo di M. L. BELLELI, *L'Italie de Nerval*, « Revue de Littérature comparée », juillet-septembre 1960, pp. 378-408.

³¹ R. BONGHI, *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia* (1855).

³² *Chansons et...*, I, p. 276.

quando Nerval dice questo, noi comprendiamo ormai che si tratta e di lingua e di contenuti ideali. La lingua leccata e rileccata delle varie arcadie che si sono succedute tra il Sei e il Settecento in Francia poteva andare bene per un mondo artificiale, artificialmente costruito, edulcorato e senz’anima, e dunque lingua artificiale e freddamente ripulita e utilizzata anch’essa. Ma Nerval, quando parla di « *bergeries* », non allude certo ai falsi « *bergers* » della letteratura e della civiltà passata, ma a un mondo dai connotati precisi, che si esprime in un modo preciso, in una lingua che non è « costruita » ma ancora parlata e vivente nel mondo contadino, là dove il cuore della Francia « a battù » « *pendant plus de mille ans* ». Nel suo desiderio-bisogno di risalire alle origini e a un mondo non ancora corrotto, Nerval ritrova della lingua francese il « *naturellement pur* » e della Francia il « *cœur* ». La sua immaginazione regressiva come poteva fermarsi alla storia francese degli ultimi secoli senza risalire ancora oltre verso ciò che costituisce realmente sul piano nazionale il « *coeur* » della Francia? Ora, il « *coeur* » della Francia è miracolosamente rappresentato da una fanciulla vergine e guerriera, Jeanne d’Arc, figlia del Medioevo della cui passione presso i romantici sappiamo abbastanza. Il Michelet aveva già scritto pagine gloriose ed esaltanti (romanticamente) sulla fanciulla che univa in sé due concetti, due condizioni (quanto familiari a Nerval!): verginità e patria, fanciulla pura e suolo materno³³. Così, dall’insegnamento che derivava ai giovani romantici dalla parola di Michelet, Nerval non poteva non considerare rispondente al proprio ideale delle origini, del puro, nelle forme in cui meglio si manifesta (le figure femminili), una difesa michelettiana della donna « francese » attraverso la « *Pucelle d’Orléans* »³⁴:

Pureté, douceur, bonté héroïque, que cette suprême beauté de l’âme se soit rencontrée en une fille de France, cela peut surprendre les étrangers qui n’aiment à juger notre nation que par la légèreté de ses

³³ Parlando delle donne francesi e del loro odio per la guerra, Nerval osserva in *Angélique* che tuttavia « *dans les provinces qui se rapprochent du Nord ou de l’Allemagne, on a pu trouver des Jeanne d’Arc et des Jeanne Hachette* », in virtù proprio delle migrazioni tedesche e in particolare franche, perché, egli dice, sostenendo la teoria storica delle due grandi razze in Francia, « *les femmes guerrières sont de la race franque* ». La pagina è tutta da leggere (p. 210), per prendere atto dell’interesse di Nerval per le donne guerriere e vergini, come Jeanne d’Arc ecc. Forse anche in *Aurélia* è presente a Nerval la figura di Jeanne d’Arc, attraverso l’allusione alle « *luttés des Bourguignons et des Armagnacs* » (*Aurélia*, II, p. 5).

³⁴ La « *Pucelle d’Orléans* » è una « *figlia della natura* » come Sylvie: l’una è « *gardienne de moutons* », l’altra è « *paysanne* ».

mœurs. Disons-leur (et sans partialité, aujourd'hui que tout cela est si loin de nous), que sous cette légèreté, parmi ses folies et ses vices mêmes, la vieille France ne fut pas nommée sans cause le peuple très chrétien. C'était certainement le peuple de l'amour et de la grâce³⁵.

Un mezzo secolo dopo Péguy dirà la stessa cosa mettendo in bocca a Jeanne una felice espressione, una specie di esergo buono a riassumere i risultati e dello storico e del poeta:

... Pour sauver la France, il faut une fille de France³⁶.

L'amore per il buon popolo di Francia, antico e contadino, trovava così ancora a fine secolo espressione letteraria grazie al « socialista » Péguy — e nessuna espressione poteva essere migliore come storia e come simbolo per significare, al di là delle polemiche che vi si adombravano, la continuità tra la vecchia e la nuova Francia, la forza che la vecchia poteva ancora esercitare sulla nuova — come « sognava » Nerval.

³⁵ MICHELET, *Histoire de France*, Paris, Hachette, t. V, 1841, p. 179.

³⁶ CH. PÉGUY, *Jeanne d'Arc*, « A Domremy », II p., I a., in: *Oeuvres poétiques complètes*, Paris, Bibl. de la Pléiade, 1962, p. 62.

CAPITOLO VII

L'AMANTE PLATONICO: CATEGORIE, FETICCI, ARTIFICI

Amour, hélas! des formes vagues, des teintes roses et bleues, des fantômes métaphysiques! ¹

È così che Nerval riassume la natura e la direzione delle proprie esperienze e idealità amorose giovanili. Ma la letteratura nervaliana, quasi interamente costruita sull'esperienza del passato e sugli espedienti per riportarlo alla luce, è nervaliana nella misura in cui sotto il passato Nerval scopre il presente, l'angoscia per i lontani errori e le compensazioni ricercate. Ci si rende conto così a quali *tempi veri* appartengano i fatti raccontati, e come la figura di Nerval non possa essere vista unicamente nella prospettiva delle rievocazioni, del ricordo, del sogno, senza che da essi emerga il significato *attuale* e quindi senza che emerga dal processo del racconto la figura unica, complessiva di Nerval. Allora soltanto si scopre che il *tempo vero* di Nerval, che è stilisticamente il passato, è nello stesso tempo passato, presente e futuro. Nerval, individuo che ha vivissimo il concetto della sua funzione nella storia (fino alla metastoria), non può trascurare come ormai alieno da sé il passato, personale e collettivo, e lo erige a parametro critico del sé duraturo, del sé che non può non essere duraturo in quanto storico e morale. L'atto sbagliato per Nerval non è presto cancellato, ma ha ripercussioni che non cessano di angosciarlo. L'atto sbagliato in età giovanile viene ancora risentito nell'età adulta come per una terribile nemesi interiore che non mollerà la sua presa fino a che non avrà distrutto o rigenerato il colpevole. E siccome Nerval è l'uomo della « faute », giustificata personalmente e storicamente o semplicemente postulata o presentita in relazione a certi avvenimenti, non meraviglia che, collocandosi storicamente il periodo della sua esperienza fondamentale della vita negli anni trenta,

¹ *Sylvie*, I, p. 242.

esperienza manifestamente avventurosa e infelice, egli faccia di quel passato il centro della sua creazione letteraria, che è in fondo la storia di una « faute » o di una serie di « fautes », con quello che ne consegue. Così che, ancora una volta, esperienze future rispetto a quelle diciamo così traumatiche e dolorose degli anni fondamentali saranno risucchiate verso l'origine; il ritorno nel Valois, che è di molto successivo, sarà spostato cronologicamente e messo in relazione con le esperienze di quegli anni, allo stesso modo in cui esperienze precedenti saranno sistemate per ragioni letterarie in un ordine che realmente non gli appartiene. *Octavie*, *Sylvie*, *Aurélia*, i *Petits Châteaux de Bobême* utilizzano il « sistema » del passato o il passato « risistemato » — sistema in cui si integra il presente attuale dello scrittore mentre scrive, sistema in cui lo scrittore si spiega totalmente. Così comprendiamo che, dicendo di quegli anni lontani:

Amour, hélas! des formes vagues, des teintes roses et bleues, des fantômes métaphysiques!

Nerval estenda molto al di là della loro denotazione storica i confini espressi dalla frase, e si denunci quale egli è sempre stato, riveli i caratteri del suo destino e le sue risoluzioni letterarie, strutturalmente significanti, simbolicamente « sistemate » già all'inizio delle opere suddette.

I *Petits Châteaux de Bobême* (1853) ci riportano agli anni della « rue du Doyenné », al cenacolo di giovani scapigliati (pittori, musicisti, giornalisti, scrittori, poeti) che negli anni trenta facevano vita allegra in compagnia di donne, di « cocottes », di giovani attrici appena entrate nel mondo del teatro. « Questa colonia di artisti con la sua avversione per il filisteo e la sua dottrina dell' 'art pour l'art' è il vivaio della moderna *bobême* »². Ma *bobême* non è necessariamente *débauche*: Nerval stesso ce ne fa prendere atto direttamente, attraverso la confessione dei suoi amori e i versi delle *Cydalises*, e indirettamente, attraverso una citazione di versi dell'amico Houssaye. Ecco dapprima i versi di A. Houssaye:

D'où vous vient, ô Gérard! cet air académique?
Est-ce que les beaux yeux de l'Opéra-Comique
S'allumeraient ailleurs? La *reine du Sabbat*,
Qui, depuis deux hivers, dans vos bras se débat,
Vous échapperait-elle ainsi qu'une chimère?
Et Gérard répondait: « Que la femme est amère! »³.

² A. HAUSER, cit., III, p. 249.

³ I versi di HOUSSAYE appartengono alla poesia *Vingt Ans* (della raccolta *Les*

L'ironia di questi versi si riferisce all'atteggiamento di serietà « académique » sostenuto da Nerval nel suo amore per Jenny Colon, che con malevola allusione Houssaye chiama « reine du Sabbat » invece di « reine de Saba ». Tra la « reine du Sabbat » quale può figurarsi nella sua accezione popolare e la chimerica « reine de Saba » che Nerval insegue, esiste un abisso, stabilito per lo meno dalla fantasia stessa di Nerval. Questi coglie l'ironia che presumibilmente nasconde l'accostamento di Houssaye e domanda: « Pourquoi *du Sabbat*...? »⁴. Cercando poi di *spiegare* il suo comportamento di innamorato, egli non s'accorge che la spiegazione invece di chiarire e giustificare sul piano della « normalità » (in particolare del cenacolo) la natura dei suoi rapporti amorosi di fronte all'attrice, presta ancora una volta il fianco all'ironia di quelli che, come Houssaye e Gautier, passavano per amatori non certo di fantastiche donne.

La reine de Saba, c'était bien celle, en effet, qui me préoccupait alors,
— et doublement. — Le fantôme éclatant de la fille des Hémarites
tourmentait mes nuits (...). Elle m'apparaissait radieuse, comme au
jour où Salomon l'admira s'avancant vers lui dans les splendeurs pour-
rées du matin⁵.

In corrispondenza di quest'ultima frase, nel testo pubblicato nell'*Artiste* l'anno prima, Nerval mise una nota: « Vous connaissez le beau ta-

Sentiers perdus, in *Poésies complètes*, Paris, Lecon, 1852). Rispetto alla versione originale di Houssaye la citazione di Nerval presenta alcune varianti che, pur non essendo di grande rilievo, danno a quei versi una soluzione estetica più equilibrata. C'è stato un intervento di Nerval? In tutti i modi ecco i versi originali di Houssaye (la poesia è indirizzata a Gautier):

Et Gérard survenant s'asseyait près de nous,
Et le chat en gaieté sautait sur ses genoux.
— *D'où vient donc*, ô Gérard, cet air académique?
Est-ce que les beaux yeux de l'Opéra-Comique
S'allumeraient ailleurs? *La reine du sabbat*
Qui depuis deux hivers dans vos bras se débat,
Vous échapperait-elle, *inconstante chimère*?
Et Gérard *s'écriait*: — Que la femme est amère!

(Corsivo nostro).

⁴ In una nota alla *Histoire de la Reine du Matin* nel *Voyage en Orient* lo stesso Nerval fa il « rapprochement Saba-sabbat », che è « évidemment une pure fantaisie » (H. LEMAÎTRE, ed. Garnier, II, p. 574): « Saba ou sabbat, — matin ». Houssaye utilizza « sabbat » nel senso della fantasia popolare, come prova la reazione di Nerval: « Pourquoi du Sabbat? ».

⁵ *Petits Châteaux de Bohême*, I, p. 70 sg.

bleau de Gleyre qui représente la scène »⁶, che è in diretto rapporto con l'esclamazione in cui egli proruppe la prima volta che vide il quadro, e che lo stesso Houssaye riporta nelle sue *Confessions*: « oh! je m'en souviens! »⁷. Si sarebbe trattato dunque come di uno choc provocato dal « souvenir d'une autre vie ». La mitica regina, della cui importanza abbiamo visto a proposito dell'« Oriente nervaliano », vien qui a costituire retrospettivamente l'archetipo al quale vien fatto conformare l'immagine di Jenny:

... Qu'elle était belle! non pas plus belle cependant qu'une autre reine du matin dont l'image tourmentait mes journées. Cette dernière réalisait vivante mon rêve idéal et divin⁸.

Nerval riferisce alcune righe piú sotto del suo progetto di scrivere per Jenny un libretto d'opera (che doveva intitolarsi appunto *La Reine de Saba*), nel quale, egli dice, « j'aurais réuni ainsi dans un trait de flamme les deux moitiés de mon double amour »⁹, una intellettuale e l'altra reale. Il proposito non appare singolare, se si tien conto di quello che abbiamo detto nei precedenti capitoli, ma illustra in maniera nuova i rapporti che intercorrono, strettissimi, tra la vita e la letteratura del nostro poeta, la cui psicologia, pur complicandosi col passare degli anni e in seguito alle circostanze oggettive che conosciamo, ci viene presentata e fissata nella sua particolare fenomenologia prima che lo scrittore nasca alla letteratura. Egli avrebbe fin dal 1835 mirato a realizzare l'unione tra « amour de rêve » e « amour tout humain ». In realtà lo stesso « amour tout humain » per Jenny era intriso di misticismo, e da ciò l'ironia di Houssaye. È Jenny stessa infatti a divenire l'« ombre » nel capitolo seguente e a rivelare con i caratteri che Nerval le attribuisce la tipologia femminile a cui appartiene: quella degli idoli fantastici, come la « reine de Saba ». Nerval vorrà convincere l'amico che l'appuntamento con Meyerbeer all'intenzione di Jenny lo aveva allontanato da un'avventura galante con una donna conosciuta la sera innanzi nell'appartamento dell'*impasse*: lontana dal ballo, la donna in lacrime aveva attirato l'attenzione del poeta, che le aveva fatto compagnia. Ma impossibile per Nerval andare oltre la casualità dell'incontro: aveva abbandonato la donna sul far del giorno in strada, affidandola all'amico Rogier. La rea-

⁶ Vedi 'Notes et Variantes', I, p. 1209.

⁷ A. HOUSSAYE, *Confessions*, Paris, Dentu, 1885, t. I, p. 323.

⁸ *P. Ch. B.*, I, p. 71.

⁹ *Ibid.*

zione del quale, all'occasione mancata da Gérard per andare a lavorare intorno allo « scénario » per Jenny, si incontra con quella della donna abbandonata:

Rogier fut pris d'un fou rire. Un de ses bras appartenait à la Cydalise;
il offrit l'autre à la belle dame, qui me salua d'un petit air moqueur ¹⁰.

Il commento che a ciò si riferisce è la patetica confessione che Nerval fa a Houssaye sulla « costante » del proprio atteggiamento e idealità amorosa:

J'avais quitté la proie pour l'ombre... comme toujours! ¹¹.

Nerval commette insomma una « gaffe » nella propria autodifesa dall'ironia di Houssaye — e si rivela appieno. Ma Nerval ammette non l'esistenza di un « secret » di cui sarebbe vittima di fronte alla donna, bensì l'attaccamento a una integrità interiore e la fedeltà anche a distanza a una donna semplicemente sognata, comunque tutta ancora da conquistare. Il comportamento che provoca ironia, « fou rire » e « petit air moqueur » nella *bohème* è dettato dall'impegno interiore, individuale, di guadagnarsi con una fedeltà preventiva i favori dell'attrice. A tal fine l'« ombre » si rivela molto più consistente della « proie » e dirige non solo la condotta morale dell'uomo ma anche l'attività dello scrittore.

Appariva la prima volta nei *Petits Châteaux de Bohème* il bel componimento lirico *Les Cydalises*, che risulta perfettamente e più di ogni altro integrato nell'ispirazione e nel significato dell'opera ¹². Questi versi contengono il ricordo delle donne amate negli anni del cenacolo di « rue du Doyenné » (come *Vingt ans* di Houssaye), il rimpianto delle belle scomparse per sempre dalla scena del mondo, e la visione della loro sopravvivenza nel cielo cristiano:

¹⁰ *P. Ch. B.*, I, pp. 72 sg.

¹¹ Ivi, p. 73.

¹² Non condividiamo il criterio di collocazione delle *Poésies* di Nerval seguito nell'ediz. Béguin-Richer, che presenta lo svantaggio di dare ai versi una disposizione nell'insieme dell'opera nervaliana che l'autore avrebbe riprovato, e che noi criticiamo perché lesiva dell'organicità tematica e strutturale (per quanto si voglia artefatta) a cui l'autore tendeva. Estratte infatti dai *P. Ch. B.*, *Les Cydalises* perdono la loro atmosfera e l'importanza strutturale (di passaggio tra la prosa del primo Castello e quella dei seguenti). Accettiamo dunque il criterio più filologico adottato, sempre negli ultimi anni, da H. Lemaître nella sua ediz. nervaliana (Garnier), e diamo atto a J. Gaulmier di aver già osservato, non sempre tuttavia in maniera accettabile, l'arbitrarietà di tante edizioni nervaliane (v. *Gérard de Nerval et les Filles du Feu*, Paris, Nizet, 1956, Introduction, pp. 5-12).

Où sont nos amoureuses?
Elles sont au tombeau:
Elles sont plus heureuses,
Dans un séjour plus beau!

Elles sont près des anges,
Dans le fond du ciel bleu,
Et chantent les louanges
De la mère de Dieu!

Ô blanche fiancée!
Ô jeune vierge en fleur!
Amante délaissée,
Que flétrit la douleur!

L'éternité profonde
Souriait dans vos yeux...
Flambeaux éteints du monde,
Rallumez-vous aux cieux!

Come nella *Ballade des dames du temps jadis*, in questo componimento le donne che si illustrarono nei loro amori o nel loro amore assurgono a distanza di tempo a una purezza che non tutte conservarono in vita e che viene ridata loro o assicurata nell'eternità dalla loro morte e dalla vicinanza alla Vergine-Madre. « Mais ou sont les neiges d'antan? ». Villon non rispondeva; Nerval risponde: « Elles sont au tombeau ». Cortigiane, donne fatali ai loro amanti e vergini: questa tripartizione villoniana delle « dames du temps jadis » sembra avere un corrispettivo quasi perfetto nel componimento delle « cydalises »: la sigla che le unisce, le prime come le seconde, è l'angelizzazione, forse problematica in Villon (ma allora perché l'invocazione alla « Vierge souveraine »?), sicura in Nerval.

Questa operazione risponde in Nerval all'esigenza di proiettare in un tempo e luogo lontani dal presente la realizzazione della felicità amorosa, in modo che da tale ipotetica o augurata o pseudo-rimemorata felicità non si debba uscire stanchi di soddisfazione ma come rinvigoriti e purificati. La rinuncia ad una felicità facile e a portata di mano è la prima garanzia di successo per l'avvenire della relazione che il presente interpreta come semplicemente platonica. Quando poi a questo stato di tensione mistico-amorosa si aggiunga il riconoscimento del « malheur » dell'« amante délaissée », dobbiamo ammettere che è un'esigenza profonda oltre che di ripiego costruirsi un cielo in cui gli amori siano possibili in una pienezza che non ha il pericolo del tempo e delle

vicende umane, e che assume consistenza al contatto della luce divina. Se Nerval è un « puro », non lo sono diversamente le belle Cidalise a cui va il suo pensiero. Egli angelizza le donne che ha conosciuto, e le vede cantare lodi alla « mère de Dieu », ma quelle donne non hanno mai perso la loro giovinezza e la loro verginità: « O blanche fiancée! / O jeune vierge en fleur! ». La virtù conservata si accresce del « malheur » dell'abbandono: merito nativo e delusione amorosa le rendono atte alla loro assunzione nel cielo, dove, mescolate agli angeli asessuati e angeli esse stesse, gireranno attorno alla Vergine « Mère » intonando cori di lodi in suo nome. Quelle fanciulle depositavano sulla terra quell'« éternité » che poi hanno, grazie alla loro morte, raggiunto definitivamente; e l'hanno raggiunta perché non l'hanno mai perduta, simboli-inviati com'erano di uno stato di perfezione e purezza che loro malgrado (« Amante délaissée, / Que flétrit la douleur ») non smentirono mai (« L'éternité profonde / Souriait dans vos yeux... »). L'appartenenza di queste fanciulle all'asse cielo-terra di natura platonico-cristiana, piú che assicurarci del loro stato fisico-spirituale, ci rivela ancora una volta quali immagini poetiche generi la fantasia di Nerval.

La prosa connettiva del terzo degli *Châteaux* contiene importanti note del poeta, atte a farci ammirare la sua umanità e osservare tutta la curva che la conduce alla genesi poetica. Nel secondo Castello ci è detto del destino sfortunato della *Reine de Saba* come opera. Nel terzo il poeta commenta le tappe che dividono l'inizio giovanile della carriera letteraria dall'arrivo e dal compimento dei sogni umani e letterari di « tout poète ».

Château de cartes, château de Bohême, château en Espagne, — telles sont les premières stations à parcourir pour tout poète. (...) Peu d'entre nous arrivent à ce fameux château de briques et de pierre, rêvé dans la jeunesse, — d'où quelque belle aux longs cheveux nous sourit amoureusement à la seule fenêtre ouverte...¹³.

L'ideale di « tout poète » (romantico, o della stessa natura nervaliana) è quello di arrivare al castello tipizzato in *Fantaisie*, un castello che si raggiunge solo per via onirica, e nel quale Nerval collocherebbe la donna amata, l'immagine composita dell'eterno femminile idoleggiato. Ma ormai non c'è speranza che il castello finale possa essere abitato dalla donna amata. Le donne nervaliane sono scese tutte nella tomba, e qui, nel terzo *Château*, la piú concreta di esse assume un signi-

¹³ P. Ch. B., I, p. 75.

ficato ancora piú critico e problematico chiamata col nome di « Cydalise ».

Ma Cydalise, à moi, perdue, à jamais perdue!... Une longue histoire, qui s'est dénouée dans un pays du Nord, — et qui ressemble à tant d'autres! ¹⁴.

Come mai « Cydalise », Jenny Colon? È di Jenny che Nerval parla inequivocabilmente. Tutt'altro il simbolo che « Cydalise » evoca alla memoria, se ci si ferma ai fatti raccontati nel *Premier Château*. In tutta la parte in prosa difatti la « Cydalise » o le « Cydalises » appaiono espressione di allegra « bohème ». Ma nell'*odelette* omonima esse sono soggette alla trasformazione simbolica.

Orbene, il nome di « Cydalise » dato pure a Jenny si riporta chiaramente all'*odelette* e non alla prosa del *Premier Château*, come se Nerval nel *Troisième Château* abbia messo a frutto in favore di Jenny la metamorfosi delle Cidalise e del simbolo del loro nome realizzata in quell'*odelette*, o comunque come se tra le Cidalise del cielo spirituale nervaliano e la donna amata perduta Nerval non veda ormai nessuna differenza sostanziale, e il nome-simbolo le accomuni. Questo nome, secondo H. Lemaître, « fait, pour ainsi dire, le pont entre la bohème et la mystique dans l'unité de l'obsession » ¹⁵. Il critico francese non tiene conto — nonostante il limitativo inciso « pour ainsi dire » — della trasmutazione simbolica fatta subire al nome di « Cydalise » e ancora operante appunto in questo luogo. È l'*odelette* citata a costituire nella genesi immaginativa e nelle partizioni letterarie degli *Châteaux* « le pont entre la bohème et la mystique etc. ». A distanza di anni dunque, grazie al filtro della morte e della memoria, « proie » e « ombre » si trovano sullo stesso piano della mitizzazione; ma per una paradossale conversione, una volta elevata la « preda » al piano su cui era da molto già l'« ombra », è la preda che estende il suo nome-segno all'ombra, e non viceversa. Forse perché « Cydalise » era nome troppo suggestivo (e carico comunque di passato) perché il poeta non l'integrasse alle sue cose piú care, riscattato dal suo significato primitivo e riscattato come le donne che identificava.

Che l'« ombre » si configuri per Nerval come coscienza morale nelle relazioni amorose, la storia delle varianti di *Octavie* è prova evidente, qualora la si consideri in rapporto ai dati biografici dello scrittore e a

¹⁴ P. Ch. B., I, p. 75.

¹⁵ H. LEMAÎTRE, I, p. 34, n. 3, della sua ediz. nervaliana.

quanto si è detto finora dei *Petits Châteaux de Bohême*. Di questi infatti, *Octavie*, nell'edizione del 1854 (facente parte delle *Filles du Feu*), costituisce la continuazione ideale sul filo dell'amore unico per l'« ombre »-Jenny.

Ce fut au printemps de l'année 1835 qu'un vif désir me prit de voir l'Italie. (...) Il fallut partir, laissant à Paris un amour contrarié, auquel je voulais échapper par la distraction. C'est à Marseille que je m'arrêtai d'abord¹⁶.

Nella versione apparsa nel « Mousquetaire » l'anno precedente (1853), *Octavie* si presenta così:

Ce fut vers l'année 1832 qu'un vif désir me prit de voir l'Italie. (...) Il fallait partir. C'est à Marseille que je m'arrêtai d'abord¹⁷.

L'intervento di Nerval dalla prima alla seconda versione tendeva ad accreditare puntualmente la leggenda personale-romantica dell'innamorato infelice che vede nel viaggio la sua ancora di salvezza. Considerato che in realtà il viaggio in Italia fu effettuato verso la fine dell'anno 1834, risulta che Nerval ha « mentito » tutte e due le volte, e che egli vuol « brouiller les pistes ». E sia. Ma esaminiamo più da vicino queste « menzogne ». Il testo del '53, fino alla introduzione della lettera (che costituiva il testo primitivo della novella), non fa che un'allusione generica alla donna che è alla base della decisione di partire:

... la lettre ci-jointe que j'adressai longtemps après à une dame de Paris¹⁸;

a cui fa riscontro nel '54 la variante:

... la lettre suivante, que j'adressai plus tard à celle dont j'avais cru fuir l'amour fatal en m'éloignant de Paris¹⁹.

Le varianti di rilievo sono tutte qui, sostanziali, e funzionali per la tesi che dimostriamo. Nel testo del '53 insomma il viaggio non viene dichiarato come *alibi* di un amore infelice, benché poi lo si comprenda dalla citazione della lettera e dall'ultima parte della novella. Ciò è sufficiente perché si deduca che in quel testo Nerval si provasse come a

¹⁶ *Octavie*, I, p. 285.

¹⁷ Variante riportata in 'Notes et variantes', I, pp. 1245-6.

¹⁸ Ivi, p. 1246.

¹⁹ *Octavie*, I, p. 287.

mascherare, attraverso il « trucco » dell'anticipazione della data di viaggio e la genericità dell'espressione, il gioco delle relazioni e delle cause-effetti: Jenny-Nerval, amore infelice-viaggio. Nel 1832 infatti Jenny non era ancora entrata nella vita di Nerval: coerenza nella « falsificazione » dunque. Fortunatamente le varianti del testo '54, oltre a rendere esteticamente piú organica l'opera nella sua forma interna, nelle corrispondenze tra le tre parti in cui si può dividere, la rendono anche idonea a una sistemazione organica ideale nell'intera letteratura nervaliana. Il nuovo « trucco » del 1835 serve proficuamente a dare l'impressione di continuità fra avvenimenti raccontati nei *Petits Châteaux de Bohème* e quelli narrati in *Octavie*. Là infatti Nerval riportava giusto una « tranche » di alcuni anni giovanili passati nella *débauche* (gli altri) o nella platonica corte per l'attrice (lui). Se Nerval conobbe Jenny probabilmente nel 1833, e la « Bohème galante » si iniziò nel 1835, l'allusione di Houssaye ai « deux hivers » di abbracci chimerici della donna amata sembra essere dunque « storicamente » provata. Ora, nella ricreazione letteraria della sua vita, Nerval non vuol farsi sfuggire un avvenimento importante, il suo viaggio in Italia, che in realtà si poneva tra il 1833 e il 1835, e che egli vuole utilizzare in *Octavie* '54 come seguente a « deux hivers » d'« amour contrarié », d'« amour fatal ». Il suo « trucco » cronologico non si spiega con la volontà di « brouiller les pistes », ma con una ragione di ordine puramente letterario, che legando opera ad opera contribuisca a creare quell'edificio lirico-morale-psicologico a cui aspirò con tutte le sue forze lo scrittore, la difficoltà di realizzare il quale, in un'opera sola o in una grande struttura ciclica, lo angustiò negli ultimi anni.

Una volta stabiliti questi fatti, si capisce pienamente quale rilievo assume nel testo '54 l'avvenimento riferito nella terza parte e che qui interessa sottolineare. *Octavie*, la « fille des eaux » conosciuta durante il viaggio in Italia, incontrata la prima volta a Marsiglia, rivista poi in un teatro di Civitavecchia (!) e finalmente sul ponte della nave durante la traversata Civitavecchia-Napoli, corteggiata dal delicato viaggiatore, concede un appuntamento a Portici per l'indomani. Dopo una notte passata da « profano » con una donna di popolo di Napoli nella sua casa, in una camera che ha « quelque chose de mystique »²⁰, il ricordo dell'appuntamento con la giovane inglese *Octavie* spinge il viaggiatore a Portici, e di qui, con la donna, a Pompei. Il tempietto di Iside

²⁰ *Octavie*, I, p. 288.

diventa teatro su cui la coppia improvvisa la rappresentazione dei misteri isiaci, sotto la guida di Gérard.

En revenant, frappé de la grandeur des idées que nous venions de soulever, je n'osai lui parler d'amour... Elle me vit si froid qu'elle m'en fit reproche. Alors je lui avouai que je ne me sentais plus digne d'elle. Je lui contai le mystère de cette apparition qui avait réveillé un ancien amour dans mon coeur, et toute la tristesse qui avait succédé à cette nuit fatale où le fantôme du bonheur n'avait été que le reproche d'un parjure ²¹.

Si osservino bene i termini del processo di giustificazione. Nerval avrebbe passato la notte con la popolana di Napoli, che « ressemblait » all'ombra lasciata in Francia. Vi sarebbero, per la coscienza introversa di Nerval, due profanazioni tangibili: della coppia popolana-ombra e dell'ambiente stesso. Il rimorso, il senso della « faute », oltre che mutare il suo sentimento esistenziale (tentativo di suicidio seguente a quella notte sullo sfondo del « Pausillipe »), muta l'indirizzo della relazione con Octavie. Octavie dunque si trova, nell'atto della spiegazione dell'improvvisato Osiride, di fronte a due fantasmi, l'uno lontana proiezione dell'altro: la popolana di Napoli e la donna parigina. Che la popolana abbia dato un senso non chimerico al rapporto col viaggiatore, non toglie nulla al fatto che Nerval parli di esso come fondato sul « fantôme de bonheur », rapporto vanificato interiormente — salvo per le conseguenze della « faute » — nel momento in cui egli prende coscienza della identità specifica: « bonheur »-« parjure ». E Octavie, che, col suo rimprovero alla freddezza del corteggiatore, determina uno svelamento del suo passato-presente amoroso, si rivela una versione, più nobile se si vuole, della « proie » irridente (« d'un petit air moqueur ») abbandonata già durante la *bohème* parigina per la stessa « ombre ». Ora l'« ombre » è lontana chilometri, e afferrare la preda dovrebbe essere meno difficile, ma l'« ombre » viene doppiata dalla rassomiglianza della donna napoletana, che sul piano psicologico è la copertura di una fedeltà mai smentita, e anzi drammaticamente rafforzata dalla « profanazione ».

In una diversa prospettiva, ma sempre sul piano della trasfigurazione e dell'immaginazione letteraria (che « combina » autonomamente i dati della realtà), *Aurélia* riprende ancora i termini amorosi dello « change » e della confessione patetica dell'identificazione tra due don-

²¹ *Octavie*, I, p. 291.

ne diverse, di cui l'una archetipo dell'altra, l'una subendo le conseguenze del fascino esercitato dall'altra sullo stesso uomo. « Condannato » dalla donna che ama, il narratore di *Aurélia* confessa di aver visto negli « enivremments vulgaires », nei viaggi ecc. la possibilità di una riconquista morale di se stesso. A una donna « d'une grande renommée » conosciuta durante un « joyeux carnaval dans une ville d'Italie »²², dopo appena una serata di compagnia divisa con altri ammiratori, scrive una lettera d'amore, che, dopo essere partita, provoca rimorsi per i termini in cui è stata scritta, gli stessi di cui un tempo s'è servito « pour peindre un amour véritable et longtemps éprouvé »²³. È la « profanation » dei suoi ricordi. Il giorno seguente la donna, per quanto sorpresa dalla subitanità del suo amore, sembra accordargli i suoi favori.

J'essayai de la convaincre [*della sua sincerità*]; mais, quoi que je voulusse lui dire, je ne pus pas ensuite retrouver dans nos entretiens, le diapason de mon style, de sorte que je fus réduit à lui avouer, avec larmes, que je m'étais trompé moi-même en l'abusant²⁴.

È chiaro che la donna di cui parla è Marie Pleyel, conosciuta a Vienna nel 1839, ma, oltre che lo sfondo italiano fa più romanticismo (il ricordo di *Corinne* non deve esservi estraneo)²⁵, il narratore mostra di

²² *Aurélia*, I, p. 360.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ivi*, pp. 360-1.

²⁵ Tra i vari motivi validi a far avvicinare *Octavie* a *Corinne* (alcuni dei quali già segnalati dal GAULMIER, cit., pp. 85-6, n. 1) ve n'è uno che c'interessa particolarmente sottolineare per nostro conto: la *ressemblance* tra *Corinne* e *Lucile*. Anticipando anche in questo caso un'indagine da fare sull'argomento nelle pagine successive, osserviamo che lo svolgimento finale del romanzo è centrato sul motivo della *ressemblance* « complessa » sulla base di una *ressemblance* « semplice ». Oswald, obbedendo alla memoria del padre, sposa *Lucile*, e la sua coscienza (per quanto vivo il rimorso del tradimento ai danni di *Corinne*) viene in parte tacitata dal *trait d'union* naturale, del sangue, che lega una donna all'altra. Così che la preda presente si accompagna già dell'ombra lontana. Ma *Corinne* contribuisce anche lei alla durata e all'approfondimento della *ressemblance*, iniziando la sorella a un'educazione sentimentale e psicologica sulla falsariga della propria personalità e della passata relazione amorosa con Oswald. La preda si sottomette all'ombra e assicura, in virtù della maschera assunta in accordo con essa e in segreto rispetto a Oswald, in virtù dell'artificio associativo insomma, la sua permanenza nel cuore del marito. Così nel romanzo. Ma per Nerval, per quanto egli romanzeggi letteratura e vita, resta scoperta e insanata la dialettica ombra-preda, e non dura molto il gioco scenico della *ressemblance* soddisfacente, perché è lui che l'impone un istante alla donna-preda per riassorbirla subito dopo nei confini della realtà e quindi distruggerla. A meno che la sfera amorosa del tipo preda+ombra non sia esem-

voler ricucire sempre piú l'una all'altra le sue opere per realizzare quella continuità ideale (e romanzesca) che i fatti narrati non hanno nella vita. La confessione alla donna « proie », sacrificata pure lei all'« ombre », è accompagnata dalle lacrime come da una valvola di sicurezza che neutralizzi l'eventuale « reproche » o « air moqueur ». Così, l'infelice amante impietosisce la donna epistolarmente ingannata, e ottiene una riconoscente amicizia. Qualche tempo dopo la stessa donna-preda si fa virtuale interprete presso la donna-ombra della costanza e probità amorosa del « banni de liesse ». La preda, ridotta a ombra dalla rinuncia dell'amante, chiede all'eterna ombra di farsi preda. Da questo gioco bizzarro e paradossale non si esce senza fare di sé, qualora si creda alle proprie figurazioni oniriche, psicologiche e letterarie, un'eterna vittima dell'« ombre », in letteratura come in realtà.

La tipizzazione di due donne rappresentanti l'una l'ombra, l'altra la preda, è operata da Nerval in maniera piú eloquente e complessa in *Sylvie*. I sentimenti sono piú sfumati, la poesia del ricordo piú insinuante, ma il meccanismo letterario che presiede alla doppia figurazione amorosa è lo stesso: il bisogno di costruire personaggi femminili in dialettica e complementari da idoleggiare simultaneamente. Sfuggendo all'« amour impossible » di Parigi, Gérard cerca di ritrovare Sylvie, la buona contadina; rievocando l'immagine della fanciulla, egli le associa Adrienne, ma in antitesi complementare, per così dire; e siccome Adrienne diventa Aurélie, Adrienne-Aurélie è la coppia che viene ad opporsi a Sylvie. Sylvie comunque svolge il ruolo di « douce réalité », come Adrienne quello di « idéal sublime » e Aurélie quello di una magica (e fatale) apparizione teatrale. Vi sono due momenti verso la fine della novella in cui meglio che altrove Nerval presenta queste doppie postulazioni amorose: ritornando a Parigi dopo la scoperta che nemmeno Sylvie gli poteva piú appartenere, egli si chiedeva:

Qu'allais-je y faire? Essayer de remettre de l'ordre dans mes sentiments. — Si j'écrivais un roman, jamais je ne pourrais faire accepter l'histoire d'un coeur épris de deux amours simultanés²⁶.

plificata in maniera meno precaria dalla coppia-somma Sylvie+Adrienne. Ma tale coppia non è meno problematica per Nerval e, per difficoltà di realizzazione, è suscettibile di alternativa in uno dei due termini: così Sylvie+Adrienne diviene Sylvie+Aurélie. Cambiano i termini, ma resta inalterata l'esigenza di far coincidere e riunire quella che si crede preda e quella che è ombra.

²⁶ *Sylvie*, I, p. 269.

Il passo si riferisce all'amore per la coppia Aurélie-Sylvie, ma potrebbe benissimo riferirsi all'altra coppia, a Sylvie-Adrienne, di cui ci è detta l'importanza nel mondo morale e immaginario del narratore:

Ermenonville! pays où fleurissait encore l'idylle antique, — traduite une seconde fois d'après Gessner! tu as perdu ta seule étoile, qui chatoyait pour moi d'un double éclat. Tour à tour bleu et rose comme l'astre trompeur d'Aldebaran, c'était Adrienne ou Sylvie, — c'étaient les deux moitiés d'un seul amour. L'une était l'idéal sublime, l'autre la douce réalité²⁷.

In un passo che Nerval soppresse al momento della stampa della novella, questa seconda coppia che appartiene tutta al Valois era così presentata:

... Deux figures aimées se combattaient dans mon esprit: l'une semblait descendre des étoiles et l'autre monter de la terre. La dernière disait: Je suis simple et fraîche comme les fleurs des champs; l'autre: Je suis noble et pure comme les beautés immortelles conçues dans le sein de Dieu²⁸.

Nerval dunque coglie nel suo « seul amour » due, tre facce femminili intorno a cui egli cristallizza fino al paradosso, al dramma, organizzando propriamente una specie di figurazione teatrale con entrate e uscite e incontri delle diverse donne tra loro e con se stesso. Vedremo più in là in particolare quale uso il narratore-amante faccia dell'artificio teatrale. Qui ci interessa rilevare come sia sfuggente, problematico, il concetto stesso di « ombre » nel nostro scrittore, e come lo sia pure il concetto di « proie »: l'antitesi tra l'una e l'altra non è assoluta, la stessa

²⁷ *Sylvie*, I, p. 272.

²⁸ Var. ms., 'Notes et Variantes', I, p. 1239. Il MARIE, a cui dobbiamo la trascrizione di questo frammento manoscritto di *Sylvie*, riteneva che, sopprimendo questo passo, « Gérard a supprimé l'évocation d'Adrienne et de Sylvie, l'antithèse de l'idéal et de la 'douce réalité' », e che la « défiance éveillée » dello scrittore avrebbe censurato un passo in cui il lettore avrebbe potuto « deviner quelque exaltation » nell'amante-narratore. (A. MARIE, *Gérard de Nerval*, Paris, Hachette, 1955, p. 381). Questa interpretazione sembra trascurare che l'antitesi Adrienne-Sylvie fa il fondo della novella ed è quanto mai scoperta; il lettore non fa fatica ad indovinarla, essendo il presupposto dichiarato dell'opera, come si è visto alla citazione con n. 27, tra l'altro. La soppressione si giustifica invece con una ragione semplicemente estetica, che è nella cura di non ripetere la figurazione dialettica dell'amore con una frase identica a quella ben più ampia e strutturalmente meglio collocata, che si trova nel « Dernier Feuillet » della novella e che noi abbiamo citato (v. n. 27 appunto).

« réalité » che sembra opporsi all'« idéal » non è « douce » perché sensualmente goduta o godibile ma perché sicura, serena e malinconica nella sua sicurezza arcadica, e metamorfizzabile in un mondo incantato, di « fée », come vedremo.

C'est une image que je poursuis, rien de plus²⁹.

È la nota risposta che Gérard dava a chi gli chiedeva una sera: « Pour laquelle y viens-tu? »³⁰. L'« image » è la solita « ombre » archetipica, l'attrice; la stessa che è al centro dello sviluppo drammatico di *Octavie* e per la quale Gérard rifiutava colei che allora, nella realtà dell'ambiente napoletano, poteva rappresentare « peut-être » il « bonheur ». Ma detto in *Sylvie*, a proposito dell'attrice e in un circolo in cui si radunano frequentatori di teatro, quella risposta ha tutta l'aria di una battuta di spirito o di una schermaglia a doppio senso, che non sembra destare tuttavia né ilarità né sospetti. L'attrice sulla scena, dove viene ammirata, è in effetti una « image » e impersona volta a volta differenti immagini, compiendo il miracolo di essere se stessa e l'altra. Ma quale « image » Nerval insegue non ci è detto; delle tante, momentanee, che rappresenta l'attrice amata, egli non ne sceglie definitivamente una per appropriarsela nella sua immaginazione mitizzante. L'attrice era una « image » in quanto suscitava con i suoi ruoli delle « images » di donne che cristallizzavano nell'innamorato. L'attrice era una « image » in quanto depositaria di « images » e per ciò stesso, per un processo di identificazione tra contenuto e contenente abituale in Nerval, « image » in astratto. Ma questa « image », che non può sostenersi a lungo andare senza che l'innamorato scrittore proietti su di essa il sogno della propria « image », dovette a un certo momento assumere i caratteri della « reine de Saba » (da cui il progetto di scrivere una *Reine de Saba* appositamente per Jenny Colon) e poi quelli di Adrienne. Dalle diverse immagini, che avevano in comune il sostrato personale-individuale, all'immagine unica complessa e costitutiva dell'attrice-regina, la fantasia dello scrittore-amante ha proceduto (nonostante la mancata realizzazione letteraria del libretto) a un'operazione di svestizione e di riabbigliamento della donna amata — ed è di questa operazione che in particolare *Sylvie* e *Aurélia* rendono testimonianza, dopo i *Petits Châteaux de Bohême* et *Octavie*, e rispetto a queste opere in maniera più complessa e originale.

²⁹ *Sylvie*, I, p. 243.

³⁰ *Ibid.*

Vue de près, la femme réelle révoltait notre ingénuité; il fallait qu'elle apparût reine ou déesse, et surtout n'en pas approcher³¹.

Collocando dunque la donna amata nel suo proprio mezzo, tra i « feux de la rampe », facendo di lei una « apparition » lungamente attesa sulla scena, il poeta ce la presenta nella sua trasmutazione, fatta idolo, su cui si posano gli occhi attenti di una sala di spettatori-iniziandi. Ma è un idolo che dà vita alle cose e agli esseri che lo circondano:

... Une apparition bien connue illuminait l'espace vide, rendant la vie d'un souffle et d'un mot à ces vaines figures qui m'entouraient³².

Tra l'idolo e l'adoratore esiste la barriera che si stabilisce tra il sacro e il profano, tra la divinità e l'iniziando: questo arriva a quella solo attraverso qualcosa che medi l'atto stesso del guardare: i « feux de la rampe », il ruolo stesso dell'attrice, il suo travestimento. Non appare più singolare così la confessione della durata d'adorazione a distanza, rivolta all'attrice e non alla donna:

Depuis un an, je n'avais pas encore songé à m'informer de ce qu'elle pouvait être ailleurs; je craignais de troubler le miroir magique qui me renvoyait son image, — et tout au plus avais-je prêté l'oreille à quelques propos concernant non plus l'actrice, mais la femme³³.

La terminologia « miroir magique »-« image » rivela il platonismo (originario e fiorentino) che sottostà alla creazione del mito amoroso nervaliano. L'immagine dell'idolo viene dunque riflessa da uno specchio magico che ne assicura l'intoccabilità sacra dalla profanazione del « fedele d'amore » troppo sollecito. « Depuis un an »; Houssaye in *Vingt ans*: « depuis deux hivers ». Ma si potrebbe dire: « depuis toujours », se il destino che Nerval vuole attribuirsi in quel dato momento e in quelle circostanze sembra già prefigurato dal suo passato e dai suoi interessi letterari precedenti. Ci sia perdonato questo intervento destinologico

³¹ *Sylvie*, I, p. 242. Eppure Nerval non rievoca la donna amata se non in quanto in lei immagine ideale e immagine reale si siano giustapposte o sovrapposte. Assume importanza dunque, al momento del ricordo letterario, la parte svolta dalla donna reale nella permanenza e nell'ispessimento della sua immagine ideale precostituita, giusto come Jean Starobinski ha rivelato essere avvenuto in Rousseau. (Il metodo critico di Starobinski offre la possibilità di scorgere « dall'interno » i rapporti di filiazione e somiglianza tra Rousseau e Nerval: si vedano *J.-J. Rousseau: la transparence et l'obstacle*, Paris, Plon, 1958, e *J.-J. Rousseau et le péril de la réflexion*, in *L'Oeil vivant*, Paris, Gallimard, 1961).

³² *Sylvie*, I, p. 241.

³³ *Ivi*, pp. 241-2.

in uno studio su un autore che ha creduto nella « forza del destino » personale! Ma se Nerval crede realmente nel « destino », nella sua opera i colpi del « destino » e della « fatalità » sono piú numerosi di quanto non siano stati in realtà. Sappiamo che, grazie alla somma ereditata dal nonno, Nerval poté compiere il viaggio in Italia (1834), che faceva parte di una buona educazione romantica. Ora, è probabile che l'anno prima egli avesse conosciuto Jenny Colon. Se dobbiamo credere alle sue opere (*Octavie*, *Lettres à Aurélie*, *Aurélie*), il viaggio in Italia fu fatto per sfuggire alle angosce dell'amore disperato (« contrarié ») per l'attrice. In realtà le cose non stettero cosí, e Nerval poté fare quel viaggio piuttosto grazie all'eredità del nonno che per disperazione amorosa e per l'eredità in coincidenza. L'amore per Jenny prese una svolta drammatica qualche tempo dopo. Ma in *Sylvie* amore infelice ed eredità appaiono nello stesso tempo, risolvendosi cosí in dati letterari che sono da analizzare. Il « colpo di fortuna » dell'eredità, che sorprende Gérard nel pieno della sua adorazione amorosa, può dargli la possibilità di tagliar corto al suo platonismo, all'amore infelice, all'« amour de loin », e di toccare il proprio εἶδωλον (idolo-ideale):

Une seule pensée résulte de ce changement de situation, celle que la femme aimée si longtemps était à moi si je voulais. — Je touchais du doigt mon idéal. (...).

Non! ce n'est pas ainsi, ce n'est pas à mon âge que l'on tue l'amour avec de l'or: je ne serai pas un corrupteur. D'ailleurs ceci est une idée d'un autre temps³⁴.

La nozione storico-morale si lega qui a una nozione mistico-ideale della donna: la donna non si compra col denaro perché sacra, perché è una idea. Gérard non ignora che in altri tempi la donna-attrice abbia potuto valere un prezzo in denaro, egli ha menzionato appena sopra incontro a quali delusioni ed esperienze andò un suo zio (presunto, ma oniricamente lo zio Boucher, ancora una volta « esemplare » prefigurazione della vita del nipote), in fatto di amore per le attrici. La sua rivolta all'idea, alla possibilità, di comprare i favori dell'attrice trova fondamento soprattutto nella convinzione che Aurélie *non può* essere venale, essendo giusto una divinità. La profanazione della quale ripugna orribilmente all'amante, che non trova altra giustificazione piú certa e piú sicura di quella che gli viene dalla sua condizione di uomo, di giovane, lui stesso immune da impuri calcoli tra denaro e amore: « ... ce

³⁴ *Sylvie*, I, p. 244.

n'est pas à mon âge que l'on tue l'amour avec de l'or: je ne serai pas un corrupteur ». Simili calcoli mal si conciliano con gli atteggiamenti dell'innamorato che possessa un « naturel rêveur ». Profanare la donna vorrebbe dire allora automaticamente profanare la propria natura, distruggere la propria autenticità filosoficamente meditata. Questo tipo di amante è destinato al fallimento, alla disperazione. I rischi a cui egli va incontro, erano stati espressi già a Nerval nella novella-studio sulle *Confidences de Nicolas* (1850), in cui troviamo questo passo che anticipa *Sylvie*:

Rien n'est plus dangereux pour les gens d'un naturel rêveur qu'un amour sérieux pour une personne de théâtre; c'est un mensonge perpétuel, c'est le rêve d'un malade, c'est l'illusion d'un fou. La vie s'attache tout entière à une chimère irréalisable qu'on serait heureux de conserver à l'état de désir et d'aspiration, mais qui s'évanouit dès que l'on veut toucher l'idole³⁵.

Ché questa è in effetti la paura segreta di Gérard, che l'amore si dissipi quando l'atto amoroso sia consumato, quando l'idolo sia sceso dal suo piedistallo, l'attrice dalla ribalta, e il trucco sia sciolto. Ma è nelle *Lettres à Jenny Colon* che possiamo trovare la chiave di volta che sottostà, in prima persona, alle creazioni e alle confessioni future:

... Avec quel transport j'ai baisé vos mains glorieuses! Ah! ce n'était pas alors la femme, c'était l'artiste à qui je rendais hommage. Peut-être aurais-je dû toujours me contenter de ce rôle, et ne pas chercher à faire descendre de son piédestal cette belle idole que jusque-là j'avais adorée de si loin³⁶.

Se quelle lettere appartengono al periodo 1837-1838, come crede il Richer³⁷, Nerval aveva trovato fin da quegli anni il proprio stile letterario, che è suo anche nei « brouillons ». Dando forma teatrale al suo amore per una donna di teatro, in *Corilla* (1839), Nerval forse intendeva rappresentare se stesso e l'oggetto amato su uno stesso palcoscenico. Chissà se anche quest'opera (come sarebbe stato della *Reine de Saba* e di *Francesco Colonna*, e come fu di *Piquillo*) non fosse stata scritta per Jenny Colon, perché fosse lei stessa a interpretarla! Si vede allora in quale prospettiva vera per Nerval si sarebbero messi i due pretendenti

³⁵ *Les Confidences de Nicolas*, in: *Les Illuminés*, II, p. 999.

³⁶ *Lettres à Jenny Colon*, I, p. 756.

³⁷ 'Notes et Variantes', I, p. 1308.

amorosi e Corilla³⁸. Il « triangolo » che Nerval stabiliva, Fabio-Marcelli-Corilla, risolto in termini comuni, potrebbe essere il seguente: Fabio ama Corilla come attrice piuttosto che donna, Marcelli è un vanaglorioso che ama piuttosto se stesso che l'attrice-donna, Corilla sa essere « comédienne en amour comme au théâtre »³⁹ e accontenta tutti e nessuno. Fabio è l'uomo che conosciamo già attraverso le opere nervaliane maggiori, è il narratore, è Gérard, è lo stesso Nerval:

Ainsi que Pygmalion, j'adorais la forme extérieure d'une femme; seulement la statue se mouvait tous les soirs sous mes yeux avec une grâce divine, et, de sa bouche, il ne tombait que des perles de mélodie⁴⁰.

Alla fine è la stessa Corilla a svelare la *faute* di Fabio: il suo idealismo amoroso, l'essere « trop poète ». Allo stesso modo, alla fine di *Sylvie*, l'attrice Aurélie metterà Gérard di fronte alla realtà della complicazione psicologica del suo amore. Quando Aurélie sembra accordargli i suoi favori, all'amante non resta che spiegarle che essa è a sua volta una « image » di una donna *lontana*: intravista nell'infanzia, baciata un istante e perduta, diventata monaca, e quindi morta. La lontananza dal presente non potrebbe essere più profonda e complessa. Quella donna, quella fanciulla, Adrienne, diventava ancora una volta un pretesto idealisticamente motivato per sfuggire al possesso presente. Ma prima di arrivare al chiarimento abbastanza brutale e fermo, ma esatto, di Aurélie⁴¹

(Vous ne m'aimez pas! Vous attendez que je vous dise: La comédienne est la même que la religieuse; vous cherchez un drame, voilà tout, et le dénouement vous échappe. Allez, je ne vous crois plus!),

³⁸ Nel *Roman tragique*, il frammento letterario che, pubblicato già nel 1844, NERVAL riprese e incorporò nella Lettera-Introduzione delle *Filles du Feu*, Gérard-Brisacier si rivede nel ruolo di Nerone e di Achille in compagnia dell'« étoile de comédie », per cui spasimava, durante la rappresentazione del *Britannicus* e dell'*Iphigénie* di RACINE. Riprova che Nerval avrebbe aspirato, romanticamente, a fondere sul piano della rappresentazione artistica, stile-artificio e sentimenti personali, fino a mirarsi, sia pure oniricamente, *partner* della donna amata. Ma se ciò rimase solo allo stato di proiezione onirica, in realtà Nerval doveva vedersi in azione, in doppia azione, nell'opera creata o in quelle progettate in onore di Jenny. Nel cap. sugli « États successifs d' 'Aurélia' » PIERRE AUDIAT alludeva fra l'altro al senso biografico che il *Roman tragique* poteva celare (P. A., *L'Aurélia de Gérard de Nerval*, cit., pp. 89-92).

³⁹ *Corilla*, I, p. 322.

⁴⁰ Ivi, p. 307.

⁴¹ *Sylvie*, I, p. 271.

la fantasia analogica dell'amante-narratore si era rivelata autonomamente, cioè aveva preso coscienza di sé, già all'inizio della novella, quando il ricordo di Adrienne rende al sognatore-narratore il prestigio di cui ancora la sua immagine gode intimamente e il valore di archetipo che essa rappresenta nell'avventura amorosa in atto:

Aimer une religieuse sous la forme d'une actrice!... et si c'était la même! — Il y a de quoi devenir fou!⁴².

E da diventar matti non solo per l'irrealità di un simile scambio amoroso, ma anche perché amare attraverso l'attrice, donna « pubblica », una suora, donna « sacra », è manifesta profanazione — e non c'è niente che angosci il narratore quanto la paura quasi indistinta, diremmo esistenziale, di « profanare », si tratti di una immagine divenuta sacra grazie al processo di idoleggiamento, di mistificazione, di sacralizzazione, a cui sia stata sottoposta un'immagine profana dall'adorazione dell'amante, o si tratti di una immagine realmente legata alla nozione del sacro fin dall'origine. Ma è chiaro comunque che, al momento in cui le immagini di base sacra e profana vengono poste di fronte, la pseudo-sacra assumerà la sua autenticità e apparirà nefasta di fronte alla immagine femminile realmente sacra. Nello stesso istante la presa di coscienza che è stata operata una confusione tra immagine sacra e immagine profana provoca un rimorso nell'amante; la « ressemblance » appare allora nel suo aspetto negativo, angoscioso⁴³. Essa provoca in Nerval il bisogno di rompere la catena delle coincidenze analogiche che sono la prova che ciò che è terreno e materiale si è confuso con ciò che è celeste ed etero, che sensualismo e purezza, a danno della sanità psichica dell'amante (« Il y a de quoi devenir fou! »), hanno trovato nell'immaginazione e nel sogno il terreno per coincidere tra loro. Il Poulet indica, nelle pagine magistrali su *Sylvie ou la pensée de Nerval*, in qual maniera si operi in Nerval una specie di « déviation de l'idéal de pureté »: « J'adorais la forme extérieure... On sent le point par où le platonisme de Gérard peut dévier vers une conception toute sensuelle de la beauté. À ne s'occuper que d'une image, mais d'une image visible, qu'il est loisible de contempler longuement — de loin, sans doute, du fond d'une loge, mais avec ses yeux de chair — l'on se trouve aisément incliné à en détailler les charmes physiques plus aisément qu'en tournant son atten-

⁴² *Sylvie*, I, p. 247.

⁴³ Cfr. F. CONSTANS, *Sur la pelouse de Mortefontaine*, cit.

tion vers l'être intérieur qui présente cette image »⁴⁴. Ed è giusto questa scoperta che può spiegare l'angoscia di Nerval al pensiero che « la comédienne est la même que la religieuse », che il suo ideale di purezza sia distrutto, che il suo amore umano per l'attrice sia mostruoso. Le stesse enunciazioni, gli stessi gridi allarmati e dolorosi di *Artémis*, come ha visto in parte già il Constans, rivelano l'angoscia della « ressemblance » e nello stesso tempo la gioia, e la « ressemblance » addirittura tra angoscia e gioia (« ... Ô délice! ô tourment! »):

La Treizième revient... C'est encore la première;
Et c'est toujours la seule, — ou c'est le seul moment;
Car es-tu reine, ô toi! la première ou dernière?
Es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant?...

Aimez qui vous aime du berceau dans la bière;
Celle que j'aimai seul m'aime encor tendrement:
C'est la mort — ou la morte... Ô délice! ô tourment!
La rose qu'elle tient, c'est la *Rose trémière*.

La rassomiglianza tra figure femminili comporta, dicevamo, la paura della profanazione dell'archetipo. Ma non è in dipendenza unicamente della scoperta della rassomiglianza « continuata e aggravata » tra donne che mal si conciliano tra loro, che sorge il sentimento della profanazione. La paura della profanazione è in realtà generalizzata nella misura in cui le figure comunque idoleggiate dal narratore diventano automaticamente sacre. Dopo gli esempi di profanazione (mancata o avvenuta) per rassomiglianza, si osserveranno alcuni esempi di profanazione (mancata) per immagini semplici, o legate a circostanze fuori dall'applicazione onirica della teoria pitagorica. « Pendant que la voiture monte les côtes » alla volta di Loisy e di Sylvie, il narratore si invita a ricomporre « les souvenirs du temps » in cui andava spesso nel villaggio d'infanzia. Durante la fantasticheria, gli ripassano in mente una festa padronale passata, un'altra festa dell'arco, Sylvie, la tenera amicizia che li legava, la notte passata all'addiaccio in un bosco presso Loisy dopo aver lasciato Sylvie. Al risveglio Gérard si accorse di essere vicino al convento di Saint-S..... E il narratore rievoca:

Cette nuit m'avait été douce, et je ne songeais qu'à Sylvie; cependant l'aspect du couvent me donna un instant l'idée que c'était celui peut-être qu'habitait Adrienne. Le tintement de la cloche du matin était encore dans mon oreille et m'avait sans doute réveillé. J'eus un

⁴⁴ G. POULET, *Sylvie ou la pensée de Nerval*, in *Trois Essais de Mythologie romantique*, cit., pp. 31-32.

instant l'idée de jeter un coup d'oeil par-dessus les murs en gravissant la plus haute pointe des rochers; mais, en y réfléchissant, je m'en gardai comme d'une profanation ⁴⁵.

Quello che potrebbe esser dunque un semplice gesto di curiosità, gettare uno sguardo al di là del muro di cinta del convento, viene ricacciato come gesto di profanazione. Ma non si può non osservare che Nerval tiene a indicare che il gesto non avrebbe forzato la natura del luogo e la difesa del convento, poiché a chiunque poteva esser permesso scavalcare con l'occhio il muro da una zona vicina che faceva parte della natura circostante e che al convento non apparteneva, che era pubblica. Ma Nerval evidentemente, psicologia complicata e estremamente introversa, si guarda dal compiere un gesto che più che di *voyeur* sarebbe di profanatore *tout court*. O meglio, il che è ancora più sottile, egli dice: « je m'en gardai *comme* d'une profanation ». Si rende conto che la sua preoccupazione ha un che di eccessivo, e la media, la sfuma, attraverso un « *comme* », che allontana in effetti la brutalità dell'astinenza dal gesto.

Il convento e il muro di cinta sono due simboli ovviamente per indicare la purezza e la sua difesa dalla minaccia di profanazione. Ma non c'è muro, non c'è difesa, che possa impedire in assoluto una dissacrazione del sacro: la « *pointe la plus haute des rochers* » è lì, inoffensiva e ornamento stesso della natura che circonda il convento, ma si può a un certo momento mutare in trampolino per saltare nel convento. Tutto dipende da colui che ha l'occasione o l'intenzione o la curiosità di profanare. E Nerval non è certo individuo da andare incontro *volontariamente* a una profanazione. La profanazione non è quasi mai per Nerval rivolta a una persona o cosa, ma trascina altra persona o altra cosa. Così profanare il luogo « sbarrato » per sacri doveri, avrebbe nello stesso tempo comportato la profanazione della gioiosa immagine di Sylvie che il giovane portava in sé:

Le jour en grandissant chassa de ma pensée ce vain souvenir et n'y laissa plus que les traits rosés de Sylvie. « Allons la réveiller », me dis-je, et je repris le chemin de Loisy ⁴⁶.

Incontrata ancora Sylvie, assieme a lei si recò a Othys, dove abitava una zia della fanciulla. E qui altra scena significativa. Mentre la zia era giù, i due fanciulli salirono al piano superiore.

⁴⁵ *Sylvie*, I, p. 252.

⁴⁶ *Ibid.*

Je la suivis, montant rapidement l'escalier de bois qui conduisait à la chambre. — Ô jeunesse, ô vieillesse saintes! — qui donc eût songé à ternir la pureté d'un premier amour dans ce sanctuaire des souvenirs fidèles? ⁴⁷.

Qui la camera della zia di Sylvie diventa un « sanctuaire » dei fedeli ricordi della famiglia, i ricordi della giovinezza passata. In questo passo bellissimo, fatto di discrezione e di silenzio appena rotto da susurri e leggere allusioni, Nerval si rivela in tutta la sua arte e negli strumenti originali di cui si serve per realizzarla. « Qui donc eût songé...? »: il giovane cioè pensò e scacciò il pensiero come un doppio sacrilegio: a danno del suo « premier amour » e a danno del « sanctuaire ». Ma una perfetta corrispondenza si stabilisce tra quanto il narratore rievoca durante il suo viaggio notturno verso Sylvie e quanto avviene negli incontri che succedono all'entrata nel « bal de Loisy » da parte del singolare viaggiatore. Gérard è andato incontro a Sylvie per sfuggire all'infelice amore per l'attrice parigina. Sylvie è l'anti-Aurélie nella misura in cui rappresenta la sicurezza, la semplicità, l'infanzia, l'arcadia dei costumi e del cuore — e rappresenta soprattutto l'amore infantile incorrotto nella memoria ⁴⁸.

Et Sylvie que j'aimais tant, pourquoi l'ai-je oubliée depuis trois ans?...
C'était une bien jolie fille, et la plus belle de Loisy!
Elle m'attend encore... Qui l'aurait épousée? elle est si pauvre! ⁴⁹.

Dunque Nerval parte verso Sylvie nel cuore della notte (simbolo) per andare a trovare verso l'alba (simbolo) la contadina, presunta ancora tale, con l'intenzione quasi implicita di sposarla. Meraviglia dunque che, una volta a Loisy, in presenza di Sylvie, e dopo che, gettandosi ai piedi della fanciulla, Gérard ha implorato:

Sauvez-moi!..., je reviens à vous pour toujours ⁵⁰

e ha ottenuto da Sylvie « ses regards attendris », meraviglia dunque a

⁴⁷ *Sylvie*, I, p. 254.

⁴⁸ Vedendo in Sylvie il personaggio che dà il tono all'opera, potremo dire col Constans: « *Sylvie* l'atteste, il est resté jusqu'au dernier jour un dévôt de Jean-Jacques; sa sensibilité était profondément imprégnée de ce socialisme sentimental, mystique, que les révolutionnaires à la Blanqui taxaient de romantisme politique ». (F. CONSTANS, *Sibylles nervaliennes*, II, cit., p. 292).

⁴⁹ *Sylvie*, I, p. 247.

⁵⁰ *Ivi*, p. 259.

tutta prima che piú in là Gérard dica, per scusare evidentemente la defezione anche da Sylvie:

D'ailleurs un amour qui remonte à l'enfance est quelque chose de sacré... Sylvie, que j'avais vue grandir, était pour moi comme une soeur. Je ne pouvais tenter une séduction...⁵¹.

I sospensivi sono della stessa natura del silenzio eloquente con cui Nerval aveva accompagnato il suo comportamento di innamorato presso la zia di Sylvie: purezza e distanza. Ma con uno stupendo gioco di equilibrio Nerval *osa* contrapporre alla « fata » Sylvie, ormai fuori per tanti motivi dall'orizzonte di Gérard, il pensiero di Aurélie! Il pensiero di profanare l'amore d'infanzia rigetta Nerval nel vortice del suo amore parigino (a sua volta riflesso dell'amore archetipo per Adrienne). Così dunque Sylvie non può essere sposa di Gérard perché è « *comme une soeur* »: l'amore che il ragazzo ha sentito per la fanciulla rimane, *deve* rimanere puro, fuori del tempo — ormai fatto memoria malinconica, e ancora rifugio di un momento nella vita dell'adulto.

Eppure l'unione di Gérard con Sylvie si realizza attraverso un artificio tipicamente nervaliano. Sylvie è « *comme une soeur* », e come una *soror mystica* Gérard la sposa. Presso la zia della fanciulla avvennero, nel passato che il viaggiatore rimemora, fantastiche nozze: un matrimonio tra fanciulli, come in una mascherata di carnevale, o giusto come in un gioco eterno di fanciulli. Aprendo un tiretto, Sylvie aveva trovato il vestito da sposa della vecchia zia, indossandolo con sveltezza e rivelando così i propositi che l'avevano spinta a salire al piano superiore e a condurvi da padrona di casa il giovane Gérard.

Elle y avait trouvé une grande robe en taffetas flambé, qui criait du froissement de ses plis. « Je veux essayer si cela m'ira, dit-elle. Ah! je vais avoir l'air d'une vieille fée! ».

« La fée des légendes éternellement jeune!... » dis-je en moi-même⁵².

A sua volta Gérard, invitato da Sylvie a vestirsi con gli abiti di nozze dello zio, si era trasformato « en marié de l'autre siècle ». A questi preliminari aveva succeduto la cerimonia nuziale: i due sposi-fanciulli tenendosi per mano scesero le scale, la zia gettò un grido di sorpresa e tra le lacrime pensò alla sua giovinezza; rasserenata, ricordò ai fanciulli il proprio banchetto nuziale, « elle retrouva même dans sa mémoire les

⁵¹ *Sylvie*, I, p. 266.

⁵² *Ivi*, p. 255.

chants alternés, d'usage alors, qui se répondaient d'un bout à l'autre de la table nuptiale, et le naïf épithalame qui accompagnait les mariés rentrant après la danse ».

Nous répétions ces strophes si simplement rythmées, avec les hyatus et les assonances du temps; amoureuses et fleuries comme le cantique de l'Ecclésiaste; — nous étions l'époux et l'épouse pour tout un beau matin d'été⁵³.

Al momento in cui Gérard arriva realmente da Sylvie per chiedere di salvarlo, egli ha già sposato oniricamente la fanciulla, come attraverso la finzione, che aveva suscitato il recupero di un'atmosfera perfettamente nuziale, egli aveva fantasticamente sposato Sylvie in quel bel mattino d'estate. Sylvie « fée », Gérard « époux », la zia guardiana del « sanctuaire » e officiante coi suoi canti la festa del banchetto, e una regola interna che sembra legare i tre protagonisti dell'episodio: il rispetto del « premier amour » e del « sanctuaire », entrambi sacri, puri. Cioè, mentre si rappresenta la « commedia dell'amore », si compie un rito iniziatico involontario da parte di Gérard e durante il quale il ruolo che egli svolge è passivo della volontà e destrezza di Sylvie — così che sembra ben lui l'iniziando ai riti d'amore, mentre Sylvie, attiva, è la « fée ».

Da una parte dunque Gérard subisce la cerimonia infantile, dall'altra egli l'ha preparata col suo comportamento di amante idealista che rifugge da profanazioni. Ché in effetti, la cerimonia in tanto ha luogo in quanto il giovane si appresta a soccorrere Sylvie nei suoi maneggi, nel suo travestimento ingenuo. L'artificio è servito comunque a esprimere plasticamente il desiderio segreto di Gérard, rimasto allo stato puro e decisamente « refoulé », e il desiderio onirico del viaggiatore che rimemora la scena. La quale, a sua volta, per il fatto che conchiude un decorso di aspirazioni comunque e dovunque proiettate, prepara il disinganno che seguirà all'incontro reale con Sylvie. Il matrimonio è già avvenuto misticamente con la « soeur » Sylvie — il matrimonio comune e reale con la fanciulla sarebbe una degradazione, una profanazione. Che Nerval si compiacesse a ricreare matrimoni tra fanciulli attraverso l'artificio del travestimento, v'è più di una prova letteraria per affermarlo. Evidentemente egli, celibe-vedovo di tutte le donne (« le Veuf - l'Inconsolé »), doveva vedere nei matrimoni tra fanciulli la realizzazione del suo sogno più profondo di unione e purezza. In *Promenades et Souvenirs*, ricordando le sue « premières années » passate negli stessi luoghi di Sylvie, Nerval scrive:

⁵³ Sylvie, I, p. 256.

J'étais toujours entouré de jeunes filles; — l'une d'elles était ma tante; deux femmes de la maison, Jeannette et Fanchette, me comblaient aussi de leurs soins. (...) Je devins épris de Fanchette, et je conçus l'idée singulière de la prendre pour épouse selon les rites des aïeux. Je célébrai moi-même le mariage, en figurant la cérémonie au moyen d'une vieille robe de ma grand-mère que j'avais jetée sur mes épaules. (...) Je pris à témoin le Dieu de nos pères et la Vierge sainte, dont je possédais une image, et chacun se prêta avec complaisance à ce jeu naïf d'un enfant ⁵⁴.

È utile osservare che in quest'altro episodio la parte attiva è sostenuta da Gérard: vestizione e rito sono opera del fanciullo, il quale è minore in età delle fanciulle che lo circondano, come prova la confessione che esse si prestarono « avec complaisance » all'« idée singulière » del piccolo Gérard. Anche in questo episodio dunque è il minore dei due *partners* a rappresentare la parte attiva: il matrimonio come gioco di fanciulli si giustifica meglio se voluto e attuato dal minore, l'« idée singulière » ha miglior modo per farsi accettare come ingenua (« jeu naïf ») se promossa dal piú piccolo, dal piú ingenuo appunto. E allora, si tratti della « robe en taffetas » di Sylvie o della « vieille robe » di Gérard, il matrimonio si fa, come suole, con un suo apparato. La « robe » svolge un ruolo di mediazione importantissima perché esso si compia — è l'elemento di coesione e di fascinazione che permette la verosimiglianza dell'episodio infantile e assicura una specie di sigillo fantastico ai due contraenti. Togliete la « robe » e muore, non si leva nemmeno, il fascino che dal « vieux », dal « suranné », si sprigiona sul nuovo, sul giovane, sull'infantile. Aveva già Nerval realizzato letterariamente il matrimonio tra fanciulli ricorrendo nel suo romanzo, *Le Marquis de Fayolle* (1849), al simbolismo del « déguisement » con vecchi abiti nuziali e gioielli:

Cette bonne femme nous avait conduits dans sa chambre et elle nous avait fait voir ses vêtements de noce et ceux de son mari. (...) Ce n'était que velours et taffetas. Si bien que nous eûmes l'idée de nous en revêtir; nous nous trouvions assez grands déjà pour avoir l'air de deux petits mariés. (...) Ce fut pour compléter notre déguisement que vous me fîtes passer au doigt cet anneau... ⁵⁵.

⁵⁴ *Promenades et Souvenirs*, I, p. 137.

⁵⁵ *Le Marquis de Fayolle*, I, p. 645: è Georges che parla, il giovane a cui Nerval attribuisce un'educazione molto simile alla propria: « ... Les platoniciens l'avaient initié aux mystères du pur amour; les poètes italiens de la Renaissance lui avaient rempli la tête de *canzones* et de sonnets langoureux; les théosophes modernes l'avaient séduit par l'image des amours mystiques. Mais un livre dont l'im-

E già lí la scena del matrimonio era campestre in quanto avveniva in una « ferme »⁵⁶. Che l'anello in particolare avesse un valore magico, contenesse una forza di impegno e coesione tra i due giovani che a un certo momento si cerca di infrangere quasi in un rito collettivo, lo dimostra il romanzo stesso. Nerval dunque, prima di dare forma personale all'avvenimento che affascinava la sua fantasia, in *Sylvie* e in *Promenades et Souvenirs*, l'aveva prefigurato nel suo romanzo, ma già nella forma rievocativa-personale attraverso il ricordo di Georges⁵⁷.

In fondo, questo interesse di Nerval per le cerimonie infantili non appartiene al suo amore per l'artificio teatrale in genere? non appartiene al gusto dell'artificio comunque espresso: teatro, travestimento, ornamento, voce?⁵⁸. Ebbene, l'artificio esteriore viene asservito da Nerval al suo idealismo amoroso, nelle forme ingenue o morbose che abbiamo cominciato a vedere e su cui conviene insistere con altre prove tipiche. Le varie forme dell'artificio utile all'amante sognatore soddisfano il suo bisogno di stabilire la continuità dell'immagine femminile fondamentale attraverso come un atto di moltiplicazione a distanza o di resurrezione pitagorica di quella stessa immagine; oppure soddisfano il suo bisogno di stabilire la continuità tra la propria immagine di innamorato idealista e immagini tipiche della letteratura, storia, leggenda, del passato. La magia dell'abbigliamento e degli ornamenti contribuisce all'atmosfera amorosa ricreata in ambiente sacro o profano, e ricorda l'« *éloge du maquillage* » che Baudelaire non era il solo a fare in epoca romantica presso artisti e letterati per parlare di donna « *surnaturelle* », « *magique* », « *idole* »⁵⁹.

Nerval ha sentito singolarmente, benché non abbia profuso le sue

pression profonde dominait et absorbait tout cela, c'était la *Nouvelle Héloïse...* » (pp. 643-644).

⁵⁶ Analizzando *Nerval romancier* (« Cahiers du Sud », octobre 1955, n. 331), Raymond Jean ha notato nel *Marquis de Fayolle* alcune costanti psicologiche e tematiche nervaliane ivi implicite; analisi che, giusta nel complesso, ci è sembrata in piú punti discutibile (in particolare da un punto di vista di corrispondenze letterario-psicocritiche).

⁵⁷ Un'altra scena di « matrimonio infantile » viene descritta in un bel frammento di *Sylvie* che va sotto il titolo *Un souvenir* (*Oeuvre*, I, p. 459).

⁵⁸ Appartiene allo stesso gusto e rivela la sua simbologia caratteristica l'elemento della danza, che ha il suo contesto « naturale » nel Valois, come abbiamo già visto nel cap. precedente.

⁵⁹ BAUDELAIRE, *Le Peintre de la Vie moderne*, in particolare i capp. X, XI, XII. Sul problema si veda il libro fondamentale di G. MACCHIA, *Baudelaire critico*, Firenze, Sansoni, 1939, cap. III, IV.

pagine di pittura e « maquillage » femminile come l'amico Gautier, l'importanza idealistica e idealizzante del travestimento, dell'artificio che copre, vince e trasfigura la natura, ricreandone volontariamente e per certi fini un'altra, ideale appunto. In una delle *Lettres à Aurélia* Nerval esprimeva alla sua corrispondente un desiderio che non doveva apparirle singolare, abituata com'era al platonismo amoroso del suo adoratore:

À demain, n'est-ce pas? à demain. J'aimerais bien que vous eussiez
demain un tout petit bouquet de violettes à la main ⁶⁰.

È questa una delle primissime formulazioni, in chiave molto probabilmente autobiografica, della tentazione verso l'artificio imposto alla donna dall'amante, quale Nerval coltiverà poi letterariamente. Appare già da questo brano di lettera a quale condizione essenziale doveva obbedire la donna nervaliana: quella di una santa d'apparato, di una santa-attrice, di un'attrice che recita la parte di santa o di dea o quella di una donna trasfigurata artificialmente in regina, fata, maga, santa... Ma non è nello stesso tempo questa agiografia amorosa un culto della donna morta se non *tout court* un culto della Donna-Morte?

Mourir! gran Dieu; pourquoi cette idée me revient-elle à tout propos, comme s'il n'y avait que ma mort, qui fût l'équivalent du bonheur que vous promettez; la Mort! ce mot pourtant ne répand cependant rien de sombre dans ma pensée: elle m'apparaît, *couronnée de roses pâles*, comme à la fin d'un festin; j'ai rêvé quelquefois qu'elle m'attendait en souriant au chevet d'une femme adorée, non pas le soir, mais le matin, après le bonheur, après l'ivresse etc. ⁶¹.

È la Donna-Morte che soccorre all'amante e gli assicura la calma eterna, la fine dei tormenti. I versi già citati di *Artémis* offrono la stessa immagine decorativa della Donna-Morte-Santa.

Aimez qui vous aime du berceau dans la bière;
Celle que j'aimai seul m'aime encor tendrement:
C'est la mort — ou la morte... Ô délice! ô tourment!
La rose qu'elle tient, c'est la Rose trémière.

Sainte napolitaine *aux mains pleines de feux,*
Rose au coeur violet, fleur de sainte Gudule:
As-tu trouvé ta croix dans le désert des cieux? ⁶².

⁶⁰ Lettera XX delle *Lettres à Aurélia* curate da H. Lemaitre nella sua edizione delle opere nervaliane, Garnier, I, p. 854.

⁶¹ *Lettres à Jenny Colon*, I, p. 752, come anche *Octavie*, I, pp. 287-8.

⁶² Della straordinaria complessità di questi versi, e di tutto il sonetto di *Artémis*, si è occupato eccellentemente già molti anni fa, all'inizio di una « nuova »

La donna amata, assimilandosi all'immagine di Artemide secondo un'accezione mistica, può operare la rigenerazione interiore dell'amante. Ché questo è il compito che Nerval affida alla grandissima serie di travestimenti a cui sono soggette le sue creature, in particolare femminili: la mediazione della salvezza personale dapprima e poi collettiva, la sostituzione onirica, fantastica, artificiale, non della bellezza ma della sicurezza (*Lettres à Jenny Colon*, V). I travestimenti, i giochi di teatro, che sono per natura passeggeri, contengono un fascino metamorfizzante e dell'attore e dello spettatore — ma un fascino che non agisce in genere che nel senso benefico. *Octavie*, che è molto vicina come data di composizione, alle *Lettres à Aurélia*, nelle quali abbiamo visto nascere il gusto nervaliano per la decorazione-ornamento agiografico della donna, contiene due esempi quanto mai significativi di questo artificio. L'amante si rivolge alla sua corrispondente lontana e parla dell'avventura con la popolana di Napoli: « une jeune femme qui vous ressemblait », egli le scrive, grazie a che, immaginando che la stessa amata sia « descendue à lui par enchantement », gli prende l'idea di passare la notte con lei. Comincia la metamorfosi onirica che è necessaria al nostro sognatore per compiere il suo rito amoroso:

La chambre où j'étais entré avait quelque chose de mystique par le hasard ou par le choix singulier des objets qu'elle renfermait. Une madone noire couverte d'oripeaux (...); une figure de sainte Rosalie, couronnée de roses violettes (...);

lettura di Nerval, FRANÇOIS CONSTANS: *Artémis ou les Fleurs du désespoir*, « Revue de Littérature comparée », avril-juin 1934, pp. 337-371. Interpretazione soprattutto « astrologique » è quella di J. Richer relativa al sonetto, in *Expérience et Création*, cit., pp. 582-611. Per nostro conto osserviamo che in questi versi si ha una conversione dei valori simbolici legati alle immagini di sante cristiane e ai fiori ornamentali (pur essi simbolici) che l'accompagnano solitamente: le due terzine infatti dicono tutta la disperazione del poeta di poter mai raggiungere la salvezza, la purezza, la sanità intellettuale, ricorrendo all'agiografia e iconografia cristiane: le « roses blanches », i « fantômes blancs », si convertono in valori negativi, e i valori solitamente negativi (rispetto alla ortodossia cristiana) si mutano in simboli di sicurezza, ai quali va l'elezione del poeta (« La sainte de l'abîme est plus sainte à mes yeux »). E ovviamente, come emanazione dell'universo del fuoco, la santa dell'abisso sarà a sua volta ornata di fiori incandescenti, la cui virtù simbolica è quanto mai trasparente, come lascia intendere una descrizione del *Voyage en Orient* (« Le Monde souterrain »). La conversione dei valori legati alle immagini tradizionali di purezza non comporta dunque minimamente la preferenza per l'impuro, ma giusto l'insistenza in senso opposto su quegli stessi valori, il loro approfondimento in senso occultistico, in senso anticonformistico.

Il simbolismo del fiore come elemento di purezza, di rigenerazione, di coesione esistenziale, è molto pronunciato nelle *Chimères*.

quadri rappresentanti divinità mitologiche; stoffe brillanti; fiori artificiali; specchi; « un *Traité de la divination et des songes...* ». Un ambiente da « *sorcière ou bohémienne pour le moins* »⁶³. Anche qui una specie di guardiana del santuario magico: « *une bonne vieille aux grands traits solennels* ». In questa coreografia avviene il travestimento della giovane:

Elle (...) s'en alla à sa commode, d'où elle tira des ornements de fausses pierres, colliers, bracelets, couronne; s'étant parée ainsi, elle revint à table, puis resta sérieuse fort longtemps. La vieille, en rentrant, poussa de grands éclats de rire et me dit, je crois, que c'était ainsi qu'on la voyait aux fêtes⁶⁴.

E poiché sempre in Nerval una analogia non è mai tra due sole persone, ecco l'ulteriore riferimento culturale (« *livresque* ») che approfondisce la prospettiva iniziale:

... Cette femme, aux manières étranges, royalement parée, fière et capricieuse, m'apparaissait comme une de ces magiciennes de Thésalie à qui l'on donnait son âme pour un rêve⁶⁵.

La dimensione mistico-teatrale dell'episodio, che ha tutta un'aria onirica, è sottolineata dagli aspetti artificiali in cui si inquadra e di cui è costituito. La donna « *royalement parée* » è ornata di false pietre preziose come le attrici a teatro e come tante sante e madonne meridionali. Il regale è dato qui attraverso quello che superficialmente colpisce l'occhio: il luccichio delle pietre, gli abiti smaglianti e pittoreschi, e nessuna distinzione sembra abbozzata tra quello che fa il regale e quello che fa il simil-regale: il valore delle pietre, degli abiti, la loro autenticità. Nerval rimane all'apparenza degli abiti e degli ornamenti e la sua mistica amorosa è pienamente soddisfatta⁶⁶. Comprendiamo così quale « *écart* »

⁶³ *Octavie*, I, pp. 288-9.

⁶⁴ *Ivi*, p. 289.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Si potrebbe dire che tra vere pietre preziose e false pietre preziose ci sia come un rapporto speculare platonico: archetipo e sua immagine, questa rinviando a quello, l'una essendo copia dell'altro. Appartiene forse a una delle strutture permanenti, « costanti », della natura umana questo gusto per le pietre ornamentali, che si ritrova sia presso popoli « primitivi » sia presso quelli « civili » e che dagli uni agli altri si differenzia nel significato che vi si attribuisce. Sembra certo che alle origini (quindi presso i « primitivi ») la tipologia del sacro-regale si costituisce sulla base degli ornamenti che distinguono dal profano e dall'impuro. In uno studio sociologico su *L'Homme et le sacré* (Gallimard « Idées », 1963), Roger Cail-

tra il reale e il fittizio Nerval abolisca rappresentando Aurélie come amazzone nel quadro delle cose e degli esseri più cari intorno a Chantilly:

Aurélie, en amazone avec ses cheveux blonds flottants, traversait la forêt comme une reine d'autrefois, et les paysans s'arrêtaient éblouis.
— Madame de F... était la seule qu'ils eussent vue si imposante et si gracieuse dans ses saluts⁶⁷.

Reale e immaginario fusi attraverso la magia dell'abbigliamento, come passato e presente, vivo e morto, vicino e lontano, sacro e profano.

Il secondo episodio di *Octavie* non è meno significativo a tal riguardo. L'incontro tra Gérard e Octavie che segna il *desengaño* e automaticamente la fine della relazione con la giovane inglese, avviene a Pompei.

Quand nous arrivâmes au petit temple d'Isis, j'eus le bonheur de lui expliquer fidèlement les détails du culte et des cérémonies que j'avais lues dans Apulée. Elle voulut jouer elle-même le personnage de la

lois, schizzando « une sorte de géographie sociale du pur et de l'impur » (secondo uno schema che non si vuole applicabile esclusivamente ai « primitivi »), diceva in particolare: « D'un côté le monde majestueux et ordonné du roi, du prêtre et de la loi, dont on se tient à distance par respect; de l'autre le domaine louche et infamant du paria, du sorcier et du coupable, dont on s'éloigne avec horreur. A ceux qui, par nature, purifient, guérissent et pardonnent, aux intercesseurs de sainteté, s'opposent ceux qui, par essence, souillent, avilissent et égarent, les fourriers du péché et de la mort. Les vêtements du prince, splendides, rutilants d'or et de pierrieres inaltérables, ne sont que la contrepartie lumineuse de la pourriture abjecte et des chairs liquéfiées de la décomposition » (p. 59). Presso i « civili » l'amore per le pietre preziose e gli abiti smaglianti ecc. rivela un'esigenza di nobilitamento, il bisogno di affidarsi alla magia rigenerativa, sublimante, dell'abito, della pietra, del metallo (e del profumo, elemento invisibile e impalpabile che collega gli elementi visibili e palpabili, e circonda della sua « aura » chi li porta). Per venire a un testo letterario familiare a Nerval, il *Faust* di GOETHE, si ricorderà che Margherita soggiace alla magia diabolica dello scrigno di preziosi grazie a cui Faust si introduce nel suo mondo come dopo aver « trasformato » dall'interno e dall'esterno la fanciulla e averla innalzata dallo strato sociale a cui ella appartiene verso quello a cui egli, cavaliere medievale, appartiene. È vero che quel fascino avrà un effetto fatale sulla purezza della fanciulla, ma questo è un altro discorso, che non toglie nulla, anzi, alla realtà funzionale e non semplicemente di apparato che quelle pietre preziose contengono. È quasi ovvio che le donne e le sante nervaliane, appartenendo (le prime) alla classe popolare (eccezione Adrienne), e per la classe popolare rappresentando (le seconde) un polo d'attrazione, debbano ornarsi di falsi preziosi, la cui funzione simbolica viene a indicare un processo nello stesso tempo storico e metafisico, collettivo e individuale.

⁶⁷ *Sylvie*, I, p. 271.

Déesse, et je me vis chargé du rôle d'Osiris dont j'expliquai les divins mystères ⁶⁸.

Octavie dunque è portata quasi naturalmente a rappresentare un teatro mistico-amoroso. Affascinata dal culto isiaco, Octavie *vuole essere* per un istante Iside, e Gérard, maestro di culto, viene *incaricato* della parte di Osiride. La scena non avrebbe altro significato e sarebbe « arte per arte » se non provocasse una specie di fulgurazione interiore e un caso di coscienza in Gérard, che è soprattutto un rimorso religioso, della religione dell'amore ⁶⁹, si capisce, ma nello stesso tempo di una religione storica che ha forse più di ogni altra per Nerval valore etico attuale. Rappresentare dunque una cerimonia isiaca e non sentirsi « rigenerato », non sentirsi « autentico », sarebbe stato ancora una volta profanare e quella religione e l'amore. Da cui la confessione a Octavie che

le mystère de cette apparition (...) avait réveillé un ancien amour ⁷⁰

e la soluzione di un'avventura bene avviata.

Ma l'opera in cui Nerval sembra farsi regista e coreografo di una festa iniziatica è *Isis* (1845). Non importa che la novella sia un plagio o un libero adattamento di un'opera tedesca, come ha mostrato il Popa ⁷¹. A noi interessa vedere in che modo motivi fondamentali della fantasia letteraria di Nerval ricompaiano da un'opera all'altra, da un punto all'altro di una stessa opera e ne facciano le strutture, rivelino le finalità artistiche dello scrittore, il suo mondo. *Isis* è il resoconto libero di una « fête assez ingénieuse » che un ambasciatore residente a Napoli ebbe l'idea di dare a Pompei:

... Il fit costumer à l'antique un grand nombre de personnes; les invités se conformèrent à cette disposition, et, pendant un jour et une nuit, l'on essaya diverses représentations des usages de l'antique colonie romaine ⁷².

Doveva trattarsi dunque di una « tentative palingenésique » attraverso una serie di rappresentazioni teatrali, al cui servizio era stata mes-

⁶⁸ *Octavie*, I, p. 291.

⁶⁹ *Lettres à Jenny Colon*: « ... mon amour pour vous est ma religion » (I, p. 760). Ma non è che una delle dichiarazioni dirette sulla fusione tra amore e religione, e piuttosto sulla metamorfosi dell'amore in religione, che si trovano in Nerval.

⁷⁰ *Octavie*, I, p. 291.

⁷¹ Si veda la sua già citata ediz. critica delle *Filles du Feu*.

⁷² *Isis*, I, p. 293.

sa la piú moderna scienza archeologica relativa al luogo in cui si sarebbero svolte e ai misteri isiaci. Se dobbiamo trarre qualche conclusione dalle date di composizione o di pubblicazione di *Octavie* e di *Isis*, dovremmo dire che in *Octavie* si ha un abbozzo della cerimonia culturale che *Isis* descriverà in estensione alcuni anni dopo — ma tra l'una e l'altra comunque, a parte i meriti letterari e il tono « nervaliano » piú precisi in *Octavie*, corre un legame che si rivela nell'artificio teatrale e nella funzione catartica degli episodi di ricreazione archeologico-fantastica del culto isiaco. Non possiamo dunque essere d'accordo con Jean-Pierre Richard, quando, analizzando gli « éléments ultimes d'un bonheur nervalien », si riferisce in particolare al « déguisement », il quale ha in Nerval un significato molto piú dinamico, complesso, e vasto, di quanto egli non gli accordi. « Le thème du déguisement, obsessionnel chez Nerval, prendra donc le plus souvent dans son oeuvre — sauf dans *Sylvie* — une valeur maléfique. (...) En un sens le déguisement constitue la faute par excellence; prostituant l'essence dans la honte d'une fausse incarnation, il est le signe d'une légèreté, d'un manque de fidélité à l'être »⁷³. Abbiamo visto invece quale sia la funzione che svolgono il « déguisement » e la finzione teatrale nelle opere nervaliane e come queste si corrispondano in tal segno. Certo, se « l'ambiguité tragique du vêtement » è una delle sorgenti della follia di Nerval, come dice ancora il Richard⁷⁴, occorre ricordare che il travestimento, operando il recupero delle immagini amorose o religiose o del passato ecc., è benefico, sia pure momentaneamente. In fondo i paramenti che il sacerdote indossa durante il culto religioso, a qualunque religione egli appartenga, non sono che il suo « déguisement » ufficialmente o esotericamente ammesso, del quale si serve durante la sua funzione sacra come di una necessaria « tenuta » per raggiungere l'essere e comunicarlo al parere. La ripetizione stessa di questo atto e di questa operazione religioso-iniziativa nel tempo rivela il suo significato attivo solo nel momento — il « déguisement » non vuole essere, non è, un artificio grazie a cui Nerval realizza la ricerca definitiva del « bonheur » comunque espresso, ma è un artificio momentaneo e ripetuto nel tempo. Non condividiamo dunque le affermazioni del Richard e questa in particolare: « ... le déguisement n'incarne pas véritablement l'idéal, il se contente de le jouer. Fondé sur un dédoublement, il n'entraîne pas une continuité existentielle du

⁷³ J.-P. RICHARD, *Poésie et Profondeur*, Paris, Seuil, 1955, p. 68.

⁷⁴ *Ibid.*

vêtement et de la chair. Il mime le passé [*ma non si tratta solo di passato*] sans vraiment l'assumer, et cette reprise insincère peut suffire à souiller le souvenir »⁷⁵. Il « déguisement » come noi l'intendiamo è invece l'agente favorevole che restituisce ciò che il presente non può dare o che il presente ha perduto — non è il « déguisement » in sé che costituisce una colpa, come non è l'assistere a una cerimonia religiosa che costituisce una colpa per il fedele: il travestimento-cerimonia sono il mezzo grazie a cui o durante cui si prende coscienza della propria « faute », e ci si dispone sia pure momentaneamente — perché la « faute » si rinnova sotto altre forme o sotto le stesse — allo stato di purezza, di felicità esistenziale, amorosa ecc. È ancora una volta da ricordare una immagine-chiave tratta da *Sylvie*: nell'« époque étrange » in cui Nerval situa il suo amore per l'attrice

l'homme matériel aspirait au bouquet de roses qui devait le régénérer par les mains de la belle Isis⁷⁶.

Non contento di affidare o imporre « bouquets » alle sue immagini femminili, Nerval ci tratteggia una figura di uomo materiale-mistico la cui metamorfosi interiore avviene attraverso un processo che porta alla conquista di un simbolico « bouquet de roses »⁷⁷. Egli poserebbe così come un'immagine agiografica popolare, immagine « composta » e testimoniante la sua santità attraverso fra l'altro un mazzo di fiori.

Sempre in *Sylvie* troviamo la scena del primo incontro con Adrienne, che si conclude con una sorta di apoteosi dantesco-agiografica della fanciulla: vi collaborano la natura e Gérard:

À mesure qu'elle chantait, l'ombre descendait des grands arbres, et le clair de lune naissant tombait sur elle seule, isolée de notre cercle attentif. — Elle se tut, et personne n'osa rompre le silence. La pelouse était couverte de faibles vapeurs condensées, qui déroulaient leurs blancs flocons sur les pointes des herbes. Nous pensions être en paradis. — Je me levai enfin, courant au parterre du château, où se trouvaient les lauriers, plantés dans de grands vases de faïence peints en camaïeu. Je rapportai deux branches, qui furent tressées en couronne et nouées d'un ruban. Je posai sur la tête d'Adrienne cet ornement, dont les feuilles lustrées éclataient sur ses cheveux blonds aux rayons de la lune. Elle ressemblait à la Béatrice de Dante qui sourit au poète errant sur la lisière des saintes demeures⁷⁸.

⁷⁵ J.-P. RICHARD, cit., p. 67.

⁷⁶ *Sylvie*, I, p. 242.

⁷⁷ G. POULET, *Sylvie ou la pensée de Nerval*, cit., p. 27.

⁷⁸ *Sylvie*, I, pp. 245-6.

La natura è diventata un palcoscenico, la luna il riflettore che illumina la fanciulla, e nell'assoluta rarefazione (vaporizzazione) della « materia » umana e circostante il pubblico in estasi crede di essere in paradiso. Grazie al canto, alla rappresentazione, alla festa, Adrienne diventa la « patrona » della scena e Gérard l'incoronatore della fanciulla. Adrienne « ressemblait » a Beatrice; ma Adrienne *diventa* Beatrice col gesto di Gérard, che è simbolico e definitivo — dopo di esso la fanciulla scompare e Gérard l'inseguirà vanamente negli anni successivi —; entrata nel cielo cristiano e neoplatonico, Adrienne non può ricomparire che fantasma, immagine, idea disincarnata. Se essa si incarna in Aurélie, è sottoposta a una degenerazione, è un archetipo che si doppia in un'immagine mortale — essa ubbidisce a una malefica legge di contrappasso: santificata sulla « pelouse » in virtù della sua presenza nel gioco teatrale-canoro di quella lontana sera, ridiventa attrice — e questo fenomeno è per Nerval il solo modo per tentare la sua resurrezione sia pure momentanea e angosciosa.

Ricordando in *Promenades et Souvenirs* i suoi primi amori, ed eleggendo fra tutti quello per la cugina Héloïse, Nerval si attribuisce nell'infanzia atteggiamenti quanto meno singolari, che rivelano piuttosto in qual modo agisca la sua immaginazione retrospettiva colta letterariamente e scaltra teatralmente, in questo passaggio tutto da citare:

J'échappe à ces amours volages pour raconter mes premières peines. Jamais un mot blessant, un soupir impur, n'avaient souillé l'hommage que je rendais à mes cousines. Héloïse, la première, me fit connaître la douleur. Elle avait pour gouvernante une bonne vieille italienne qui fut instruite de mon amour. Celle-ci s'entendit avec la servante de mon père pour nous procurer une entrevue. On me fit descendre en secret dans une chambre où la figure d'Héloïse était représentée par un vaste tableau. Une épingle d'argent perçait le noeud touffu de ses cheveux d'ébène, et son buste étincelait comme celui d'une reine, pailleté de tresses d'or sur un fond de soie et de velours. Éperdu, fou d'ivresse, je m'étais jeté à genoux devant l'image; une porte s'ouvrit, Héloïse vint à ma rencontre et me regarda d'un oeil souriant.

— Pardon, reine, m'écriai-je, je me croyais le Tasse aux pieds d'Eléonore, ou le tendre Ovide aux pieds de Julie!...

Elle ne put rien me répondre, et nous restâmes tous deux muets dans une demi-obscurité. Je n'osai lui baiser la main, car mon coeur se serait brisé ⁷⁹.

⁷⁹ *Promenades et Souvenirs*, I, pp. 138-9.

La scena sembra uscita direttamente dall'atmosfera della « commedia dell'arte » italiana, alla quale sembra alludere la presenza simbolica della « bonne vieille Italienne »; o anche da Molière, da Marivaux, dal Goldoni... È un tipico incontro amoroso preparato da domestici! Ma Nerval vi aggiunge i tocchi e la soluzione che esige il suo platonismo: l'esaltazione dinanzi all'*immagine* di Héloïse, il sorriso della saggezza con cui appare la *reale* Héloïse, la professione amorosa dell'adorante, la distanza non annullata minimamente tra i due giovani... e la trasmutazione della fanciulla in « reine ». Ed è giusto questa trasmutazione che impedisce l'avvicinamento tra i due e crea il silenzio della fanciulla: le regine, come i santi, gli dei, non parlano di solito, mentre parlano loro i sudditi, i devoti, e si illudono che scenderanno dal piedistallo, dai troni, dai quadri, le immagini amate, venerate, adorate.

Un altro elemento importante della mitologia femminile nervaliana è il canto, la voce. Tutte le donne nervaliane cantano — cantavano nell'infanzia le fanciulle del Valois, cantavano le madri, e cantava Jenny Colon a Parigi. Costituiti gli archetipi autobiografici, i temi e i motivi letterari vi si rifanno più o meno direttamente. Non enumereremo qui tutti i casi di fanciulle che cantano nelle opere nervaliane. Questa scelta d'altra parte viene autorizzata dallo stesso Nerval, che intorno all'idea della voce e del canto si è espresso tante volte ma in maniera quasi identica, in maniera cioè che si riveli chiaramente che cosa rappresentava per lui il canto e quale voce e quale canto preferiva. Ci troviamo qui in presenza di un elemento che è virtualmente positivo e negativo nella immaginazione di Nerval. Nel mondo nervaliano sono soprattutto le fanciulle che cantano, le fanciulle del Valois in prima fila. La voce diventa il mezzo naturale in cui si esprime il mondo del paese d'infanzia, il mondo arcadico — è una « *réalité charnelle* », come dice il Richard⁸⁰, che si fa però quasi spirito, semplice ritmo di natura sottratto alla sua costrizione anatomica, gutturale. La voce delle fanciulle del Valois, e in genere della provincia francese, è uno dei simboli della purezza femminile. Abbiamo già visto che le fanciulle in *Angélique* danzano e cantano. Cantava Delphine, e il suo canto era un anticipo del canto di Adrienne di cui è detto in *Sylvie*:

... Une blonde, grande et belle (...) devait chanter. (...) D'une voix fraîche et pénétrante, légèrement voilée, comme celle des filles de ce

⁸⁰ J.-P. RICHARD, cit., p. 69.

pays brumeux, elle chanta une de ces anciennes romances pleines de mélancolie et d'amour etc.⁸¹.

Ma la voce di Adrienne non è legata solo alle romanze del Valois. Come già Delphine appunto, e nella stessa « représentation allégorique », essa aveva cantato durante una festa particolare data nel castello di Châalis. Gérard e il fratello di Sylvie, benché « intrus », vi potettero assistere. Rispetto alla voce dell'Adrienne che aveva cantato sulla « pelouse de Mortefontaine », quella che Gérard ascoltò nel castello apparve coltivata:

... Sa voix avait gagné en force et en étendue, et les fioritures infinies du chant italien brodaient de leurs gazouillements d'oiseaux les phrases sévères d'un récitatif pompeux⁸².

La voce è l'elemento attraverso cui si esprime la trasfigurazione in santa di Adrienne, secondo il ruolo che ella sostiene d'altronde. Ma la sua voce non appare piú « naturale », e questo va tenuto presente, se vogliamo capire le articolazioni dell'ideale canoro di Nerval. Pare che sulla voce nativa di Adrienne si sia deposta una stratificazione temporale, pare che essa sia stata incanalata e guidata da una educazione canora che l'abbia irrobustita e scaltrita. Pare insomma che ci sia stata di mezzo l'opera del Conservatorio. Del resto è quasi naturale che una fanciulla di « très illustre naissance » riceva educazione canora regolare. Ammettiamo comunque che educazione canora regolare non voglia dire necessariamente Conservatorio. Ma perché queste distinzioni, che parrebbero sottigliezze di poco conto? Perché Nerval odia il « Conservatoire »! All'educazione della voce di Adrienne ha provveduto qualcun altro, tanto è vero che Nerval si guarda dal farci capire sia pure lontanamente che essa è il risultato delle cure di quell'organismo ufficiale. Adrienne è creatura del Valois, la piú pura delle creature del Valois, e il simbolo del Conservatorio non può interessarla. E poiché tra lingua del Valois e voce (pronunzia e canto in questo caso) intercorre la stessa « anima », riprendiamo un passo già citato di *Angélique* e mettiamolo a confronto col passo succitato:

La langue des paysans eux-mêmes est du plus pur français, à peine modifié par une prononciation où les désinences des mots montent au ciel à la manière du chant de l'alouette... Chez les enfants cela forme comme un ramage. Il y a aussi dans les tournures de phrases quelque chose d'italien, — ce qui tient sans doute au long séjour

⁸¹ *Sylvie*, I, p. 245.

⁸² *Ivi*, p. 257.

qu'ont fait les Médicis et leur suite florentine dans ces contrées, divisées autrefois en apanages royaux et princiers ⁸³.

La lingua dei contadini viene assimilata al canto dell'allodola, quella dei fanciulli a un cinguettio di uccello — le frasi hanno qualcosa di italiano ecc. È perfetta la corrispondenza tra il passo che si riferisce alla lingua-canto del Valois e quello che si riferisce alla voce di Adrienne. Nella lingua del Valois, come nella voce di Adrienne, si è avuto un inesto della migliore lega, secondo l'idea di Nerval: natura del Valois e raffinatezza italiana, a sua volta imitata direttamente (secondo canoni classici) dalla natura (« gazouillements d'oiseaux »). Nerval si riferiva evidentemente alla presenza di italiani nella corte francese e nelle provincie francesi nel Cinquecento — epoca in cui il petrarchismo, il platonismo amoroso italiano penetra in Francia e interessa non solo la letteratura, ma i costumi, la lingua e finanche la voce dei « paysans » della provincia francese. Adrienne dunque non fa pensare al Conservatorio ma all'anti-Conservatorio: scuola italiana di canto e naturalezza, diciamo meglio, « provincialità » tipica della voce.

È nelle *Nuits d'Octobre* (1852) che Nerval esprime per la prima volta in maniera chiara e organica, la sua avversione per il Conservatorio nel merito dell'educazione vocale. Raccontando di una serata a caffè, durante la quale una ragazza si esibì in canzoni, Nerval ricorda i caratteri della sua voce — ma è questa nota che ci interessa:

L'éducation classique n'avait pas gâté cette fraîcheur d'intonation, cette pureté d'organe, cette parole émue et vibrante, qui n'appartient qu'aux talents vierges encore des leçons du Conservatoire ⁸⁴.

Di qui nasce dunque la netta opposizione che Nerval stabilisce tra voce « vierge » (qualità positiva) e Conservatoire (simbolo negativo). Una opposizione che Nerval non lascia subito a se stessa, passando oltre, ma sviluppa in una pagina romanticamente bella, mosca, drammatica, malinconica, e quindi tutta sua — dimostrando così quale intensità dovesse assumere per lui il problema del canto naturale e del canto educato, nello stesso senso in cui si sviluppava già da molto per lui il problema della musica popolare (canzoni e leggende...) e musica ufficiale, come abbiamo già visto, in opposizione. Citiamo la pagina per intero:

⁸³ *Angélique*, I, p. 179.

⁸⁴ *Les Nuits d'Octobre*, I, p. 92.

Ô jeune fille à la voix perlée! — tu ne sais pas *phraser* comme au Conservatoire; — tu ne *sais pas chanter*, ainsi que dirait un critique musical... Et pourtant ce timbre jeune, ces désinences tremblées à la façon des chants naïfs de nos aïeules, me remplissent d'un certain charme! Tu as composé des paroles qui ne riment pas et une mélodie qui n'est pas *carrée*; — et c'est dans ce petit cercle seulement que tu es comprise et rudement applaudie. On va conseiller à ta mère de t'envoyer chez un maître de chant, — et, dès lors, te voilà perdue... perdue pour nous! — Tu chantes au bord des abîmes, comme les cygnes de l'Edda. Puissé-je conserver le souvenir de ta voix si pure et si ignorante, et ne t'entendre plus, soit dans un théâtre lyrique, soit dans un concert, — ou seulement dans un café chantant!

Adieu, adieu, et pour jamais adieu!... Tu ressembles au séraphin doré du Dante, qui répand un dernier éclair de poésie sur les cercles ténébreux — dont la spirale immense se rétrécit toujours, pour aboutir à ce puits sombre où Lucifer est enchaîné jusqu'au jour du dernier jugement.

Et maintenant, passez autour de nous, couples souriants et plaintifs..., « spectres où saigne encore la place de l'amour! » Les tourbillons que vous formez s'effacent peu à peu dans la brume... La *Pia*, la *Francesca*, passent peut-être à nos côtés... L'adultère, le crime et la faiblesse se coudoient, sans se reconnaître, à travers ces ombres trompeuses ⁸⁵.

Nerval rivela in questa pagina uno dei momenti più felici e singolari della sua arte. Grazie alla voce « si pure et si ignorante » della cantante, egli l'angelizza: ed è il primo movimento interno che muove poi tutte le immagini. La voce pura e vergine non è semplicemente una qualità superficiale della donna ma la sua espressione totale. La cantante diventa un serafino dantesco, e di contro? il Conservatorio-Lucifero! e

⁸⁵ Citiamo dall'ediz. Lemaître, pp. 413-4. Tale edizione infatti si garantisce come più sicura di quella di Béguin-Richer, nonostante sia lo stesso il testo di base, nel riportare la lezione: « La *Pia*, la *Francesca*, passent peut-être à nos côtés », mentre Béguin-Richer riporta: « La *Lia*, la *Francesca* etc. ». La nostra scelta è fatta unicamente con criteri interni, non sulla base del testo dell'*Illustration*. Eccone le ragioni: *Pia* (de' Tolomei) sarebbe associata a *Francesca* (che non può essere che da Rimini) perché commisero lo stesso peccato (il tradimento della fede coniugale) e perché in conseguenza di ciò trovarono morte violenta per mano del loro sposo. È la lezione più comune intorno alla figura di *Pia*. Che senso avrebbe invece la presenza di *Lia* in questa ridda di fantasmi angosciosi dell'adulterio, del crimine, della debolezza carnale, che sfiorano l'avventore-narratore dopo l'avvenuta angelizzazione della cantante? Quale criterio autorizza Béguin-Richer a questa decisione secca: « On a toujours imprimé *Pia*; nous corrigeons en *Lia*. Elle paraît au chant XXVII du *Purgatoire* (vers 100-102) (3^e éd.) ». E sulla base del manoscritto (di una nota manoscritta)? Ciò non è detto, e quindi è da escludere. *Lia* sarebbe dunque, secondo noi, un falso riconoscimento.

intorno? la gente della « goguette », le coppie del peccato, del crimine, dell'adulterio, tante immagini reali e presenti di Pia e Francesca! Una ignota fanciulla dunque, nata da una collettività anonima e dall'« enfer parisien »⁸⁶, fatta angelo grazie alla purezza della sua voce, diventa un simbolo che l'immaginazione di Nerval strappa al tempo e alla minaccia delle cose e della società, ed entra nel paradiso della letteratura nervaliana di non altro provvista che una referenza impalpabile ma capace di suscitare quello « charme » che Nerval risente all'ascolto di un certo « air très-vieux », di una voce « si pure et si ignorante ».

Nerval ritornerà pure in *Promenades et Souvenirs* sullo stesso tema. Ma è la maniera in cui il tema è trattato in *Sylvie* che va analizzata. Sylvie, ritrovata da Nerval, comincia a spogliarsi delle illusioni di cui il nostro sognatore o il suo ricordo l'aveva rivestita. « Sylvie n'était plus paysanne »: in questa frase si riassume il culmine della disillusione di Gérard. Ma prima di perdere completamente la fanciulla, prima di motivare l'impossibilità di sposare Sylvie, Gérard fa un tentativo per risalire dalla sua disillusione, invitando la fanciulla a cantare una canzone popolare del Valois:

... Chantez-moi la chanson de la belle fille enlevée au jardin de son père, sous le rosier blanc. — On ne chante plus cela. — Seriez-vous devenue musicienne? — Un peu. — Sylvie, Sylvie, je suis sûr que vous chantez des airs d'opéra! — Pourquoi vous plaindre? — Parce que j'aimais les vieux airs, et que vous ne saurez plus les chanter.

Sylvie modula quelques sons d'un grand air d'opéra moderne... Elle *phrasait!*⁸⁷.

« Elle phrasait! »: questa frase è una specie di sortilegio gettato sulla immagine di Sylvie. Ma il sortilegio non parte dall'ascoltatore malefico, bensì dalla stessa azione-qualità della cantante. Gérard non ha fatto che dare un nome, una definizione, alla realtà malefica che gli sta di fronte. E il silenzio che segue, il cambio di registro piuttosto, indica una specie di operazione funebre a cui sarebbe stata soggetta la realtà sognata. Se la voce di Sylvie era la canzone del Valois, ora che la fanciulla « phrase », ed ha una intonazione sostenuta, nasce in Gérard l'associazione: nuova voce di Sylvie è uguale alla « seconda voce » di Adrienne, è uguale alla voce di Adrienne che ha cantato nel castello di Châalis. E quindi si spiega

⁸⁶ *Les Nuits d'Octobre*, I, p. 88.

⁸⁷ *Sylvie*, I, p. 265.

l'invito, che Gérard rivolge a Sylvie, di cantare la canzone che Adrienne ha interpretato nella rappresentazione sacra:

Oh! que je vous entende! lui dis-je; que votre voix chérie résonne
sous ces voûtes et en chasse l'esprit qui me tourmente, fût-il divin
ou bien fatal! — Elle répéta les paroles et le chant après moi etc. ⁸⁸.

E qui Sylvie, soggetta a questa operazione analogica, muore definitivamente. Intermediaria della resurrezione magico-canora di Adrienne in questo luogo, piú in là ella rivela che la sua voce al servizio delle vecchie canzoni del Valois è uno spreco di energie, è cosa vana: la società è mutata, gli anni sono passati, e « il faut songer au solide » ⁸⁹. Proposito al quale fa eco, molto piú vasta in verità abbracciando interamente il tentativo di rimettere piede nel paradiso infantile, questa affermazione dello stesso scrittore: « Là était le bonheur peut-être; cependant... » ⁹⁰. « Cependant » occorre ritornare a Parigi, alla vita di ogni giorno, alla vita di sempre, al lavoro, all'amore infelice per Aurélie, l'odiata-amata, la donna di teatro alla cui magia nefasta Gérard ha cercato di sfuggire, alla cui magia non può sottrarsi, cosciente *beautontimoróúmenos*, e cosciente che Aurélie,

C'est Vénus à sa proie tout entière attachée:

una « Vénus » che nella mitologia nervaliana ha un nome: *Pandora*, fatale donna di teatro.

⁸⁸ *Sylvie*, I, p. 265.

⁸⁹ *Ivi*, p. 266.

⁹⁰ *Ivi*, p. 273.

CAPITOLO VIII

L' ONIRISMO

Non è solo per obbedire a uno schema prestabilito di razionalizzazione delle forme letterarie in Nerval, che questo capitolo è messo a conclusione del nostro studio. Secondo una gerarchia tematica, sembra ovvio che esso dovrebbe costituire lo sfocio in cui si concretizza la ricerca nervaliana della « pureté » come conquistata attraverso i fantasmi onirici, le forme disincarnate, le visioni oltremondane o interiori. La sistemazione di questo capitolo alla svolta conclusiva del nostro lavoro tende invece a riflettere perfettamente, direi quasi biograficamente, l'utilizzazione del sogno in Nerval come strumento ultimo e supremo per arrivare in fondo alla sua « quète ». Possiamo concordare col Richer (solo come ipotesi di lavoro) che l'opera in cui maggiormente e quasi unicamente Nerval fa ricorso al « rêve », *Aurélia*, non sia stata scritta verso gli ultimi anni dello scrittore, e che sia stata invece lungamente elaborata a partire dalla sua prima crisi nervosa¹. Ma non si sfugge a questa considerazione: che *Aurélia* costituí l'ultima preoccupazione di Nerval e che al momento in cui egli si tolse la vita la seconda parte dell'opera non era ancora apparsa. Per noi rimane dunque l'ultima opera di Nerval e riflette esplicitamente l'itinerario spirituale e intellettuale degli anni piú difficili della sua vita. Ancora una volta è soprattutto il criterio interno a guidarci, rivelandosi il piú utile ai fini letterari e il piú efficace a non farci distogliere dal piú vero *documento*, che è l'opera letteraria. La quale richiede appunto il rispetto della sua autonomia interna. Così, vogliamo dire, se l'esperienza a cui allude questa specie di diario di uno

¹ Di J. RICHER si v., relativamente a *Aurélia*, il già citato *Nerval. Expérience et Création*, e le osservazioni incluse nell'edizione « internazionale » di *Aurélia*, da lui curata e pure già citata. Si veda pure il vecchio saggio, successivamente utilizzato, *Nerval et ses fantômes*, « Mercure de France », 1. juin 1951.

psicopatico intelligente è vista nella prospettiva di uno sguardo attento a rimemorare cose passate cariche di valore esemplare per la vita del rimemorante, noi la prendiamo come tale, come il polo lontano, oggettivo, a cui si piega il presente, immediato (anche se pseudo-immediato), dello scrittore. Ed è salvo quell'*écart* che Nerval ha sempre inteso stabilire tra sé e le cose, tra il momento della scrittura e il passato rimemorato (verso il quale, abbiamo già visto, Nerval fa coscientemente confluire certe zone del presente che possano corroborarlo nella prospettiva che si vuole poeticamente realizzare). Ma se in effetti *Aurélia* appare come l'opera tutta centrata sulla memoria-resoconto di sogni che nel passato hanno smarrito e poi risanato la mente e l'integrità morale del narratore, Nerval fa ricorso al sogno in molte altre opere che già videro la luce prima di *Aurélia* e che nelle varie forme in cui l'utilizzano sembrano preparare l'opera maggiore. Sicché conviene soffermarsi un istante su quelle opere, e soffermarsi nello stesso tempo sui più sicuri precursori dell'esperienza onirico-letteraria del nostro scrittore, la quale, ovviamente, non è unica in periodo romantico benché sia esemplare. Ma prima è da riflettere su una frase di *Aurélia*:

Si je ne pensais que la mission d'un écrivain est d'analyser sincèrement ce qu'il éprouve dans les graves circonstances de la vie, et si je ne me proposais un but que je crois utile, je m'arrêteraï ici, et je n'essayerais pas de décrire ce que j'éprouvais ensuite dans une série de visions insensées peut-être, ou vulgairement malades...².

Nerval ristabilisce quindi anche per la sua opera il principio (romantico in genere) di « poesia e verità », in base al quale si giustifica in particolare tutta *Aurélia*, e la petizione di principio secondo cui le « visions insensées peut-être, ou vulgairement malades » hanno o possono avere un valore etico generale oltre che significato personale. *Aurélia* è costruita su questa certezza o su questa « illusione ». Ma quelle visioni non appartengono esclusivamente al mondo di *Aurélia*, perché sotto stanno si può dire a tutta l'opera di Nerval, fin da *Fantaisie*, attraversando potentemente *Les Illuminés ou les Précurseurs du Socialisme*, il *Voyage en Orient*, *Les Filles du Feu*, *Les Chimères* e tanti altri versi.

Visione è già per Nerval il « souvenir »: in *Sylvie* infatti la « ricomposizione » dei ricordi a cui il viaggiatore si sottomette durante il viaggio verso la fanciulla è operata in base a una serie di fantasie personali sistemate con ordine liricamente e strutturalmente significativo, dentro

² *Aurélia*, I, p. 364.

le quali si situano scene allegoriche e visionariamente sfumate come il « Voyage a Cythère » e le due apparizioni di Adrienne a Châalis (vera la prima ed evocata la seconda). Ma di fronte e accanto a questa sistemazione onirica si colloca l'altra, piú letteraria, cioè intenzionale, del narratore che rimemora il proprio tentativo di recuperare miticamente Sylvie, la quale gli sfugge, come gli sfugge Aurélie, in quanto la sua immaginazione è succuba del fantasma-archetipo di Adrienne. In *Sylvie* dunque Nerval denuncia la sua « faute » (onirismo indefesso ed esaltazione mistica) e indica il suo fallimento nel campo del reale come provocato da mancanza di coscienza di sé e del reale: ma questo non è motivo sufficiente perché il sognatore si liberi delle sue fantasie, le quali sono strutturate su un piano « filosofico »:

J'ai passé par tous les cercles de ces lieux d'épreuves qu'on appelle théâtres. « J'ai mangé du tambour et bu de la cymbale », comme dit la phrase dénuée de sens apparent des initiés d'Eleusis. — Elle signifie sans doute qu'il faut au besoin passer les bornes du non-sens et de l'absurdité: la raison pour moi, c'était de conquérir et de fixer mon idéal³.

Si postula dunque il superamento, all'occorrenza, della logica comune e formale qualora in esso si veda il mezzo per « conquérir et fixer » il proprio ideale non solo femminile ma esistenziale. Ricordi, fantasie, sogni, allucinazioni deliranti, vengono in Nerval da una parte razionalmente spiegati e demistificati, dall'altra si pongono come realtà autentiche confortate da un apparato filosofico irrazionalistico che affonda le sue radici nel pitagorismo, nell'occultismo, nell'esoterismo, nel determinismo astrologico, nell'idealismo classico e moderno (platonismo greco, neoplatonismo rinascimentale, visionarismo teosofico di Swedenborg, metafisica di Hegel...). La dialettica tra razionale e irrazionale, logico e onirico, realistico e puramente fantastico, non si risolve in Nerval con la vittoria dell'uno sull'altro, ma con una specie di accordo instabile (drammatico) tra l'uno e l'altro. Sicché non meraviglia che in *Aurélia*, l'opera dei sogni e delle visioni vissute realmente dal « malato » poeta, il controllo della ragione coordina e commenta le varie fasi della « malattia » come se il malato fosse nello stesso tempo il medico di se stesso. Nella *Réverie de Charles VI*, composta nel 1842 e pubblicata nel 1847, i versi finali contengono una lezione *divina* che non va tralasciata e che sembra

³ *Sylvie*, I, p. 270.

costituire un programma di azione umana (e già fin da allora ovviamente letteraria) per il nostro poeta:

Il semble que Dieu dise à mon âme souffrante:
 Quitte le monde impur, la foule indifférente,
 Suis d'un pas *assuré* cette route qui luit,
 Et — viens à moy, mon fils... et — n'attends pas LA NUIT!!!

Questa lezione sembra quasi un avallo dell'esperienza onirica posteriore, la quale è il mezzo attraverso cui si vuole destinare a compimento tale programma idealistico. Ed è giusto la « Nuit » il termine, la realtà che si vuole esorcizzare. Ma la « Nuit » è il regno abituale del sonno e del sogno, grazie a cui si può realizzare la « descente aux enfers » che porta alla visione dell'Empireo e quindi al ristabilimento della propria purezza interiore, alla *sicurezza* della propria salvezza spirituale. Come tale la Notte è simbolo positivo, è la necessaria intermediaria della santificazione, allo stesso modo in cui i santi hanno bisogno della tentazione e dell'ombra per provarsi nella loro santità, nella loro sublimazione dal corporeo ecc.

Dante da una parte e Flaubert dall'altra, per esempio, hanno inteso sí rappresentare la Notte come l'« aere perso » in cui hanno forma il male, l'infedeltà, la depravazione ecc.; ma nello stesso tempo non possono non considerarla nella sua funzione dialettica in rapporto al chiaro, alla luce, alla santità ecc. Che sia nella realtà o che sia nella visione, la notte compie dunque una funzione simbolica, quasi medianica, pur nella sua accezione negativa, come nel poeta italiano e nel romanziere francese. Nerval, sulle orme dichiarate di Dante, e contemporaneamente a Flaubert (che forse l'utilizza nelle sue *Tentations*), fa della Notte una specie di macchina mostruosa che lo stritola e a cui pure fa ricorso per subire o dirigere i propri sogni, interpretando i quali egli può ricavare la regola intellettuale e morale che si impone al suo tentativo di beatificazione nelle braccia di Aurélia-Beatrice. Ma prima di arrivare a quel finale, l'onirismo nervaliano si atteggia in varie forme letterarie.

La Notte non come regno del « sommeil des bêtes » ma come regno ancora dell'attività del pensiero è la grandiosa scena in cui si svolge il dramma « cainita » del *Christ aux Oliviers* (1844):

Quand le Seigneur, levant au ciel ses maigres bras,
 Sous les arbres sacrés, comme font les poètes,
 Se fut longtemps perdu dans ses douleurs muettes,
 Et se jugea trahi par des amis ingrats,

Il se tourna vers ceux qui l'attendaient en bas
 Rêvant d'être des rois, des sages, des prophètes...
 Mais engourdis, perdus dans le sommeil des bêtes,
 Et se prit à crier: « Non, Dieu n'existe pas! ».

Ils dormaient. « Mes amis, savez-vous *la nouvelle*?
 J'ai touché de mon front à la voûte éternelle;
 Je suis sanglant, brisé, souffrant pour bien des jours!

Frères, je vous trompais: Abîme! abîme! abîme!
 Le dieu manque à l'autel où je suis la victime...
 Dieu n'est pas! Dieu n'est plus! ». Mais ils dormaient toujours!...⁴.

Questa rappresentazione del Cristo, che sembra ben muovere dalla professione ateistica che fa il Cristo del *Sogno* di Jean Paul Richter⁵, dà la misura dell'integrazione nel clima romantico da parte di Nerval nello stesso tempo in cui dimostra in Nerval la preoccupazione di far dire il vero al sogno, alla visione drammatica del poeta-Cristo intorno alle cose metafisiche. Sottratto al sonno dei bruti in cui cadono i falsi profeti, i falsi sapienti, i falsi condottieri-re, il poeta-Cristo lancia il suo messaggio, la *nuova* (e sarcastica) verità rivelata, che i profeti sapienti re non raccolgono perché il loro dormire è morte, la loro notte è assenza di essere e non è nemmeno parere, è nulla; e non si può nemmeno dire che sia il loro un sonno di pietra, perché non si possono usare indiscriminatamente le metafore e le immagini figurate a proposito di un poeta che, come Baudelaire e come Hugo, crede alla funzione piena e non semplicemente allusiva delle metafore e degli attributi, in base alla teoria delle « correspondances ». Dire dunque di quegli individui abbruttiti nel sonno e privi di sogni « illuminanti » che hanno un « sonno di pietra » è far torto (metafisico) alla pietra. Può meravigliare di conseguenza che il pitagorismo di Nerval non abbia avvertito che la metafora (sia pure di lavoro!): « le sommeil des bêtes » conteneva un interdetto pitagorico: il disprezzo delle bestie. Così l'appello dei *Vers dorés* (1845) sembra ridimensionare un errore filosofico-linguistico-poetico mettendo sullo stesso piano della creazione animata sia le bestie che le pietre, i fiori ecc.:

Homme! libre penseur — te crois-tu seul pensant
 Dans ce monde, où la vie éclate en toute chose:
 Des forces que tu tiens ta liberté dispose,
 Mais de tous tes conseils l'univers est absent.

⁴ *Le Christ aux Oliviers* (I).

⁵ Anche a tal riguardo segnaliamo le interessanti note fatte da Claude Pichois sulla « comparaison » Richter-Nerval ne *L'Image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*, cit.

Respecte dans la bête un esprit agissant...
 Chaque fleur est une âme à la Nature éclose;
 Un mystère d'amour dans le métal repose:
 Tout est sensible; — Et tout sur ton être est puissant!

Crains dans le mur aveugle un regard qui t'épie:
 À la matière même un verbe est attaché...
 Ne la fais pas servir à quelque usage impie.

Souvent dans l'être obscur habite un Dieu caché;
 Et, comme un oeil naissant couvert par ses paupières.
 Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres.

In realtà nel *Christ aux Oliviers* c'è un grido disperato dell'uomo fondamentalmente ateo, del credente (Cristo simbolico) che scopre il vuoto metafisico e vuole proclamare la sua scoperta al mondo intero — quindi nemmeno pitagorismo! E si giustifica così la frase peggiorativa « le sommeil des bêtes ». Ma tutto questo sembra davvero essere stato un cattivo sogno di Cristo-Nerval, della stessa natura di tanti sogni che in *Aurélia* vedremo ridurre in prostrazione il narratore-iniziato. Nerval non è ateo, la sua letteratura indica lo sforzo per sfuggire alla tentazione scettica e ancorarsi in un cielo ideale e in una certezza religiosa sincretistica (in ciò stesso rivelandosi la sua discendenza illuministica e volterriana). Dal *Christ aux Oliviers* ai *Vers dorés* si passa come da un sogno metafisico nefasto a una visione pitagorica beatifica di quello compensatrice, ultravisione anzi, grazie a cui il mondo minerale, vegetale, animale, umano è un mondo unico percorso da infiniti-possibili esistenti. L'umanità, la dolcezza, la poesia di Nerval trovano forse nella disponibilità a farsi invadere da ultravisioni di questo tipo la loro spiegazione e le ragioni del loro esistere piuttosto che nella disperata esemplificazione della Notte del Cristo morente. E tuttavia a un estremo di dolcezza, di affabilità, di sogno di purezza, di timidezza, si oppone un estremo di ribellione violenta, di orgoglio personale smisurato, di visioni sanguinarie, secondo una parabola caratteristica dei ciclotimici — per cui, ancora una volta, non si deve trascurare uno di questi estremi a vantaggio dell'altro, dell'uno e dell'altro essendo costituita la letteratura nervaliana.

Nelle *Chimères* e negli altri componimenti che vanno sotto il titolo di *Autres Chimères* si trovano esemplificate le due polarità poetiche meglio che altrove, nel senso che è più facile metterle a nudo, data la forma letteraria concisa in cui si esprimono. Quella che possiamo definire la costante pitagorica e virgiliana si alterna infatti con la costante cainita, prometeica, vitalistica, generalmente in componimenti separati, coniu-

gandosi invece in *El Desdichado*, dove il « rêve » dell'Italia dolce-romantica tende a rispondere-opporsi alla realtà, anch'essa gonfiata dall'immaginazione onirica, del « ténébreux ». Il « fol délicieux », di cui parlava Barrès, nascondeva dunque nella sua inoffensività peraltro non oggettiva il suo contrario: una dolcezza mordace e sarcastica, una convinzione piú che evangelica di potere con la carità metter fuoco all'universo e rigenerarlo, o di potere col ferro e col fuoco dar pace all'universo. Il sonetto *À Madame Ida Dumas* ha in tal senso una forza onirica (apparentemente schizofrenica) cosí invadente che lascia perplessi per la sua originalità:

J'étais assis chantant aux pieds de Michaël,
Mithra sur notre tête avait fermé sa tente,
Le Roi des rois dormait dans sa couche éclatante,
Et tous deux en rêvant nous pleurions Israël!

Quand Tippoo se leva dans la nuée ardente...
Trois voix avaient crié vengeance au bord du ciel:
Il rappela d'en haut mon frère Gabriel,
Et tourna vers Michel sa prunelle sanglante:

« Voici venir le Loup, le Tigre et le Lion...
L'un s'appelle Ibrahim, l'autre Napoléon
Et l'autre Abd-el-Kader, qui rugit dans la poudre;

Le glaive d'Alaric, le sabre d'Attila,
Ils les ont... Mon épée et ma lance sont là...
Mais le César romain nous a volé la foudre! ».

Questa « rêverie » allegorica su dodici nomi storici e religiosi coniuga antichità, medioevo e età presente e per ciò stesso Oriente e Occidente. Il termine negativo della rappresentazione è il « César romain », che può ben essere il papa, il quale con la sua « foudre » disintegra il tentativo di dare un ordine nuovo al mondo, per cui son visti cooperare gli altri personaggi. Avevamo già considerato nel capitolo sull'« Oriente nervaliano » la maniera in cui Nerval concerta il suo sincretismo storico-religioso, ma qui, se in letteratura come per altro si può parlare di miracolo, Nerval realizza il miracolo di dire in dodici versi quello che nel *Voyage* aveva detto in molte pagine⁶. In effetti si tratta del miracolo di un poeta-demiurgo, che padroneggiando ormai la sua materia se la fog-

⁶ *Horus*, incentrato sullo stesso tema, lo sviluppa piuttosto sul piano cosmogonico; *Myrtho* e *Delfica*, pur alludendo al sogno sincretistico, hanno un linguaggio tutto diverso, sono sonetti « normali ».

gia con estrema apparente disinvoltura, sia pure dando l'impressione di ricavarne un abbozzo, poeta idealista che confida nel tratto semplicemente inciso come Michelangelo scultore nella forza espressiva e piú che mai eloquente della *Pietà Rondanini*, e ancor piú del *Giorno*, e come Rodin nella persuasività delle sue figure di impronta michelangiotesca. Obbedendo giustamente a una tecnica idealistica e alle apparenze del dettato onirico, Nerval crea i suoi quadri poetici (*À Madame Ida Dumas* non ne è che un esempio, forse dei piú sintomatici) con la giustapposizione di immagini e di allusioni, nascondendo l'articolazione sintattica piú impegnativa (i trapassi subordinati) nel segreto del suo pensiero o come una trama inapparente dell'ordito oggettivo — che è il solo che egli offra al lettore. Ma lasciamo da parte queste considerazioni stilistiche (che ci occuperanno altrove), e veniamo a *Aurélia*, che conviene ormai affrontare dopo queste premesse.

La frase con cui si apre *Aurélia* è una professione di fede nelle forze occulte della personalità umana: da cui discende un programma letterario.

Le rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le *moi*, sous une autre forme, continue l'oeuvre de l'existence ⁷.

Le apparizioni che invadono il sognante appartengono al « monde des Esprits ». Dante aveva scelto Virgilio come propria guida nel suo fantastico viaggio, ricorrendo così a un'autorità indiscussa nel campo della scienza umana, divina e letteraria; Nerval, per dar credito e autorevolezza a quella professione, invoca Swedenborg, Apuleio e Dante stesso, prendendo i *Memorabilia*, l'*Asino d'oro* e la *Divina Commedia* come anticipazione e conferma delle « visions » che egli intende trascrivere. Nerval tuttavia distingue le visioni di Swedenborg, dovute « à la rêverie plus souvent qu'au sommeil », da quelle di Apuleio e di Dante, che egli attribuisce allo stato di sonno e considera come « les modèles poétiques de ces études de l'âme humaine » ⁸. In tale distinzione sembra che Nerval dia maggior peso ai due ultimi e li prenda a parte completa del suo tentativo di trascrizione di un'esperienza interiore che non ardisce chia-

⁷ *Aurélia*, I, p. 359.

⁸ *Ibid.*

mare « maladie ». In realtà il modello di Swedenborg è efficace quanto gli altri due, soprattutto a partire dal momento in cui vita reale e sogno si confondono circondando la mente del « malato » di una continua « rêverie » tra veglia e sogno, ora durante la veglia ora durante il sonno. È vero d'altra parte che lo schema letterario di *Aurélia*, come riflesso di tutta un'esperienza che Nerval paragona a una « descente aux enfers », ricalca sia pure da lontano (in maniera meno razionalistica) l'*Asino d'oro* e la *Divina Commedia*. Ma è giusto limitare a questi soli nomi il sostrato letterario della trascrizione onirica e i principi teorici sull'attività onirica sui quali si fonda *Aurélia*? È indicativo che Nerval elegga come proprie guide Swedenborg, Apuleio e Dante, ma si ricrea meglio la sua figura tenendo presente che essi non possono limitare la sua erudizione e la sua cultura che sembrano inesauribili a tal riguardo perché abbracciano fonti e momenti piú lontani tra di loro della storia umana. Lungi da noi il pensiero, o il tentativo (quanto esauriente?), di mostrare le « sources » di *Aurélia*, che è dire in pratica quasi tutto Nerval. A ciò attendono la pazienza e l'amore davvero inesauribili di Jean Richer. Ma come trascurare il *Somnium Scipionis*, il libro VI dell'*Eneide*, l'*Hypnerotomachia*, la suggestione del Tasso⁹, il grande poema dell'Ariosto¹⁰, il *Faust*, le opere oniriche di Jean Paul Richter, di Hoffmann?... Come non sospettare l'influenza delle *Hymnen an die Nacht*?¹¹ Come non richiamare Nodier, uno dei suoi « tutori » letterari, come s'è visto? Anzi, il primo nome che salta alla mente leggendo la « premessa » sul sogno che è l'inizio di *Aurélia* è quello di Nodier, il quale nel « Prologue » di *Smarra* si sofferma sul passaggio dalla veglia al sonno e sull'attività dell'immaginazione durante la notte. Le « nocturnes terreurs » sembrano riecheggiare nel « frémissement » che coglie Nerval mentre attraversa le porte del sonno; l'affermazione che « il y a un moment où l'esprit suspendu dans le vague de ses pensées... » modella la visione nervaliana:

C'est un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu...

⁹ Si veda la *Note sur Nerval et le Tasse* di M. L. BELLELI, « Revue des Sciences Humaines », juillet-septembre 1963.

¹⁰ L'inizio dell'Introduzione-Dedica delle *Filles du Feu* rivela in Nerval la conoscenza dell'Ariosto, per sua stessa confessione.

¹¹ Il RICHER, nel suo *Nerval etc.* (p. 463), ritiene che non vi sia stata influenza di Novalis su Nerval. Il BÉGUIN sospettava invece un approccio al poeta degli *Inni alla Notte* (*L'âme romantique et le rêve*, Paris, Corti, 1963, p. 359).

che col suo seguito:

... et où se dégagent de l'ombre de la nuit les pâles figures gravement immobiles qui habitent le séjour des limbes. Puis le tableau se forme, une clarté nouvelle illumine et fait jouer ces apparitions bizarres: — le monde des esprits s'ouvre pour nous

è uno straordinario riadattamento della seconda parte del « Prologue » (l'entrata in scena dei « Sylphes »):

Peu à peu leur voix s'affaiblit, ou bien elle ne vous parvient que par un organe inconnu qui transforme leurs récits en tableaux vivants, et qui vous rend acteur involontaire des scènes qu'ils ont préparées; car l'imagination de l'homme endormi, dans la puissance de son âme indépendante et solitaire, participe en quelque chose à la perfection des esprits ¹².

Si deve parlare dunque di una perfetta assimilazione delle idee di Nodier sul sogno avvenuta da parte di Nerval, e nello stesso tempo di una identica utilizzazione letteraria dei fantasmi onirici, di cui si potrebbero vedere alcune esemplificazioni. Ma ancora più indicativa la fonte-modello a cui Nodier e Nerval si rifanno entrambi: Apuleio! Lo stesso « Prologue » menziona l'autore della bassa-latinità, come lo menzionano sempre con espressioni ammirative le due « Préfaces » (1821 e 1832) di *Smarra*. Ma il discorso parallelo *Smarra-Aurélia* va esteso in modo molto più ampio a Nodier-Nerval per quel che entrambi hanno saputo vedere nel sogno e in certi precedenti letterari che all'esperienza del sogno si rifanno, e ancora per l'interpretazione mistica di avvenimenti e testi che essi annettono alla propria esperienza umana e letteraria. E pensiamo se non altro alla maniera in cui entrambi guardano a Francesco Colonna...

Piú di una guida ideale dunque accompagna Nerval durante il suo « smarrimento » e quella che egli chiama la sua « descente aux enfers », come piú di una guida lo conforta nella trascrizione delle visioni ormai lontane e guardate oggettivamente quali « impressions d'une longue maladie », passata la quale egli può ben dire che, nel segreto della sua psiche, la malattia gli ha permesso di rinascere a una nuova vita, che la malattia è stata la sua *Vita nuova*. In questa confessione egli insinua tuttavia il sospetto che la vita che gli uomini solitamente trascurano, quella onirica, celi la possibilità di un raddoppiamento delle proprie forze, fisiche intellettuali morali:

¹² NODIER, *Smarra*, in: *Contes*, cit., pp. 44, 45, 46.

... je ne sais pourquoi je me sers de ce terme maladie, car jamais, quant à ce qui est de moi-même, je ne me suis senti mieux portant. Parfois, je croyais ma force et mon activité doublées; il me semblait tout savoir, tout comprendre; l'imagination m'apportait des délices infinies. En recouvrant ce que les hommes appellent la raison, faudrait-il regretter de les avoir perdues?...¹³.

Dopo di che Nerval tende a sciogliere il paradosso: la malattia mentale è stata la sanità totale. Questa operazione è possibile tuttavia se si tengono ferme certe premesse interne.

Nerval si sente ormai *sicuro* al momento in cui coordina la serie dei suoi sogni e gli pare che i suoi sogni siano leggibili non solo con la logica del folle ma con la logica comune e attraverso le esperienze analoghe occorse a scrittori passati. Evocando per la seconda volta nel giro di poche righe il nome di Dante, Nerval inizia il suo resoconto sotto gli auspici del poeta visionario che gli doveva apparire il piú grande e il piú intelligente di quelli a cui andava il suo pensiero nel raccogliersi sui propri avvenimenti:

Cette *Vita nuova* a eu pour moi deux phases...¹⁴.

In questa confessione di rigenerazione spirituale avvenuta attraverso il sogno, cioè attraverso la « communication avec le monde des esprits »¹⁵, si riconosce il convincimento (già di Dante) di una condizione interiore nuova conquistata lottando contro le forze del male e predisponendosi ad essa con virtù intellettuali e morali. Alcune note relative alla redazione di *Aurélia* sembrano illustrare pienamente questa attitudine:

Rêve des choses perdues où elle m'enlève dans ses bras. S'entretenir d'idées pures et saines pour avoir des songes logiques. Prenez garde à l'impureté qui effarouche les bons esprits et qui attire les divinités fatales. Quand vos rêves sont logiques ils sont une porte ouverte ivoire ou corne sur le monde extérieur.

Qu'est-ce qu'une pureté qui n'est qu'ignorance et qui cesse devant la connaissance du mal¹⁶.

Nerval postula una igiene intellettuale e morale come propedeutica del *sogno logico* grazie a cui è aperta la comunicazione col mondo dei fanta-

¹³ *Aurélia*, I, p. 359.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ivi*, p. 392.

¹⁶ « Notes manuscrites » per *Aurélia*, I, p. 421.

smi benefici e si instaura a sua volta col mondo esterno un proficuo rapporto dialettico. Se egli conta di provocare in sé il sogno *logico*, ciò accade perché in fondo crede ancora alla teoria classica sul sogno *premonitore* e *ammonitore*, teoria che nell'Ottocento trovava ancora seguaci (indicati e superati da Freud). Ma la « teoria onirica » di Nerval non ci interessa ovviamente da un punto di vista scientifico, bensì in qual maniera essa si risolva in forme e paesaggi letterari. È la convinzione profonda, seppure apparentemente problematizzata dallo stesso poeta, di possedere la chiave esatta della propria infermità e delle visioni in cui si esprimeva, a dare il tono a queste forme e a queste evanescenze. Il proposito ingenuo e sublime insieme: « l'idée me vint d'interroger le sommeil », è ingenuo e sublime per lo slancio con cui egli cerca di realizzarlo e per le gravi preoccupazioni che comporta in questo volontario del sogno. Ma il proposito ha ragion d'essere dal momento che il sognatore-malato si sia convinto di poter realizzare il suo destino con uno strumento conoscitivo e pratico da usare come una vera e propria arma con cui conquistarsi Aurélia contro l'*autre*, il *double*, l'*esprit fatal*, il *mauvais génie*:

L'idée me vint d'interroger le sommeil: mais son image, qui m'était apparue souvent, ne revenait plus dans mes songes. (...) Un éclair fatal traversa tout à coup cette obscurité... Aurélia n'était plus à moi!... Je croyais entendre parler d'une cérémonie qui se passait ailleurs, et des apprêts d'un mariage mystique qui était le mien, et où l'*autre* allait profiter de l'erreur de mes amis et d'Aurélia elle-même. (...) « Eh bien, me dis-je, luttons contre l'esprit fatal, luttons contre le dieu lui-même avec les armes de la tradition et de la science »¹⁷.

Il « rêve dirigé » è in effetti l'arma della lotta. Riferendosi ancora all'apparizione sopra riferita e alle conseguenze che apportò nella sua mente « sveglia » (un « étrange désespoir »), il ricordo di Nerval si trasferisce all'impegno di opporsi all'errore subentrato nei preparativi del matrimonio mistico:

J'employais toutes les forces de ma volonté pour pénétrer encore le mystère dont j'avais levé quelques voiles. Le rêve se jouait parfois de mes efforts et n'amenait que des figures grimaçantes et fugitives¹⁸.

Ma questo è un *leitmotiv* che percorre tutta *Aurélia*. La conclusione stessa, insistendo in maniera forse non più organica su tale decisione,

¹⁷ *Aurélia*, I, pp. 380-1.

¹⁸ Ivi, p. 382.

se da una parte prova l'esistenza di un'altra fissazione, letterariamente surrettizia, dall'altra tende a giustificare la parte di volontà del sognatore implicita nella salvezza e sicurezza che gli sono derivate dal tentativo di « dominer ses sensations au lieu de les subir »¹⁹. E il sentimento di gioia che egli ne trae al ricordo è paragonabile alla soddisfazione di chi, credendosi perduto per leggi fatali o sociali, e lottando contro queste stesse leggi, misurandosi con forze che lo sovrastano immensamente, gusta il piacere della loro sconfitta, il sentimento non di essere integrato nel sistema che lo estraniava, ma di averlo modificato con la sua intelligenza, con la sua fede, con le sue vedute. Guadagnarsi e meritare sí l'amore di Aurélie-Beatrice, l'entrata nel mondo degli spiriti puri, ma non con semplice disposizione contemplativa bensí con disposizione contemplativa e attiva insieme, coniugando, facendo avanzare nel proprio universo Lia e Rachele, come già Dante aveva esemplificato riportando il sogno che l'aveva invaso sulla Scala al Paradiso terrestre. È questo per noi il senso traslato della convinzione di Nerval di voler rimettere ordine nell'universo che la sua fantasia esaltata gli rivela scomposto:

Une erreur s'était glissée, selon moi, dans la combinaison générale des nombres, et de là venaient tous les maux de l'humanité. (...) Mon rôle me semblait être de rétablir l'harmonie universelle par l'art cabalistique et de chercher une solution en évoquant les forces occultes des diverses religions²⁰.

Da una parte dunque Nerval aspira a un paradiso compiuto e immutabile, dall'altra egli deve sottomettersi alla teoria delle « épreuves de l'initiation sacrée » che comportano un'attività dell'iniziando volta a riparare ingranaggi rotti dell'armonia universale. Nell'un caso come nell'altro non si può distinguere la parte del sogno (nel senso piú ampio: delirio, ricordo prenatale e trasfigurazione dei ricordi d'infanzia, fantasticheria...) da quella dell'illusione metafisica, della certezza filosofica irrazionalistica. Nerval stesso, dichiarando che durante la sua malattia si è operato « l'épanchement du songe dans la vie réelle »²¹, ci rende accorti implicitamente sulla trasfusione continua tra sogno e realtà che la sua trascrizione tenderà a fissare. Di tale trasfusione occorre prelevare alcuni campioni ai quali si può ridurre il significato mistico-inconscio o

¹⁹ *Aurélia*, I, p. 412.

²⁰ Ivi, p. 402.

²¹ Ivi, p. 363.

chiaramente dichiarato della sua « quête » onirica. È significativo che il primo sogno, seguente alla prima fantasticheria cabalistica, sia centrato sull'immagine della morte e sul potere ultraveggente, onnisciente, del sognatore. La sua vita comune, sociale, sarà determinata dalle combinazioni che egli crederà di vedere tra sogno e realtà. Ma se questo è il primo sogno, è ancora più significativo che il primo atto che egli compie per manifestare la sua decisione di *rinnovarsi* interiormente e socialmente è il proprio denudamento per strada:

Je chantais en marchant un hymne mystérieux dont je croyais me souvenir comme l'ayant entendu dans quelque autre existence, et qui me remplissait d'une joie ineffable. En même temps je quittais mes habits terrestres et je les dispersais autour de moi²².

Se questo non è un sogno, trascritto così da Nerval ha l'aspetto di un sogno. Si tratta indubbiamente di un dettato onirico al quale obbedisce il sognatore che insegue una stella nel cielo. Nerval rivela il bisogno di rifarsi allo stato di purezza infantile attraverso questo « sogno di esibizione », direbbe Freud, senza che della sua nudità egli senta vergogna al cospetto della gente che lo circonda (« une ronde de nuit ») e senza che la gente gli faccia sentire come vergognoso il suo denudamento. Nella sua « vision céleste » denudarsi è un gesto esaltante e simbolico, il primo passo dell'iniziazione alla nuova vita, la prima rivoluzione contro se stesso e la società. Alle immagini e alla paura della morte succedono immagini di rivolta contro il dominio della ragione e immagini esaltanti della propria libertà che si esprime in simboli infantili. Il Marcuse, sulla linea di Freud, vedrebbe in questi atti successivi delle prove utili alle proprie teorizzazioni su *Eros e Civiltà*²³. Ma ciò non basta comunque a definire Nerval — occorrono cioè altre prove per farci intendere la compattezza del suo universo di libertà e di amore, di purezza e di luce, che egli si costruisce letterariamente. Prove che sono riprove in realtà sul piano più prettamente onirico, dal momento che già nei capitoli precedenti si sono indicati i fili conduttori costanti della visione del mondo — del cosmo — in Nerval. Se il denudamento rivela il desiderio dell'infanzia, le immagini delle visioni successive ci assicurano che non ci serviamo di « vane » teorie applicate a Nerval o di teorie scientifiche « arbitrariamente » applicate al nostro poeta, il quale,

²² *Aurélia*, I, p. 363.

²³ H. MARCUSE, *Eros e Civiltà*, Torino, Einaudi, 1964.

si sa bene, come pochissimi si presta a essere letto in filigrana psicanalitica. Nerval non ricerca solo l'infanzia personale, anzi l'infanzia personale in *Aurélia* viene elevata a una specie di archetipo empirico e quindi smaterializzata; quel che Nerval cerca essenzialmente è l'infanzia del mondo, nella quale prende posto anche la propria infanzia personale. In *Aurélia* infatti le visioni che si riferiscono alla casa materna perdono i contorni storici e geografici. Si veda questo brano di una visione ancestrale grandiosa:

Je sortis de la chambre et je me mis sur une terrasse disposée en parterre. Là se promenaient et jouaient des jeunes filles et des enfants. Leurs vêtements me paraissaient blancs comme les autres, mais ils étaient agrémentés par des broderies de couleur rose. Ces personnes étaient si belles, leurs traits si gracieux, et l'éclat de leur âme transparaissait si vivement à travers leurs formes délicates, qu'elles inspiraient toutes une sorte d'amour sans préférence et sans désir, résumant tous les enivremments des passions vagues de la jeunesse²⁴.

Una visione aerea e vaporosa che lo scrittore rende attraverso giochi di luci e di fantasmi che svaniscono gli uni negli altri; una sensibilizzazione del mondo sognato della prima età dell'uomo, che non può non lasciare perplessi pure chi, come Gide, per poca sensibilità all'onirismo, può avere impressione di noia alla lettura di *Aurélia*. Riferendosi infatti a questa visione, Gide si diceva « heureux de reconnaître que le chapitre V en particulier est d'une perfection accomplie, d'une qualité rare et subtile, et, lorsque l'on s'y prête et que l'on consent d'entrer dans le jeu, fort émouvante; d'un ton jusqu'alors inouï dans notre littérature, que même Baudelaire n'avait que rarement approché et auquel les oreilles françaises ne devaient et ne purent s'ouvrir que longtemps

²⁴ *Aurélia*, I, p. 371. Ma si potrebbe anche vedere quest'altro brano del sogno successivo che ha come oggetto un interno familiare, la « demeure de son aïeul », abitata da tre donne che richiamano vagamente « des parentes et des amies de sa jeunesse »: « La plus âgée me parlait avec une voix vibrante et mélodieuse que je reconnaissais pour l'avoir entendue dans l'enfance, et je ne sais ce qu'elle me disait qui me frappait par sa profonde justesse. Mais elle attira ma pensée sur moi-même, et je me vis vêtu d'un petit habit brun de forme ancienne, entièrement tissu à l'aiguille de fils ténus comme ceux des toiles d'araignées. Il était coquet, gracieux et imprégné de douces odeurs. Je me sentais tout rajeuni et tout pimpant dans ce vêtement qui sortait de leurs doigts de fée, et je les remerciais en rougissant, comme si je n'eusse été qu'un petit enfant devant de grandes belles dames » (p. 373). Meno traslata la visione successiva (p. 390). Ma un'altra significativa è nella seconda parte dei « Mémoires »: « Une toute petite fille marchait en glissant sur la terre durcie... » (p. 411). E così la visione di un bambino che gioca, della razza preadamitica, quindi anch'esso simbolico (p. 371).

plus tard »²⁵. V'è in questo capitolo come una ventata di aria di montagna che soffia dalla stessa rappresentazione onirica: la scena che ci vien riferita appartiene al resoconto di un viaggio attraverso il mondo degli abitanti primitivi che Nerval compie in sogno sotto la guida di un « oncle maternel »-« aïeul », che può ricordare Cacciaguida nell'incontro con Dante in *Paradiso*.

Sans rien demander à mon guide, je compris par intuition que ces hauteurs et en même temps ces profondeurs étaient la retraite des habitants primitifs de la montagne. Bravant toujours le flot envahissant des accumulations de races nouvelles, ils vivaient là, simples de moeurs, aimants et justes, adroits, fermes et ingénieux, — et pacifiquement vainqueurs des masses aveugles qui avaient tant de fois envahi leur héritage. Eh quoi! ni corrompus, ni détruits, ni esclaves; purs, quoique ayant vaincu l'ignorance; conservant dans l'aisance les vertus de la pauvreté²⁶.

Attraverso l'esemplificazione dell'umanità preadamitica spunta la visione di quel che sia per Nerval l'umanità a cui aspirava: una umanità indubbiamente arcadica, dai costumi incorrotti e semplici, intelligente e operosa, libera e forte, coltivata nello stesso tempo che pura, e accoppiante al benessere i costumi della povertà. L'utopia del popolo puro continua qui nella visione onirica della razza preadamitica; i caratteri che Nerval cercava ora in Oriente ora nel Valois e nel cuore della Francia, qui si fanno piú apertamente sognati e assumono una dimensione cosmica²⁷. Una perfetta evoluzione forse dell'utopia socialista del tempo, saintsimonismo e altro. Sotto forma di canto poetico-religioso, dopo la certezza di essere salvo, Nerval ripete le stesse idee nella prima parte dei « *Mémorables* »:

Sur un pic élané de l'Auvergne (...).

Sur les montagnes de l'Himalaya (...).

²⁵ A. GIDE, *Journal*, 15 settembre 1942 (e si vedano pure le osservazioni del 16 settembre), Paris, Gallimard, 1954, pp. 131-2.

²⁶ *Aurélia*, I, pp. 370-1.

²⁷ Si potrebbe perfettamente associare Nerval a quanto il Raymond afferma a proposito di Rousseau: « Pour Rousseau comme pour le chrétien, comme pour l'indien, comme pour le 'sauvage' [MIRCEA ELIADE, *Le Mythe du Bon Sauvage*, « N.R.F. », août 1955], la perfection se trouve aux origines. Mais au lieu de se retourner pour en ressaisir au moins l'idée vers l'Ancêtre biblique ou l'Ancêtre primordial, il croit que l'enfance est le berceau terrestre du paradis — et il s'attachera à décrire l'enfance de l'humanité ». (M. RAYMOND, *Jean-Jacques Rousseau. La Quête de soi et la Réverie*, Paris, Corti, 1962, pp. 105-6).

Une perle d'argent brillait dans le sable; une perle d'or étincelait au ciel... Le monde était créé. Chastes amours, divins soupirs! enflammez la sainte montagne... car vous avez des frères dans les vallées et des soeurs timides qui se dérobent au sein des bois!

Bosquets embaumés de Paphos, vous ne valez pas ces retraites où l'on respire à pleins poumons l'air vivifiant de la patrie ²⁸.

Oniricamente dunque Nerval ha ricostruito il proprio eden, vanamente cercato nel Valois, perché le persone care erano morte, Sylvie cantava arie di opera, era diventata guantaia e usava la « mécanique », andava sposa al « grand frisé »... un *double* benefico di Gérard, che questi non poteva per ciò stesso scalzare come invece riesce a scalzare il *double* malefico delle visioni di *Aurélia*. Lì infatti l'intruso era Gérard:

C'est une fatalité qui m'était réservée d'avoir un frère de lait dans un pays illustré par Rousseau, — qui voulait supprimer les nourrices! — Le père Dodu m'apprit qu'il était fort question du mariage de Sylvie avec le *grand frisé*... ²⁹;

in *Aurélia* invece c'è una specie di rivincita del sogno sulla realtà, poiché il matrimonio *elle*-Gérard si realizza misticamente alla fine e il *double*, momentaneamente inserito con frode nel rapporto *elle*-Gérard durante l'« errore » di quest'ultimo, scompare.

La purificazione permette dunque al sognatore di possedere in sé il mondo delle realtà pure e nello stesso tempo *Aurélia*. È la vittoria sulla materia, il tempo, il male, le tentazioni, la disintegrazione dell'essere. Avvicinandosi ai « Mémorables », le immagini della salvezza sono più frequenti, i simboli che l'esprimono sono trasparenti, le dichiarazioni si fanno più convincenti pur nella logica esaltata del sognatore. La convinzione di essere diventato a un certo momento « semblable à un dieu » e di poter compiere miracoli scatena un putiferio nella casa di cura. Per porre termine al delirio si crede utile in ospedale di bagnare il malato. È il momento in cui questi pensa di dover rimettere ordine all'« harmonie universelle » e la sua mente è influenzata dalle « préoccupations orientales ». Ed ecco in che modo il malato interpreta il bagno terapeutico:

²⁸ *Aurélia*, I, p. 409.

²⁹ *Sylvie*, I, p. 268. In questo episodio è Nerval a rivestire il ruolo di « double » malefico, evidentemente attraverso lo statuto roussoiano, che egli stesso qui ricorda: la condanna delle balie. E fu Gérard a esser messo a balia! È *legittimo* dunque che sia l'*autre* a sposare Sylvie.

Vers deux heures, on me mit au bain, et je me crus servi par les Valkyries, filles d'Odin, qui voulaient m'élever à l'immortalité en dépouillant peu à peu mon corps de ce qu'il avait d'impur³⁰.

Questa operazione (piuttosto questa convinzione) è un punto fermo prima di affrontare gli ultimi anelli dell'iniziazione sacra.

Per arrivare a Aurélia Nerval ha dovuto veder chiaro nella sua « faute » e scontarla amaramente: l'ha scontata attraverso il sogno e ha visto chiaro in essa attraverso il sogno. Si ha l'esatta misura della varia maniera in cui lo scrittore utilizza il sogno, pensando a due dei suoi intermediari che pur appartenendo alla realtà hanno legami col sogno e la follia. Il primo, « un de ses amis les plus chers », che egli va a visitare durante una malattia, gli appare « différent de celui que j'avais connu » egli dice³¹. L'amico, mutando d'aspetto, si avvicina fisicamente e psicologicamente a Nerval per essere soggetto a visioni. Il racconto di un « rêve sublime » dell'amico getta Nerval in una disperazione profonda che egli giustifica con la constatazione che Dio è con l'amico e non più con lui. Nel momento stesso gli risulta chiara la sua « faute »:

Je comprends, me dis-je, j'ai préféré la créature au créateur; j'ai déifié mon amour et j'ai adoré, selon les rites païens, celle dont le dernier soupir a été consacré au Christ³².

Da una mancanza all'altra! Comunque dalla minore alla maggiore. La psicologia estremamente introversa di Nerval si crea continuamente motivi di « faute »: all'inizio di *Aurélia* era detto:

Condamné par celle que j'aimais, coupable d'une faute dont je n'espérerais plus le pardon, il ne me restait qu'à me jeter dans les enivres vulgaires...;

³⁰ *Aurélia*, I, p. 402.

³¹ Ivi, p. 388.

³² Ivi, p. 389. Che cosa vuol dire « païens » qui? Abbiamo visto nel capitolo sull'« Oriente nervaliano » quale senso egli attribuisca all'amore presso i greci, al « culte sérieux des païens » opposto a quello, lascivo e naturalistico, dei poeti per Venere. Lì Nerval idealizzava più di quanto non vi fosse bisogno l'amore pagano, qui invece sembra dare all'amore secondo « les rites païens » un senso naturalistico. Pensiamo che egli intenda qui rimproverarsi l'eccessivo idoleggiamento, l'idolatria della persona amata, come è peccato per il cattolico limitarsi alla venerazione-adorazione dell'immagine sacra senza elevare la mente al « significato » dell'immagine stessa, dalla figura del santo al suo spirito, per poi arrivare al « créateur », e dalla figura del « créateur » al « créateur » stesso. Infatti lì il contesto era più libero, meno carico di suggestione cristiana.

ma qual era in sostanza la « faute », Nerval stesso lo diceva:

Quelle folie (...) d'aimer ainsi d'un amour platonique une femme qui ne vous aime plus! Ceci est la faute de mes lectures: j'ai pris au sérieux les inventions des poètes, et je me suis fait une Laure ou une Béatrix d'une personne ordinaire de notre siècle... Passons à d'autres intrigues et celle-là sera vite oubliée³³.

Dapprima si sarebbe trattato dunque di un'offesa alla donna amata (non sappiamo se per mancanza sessuale o se per una mossa mal calcolata nella relazione: non c'importa); poi amore platonico, « faciles amours », deificazione regressiva della donna in vita e in morte: il processo ininterrotto di colpe successive tende a farsi sempre piú profondo finché il sogno dell'amico non chiarisce che la mancanza piú grave commessa dall'amante non riguarda Aurélia, ma Dio stesso. Di colpo Nerval capisce che a ciò si debbono i fallimenti dei vari tentativi di mettersi in contatto con l'armonia degli spiriti:

... j'ai déifié mon amour, etc.
... j'avais entouré mon amour de superstitions bizarres³⁴;

e infine un lamento analogo al precedente, che una parente morta gli fa in un sogno successivo:

Tu n'as pas pleuré tes vieux parents aussi vivement que tu as pleuré cette femme³⁵.

Aurélia dunque, per essere conquistata, non può trattenere unicamente su di sé ormai il pensiero dell'amante: ciò è interdetto dalla morale e dalla religione. Occorre che l'amante-sognatore si renda utile altrimenti all'umanità e meriti anche attraverso la vita attiva il premio finale. Ed ecco l'episodio di Saturnin, che sa davvero di romanzesco per le esigenze del nostro ricercatore. Saturnin, un altro « malato », completamente alienato dal mondo circostante, diventa pure lui intermediario diretto ma incosciente della salvezza di Nerval:

Abandonné jusque-là au cercle monotone de mes sensations ou de mes souffrances morales, je rencontrais un être indéfinissable, taciturne et patient, assis comme un sphinx aux portes suprêmes de l'existence³⁶.

³³ *Aurélia*, I, p. 360.

³⁴ Ivi, p. 389.

³⁵ Ivi, p. 392.

³⁶ Ivi, p. 407.

Saturnin è un sognatore, un visionario, che promuove a sua volta la deliziosa visione di Aurélia, come la prima promessa che la strada finalmente imboccata porta giusto alla redenzione (di cui i « *Mémorables* » assicurano). Occorreva dunque all'ultimo istante « *une âme simple et dégagée des liens de la terre* »³⁷ per procurarsi la grazia della « *Vierge* » e di Aurélia; occorreva un atto di fede incontrollato, non sostenuto piú da impalcature intellettuali, perché la « gentilissima » apparisse sorridente al suo amante. Ma Saturnin rappresenta sí tale atto di fede assolutamente puro; Nerval invece, con le cure di cui circonda il « *pauvre garçon* » e coi risultati che ne ottiene (fargli aprire gli occhi, dargli da bere, farlo *parlare*), rappresenta il ritorno all'equilibrio tra la vita contemplativa e la vita attiva, che per ciò stesso si opera in lui. Allo stesso modo, Saturnin, compiuta la sua funzione mistica, ritrovando la parola e gli impulsi primordiali dell'uomo-animale (vedere e nutrirsi), sembra ritrovare una specie di equilibrio che non può essere infirmato dalle risposte « pitagoriche » che egli dà al suo caritatevole compagno:

Pourquoi, lui dis-je, ne veux-tu pas manger et boire comme les autres? — C'est que je suis mort, dit-il; j'ai été enterré dans tel cimetière, à telle place... — Et maintenant, où crois-tu être? — En purgatoire, j'accomplis mon expiation³⁸.

Saturnin, cosí rispondendo, rivela di essere « filosofo » piú che « malato »: le « *idées bizarres* », come lo stesso Nerval le chiama, vanno soprattutto e anzitutto comprese in una visione del mondo del « malato ». Apparterranno al « *monde d'illusions* », giustamente, ma intanto resterà al malato l'impressione di dir vero e veder meglio di coloro che non sono mai entrati in case di cura. Il discorso è fatto implicitamente da Nerval, che, dopo aver criticato come bizzarre le idee di Saturnin e detto di non essere stato molto lontano da esse durante la propria malattia, chiude il suo resoconto con una splendida professione di fede nell'inconscio e nella sua utilizzazione nella vita reale:

Toutefois, je me sens heureux des convictions que j'ai acquises, et je compare cette série d'épreuves que j'ai traversées à ce qui, pour les anciens, représentait l'idée d'une descente aux enfers³⁹.

³⁷ *Aurélia*, I, p. 408.

³⁸ Ivi, p. 413.

³⁹ Ivi, p. 414.

La « boucle est fermée »: apertura e chiusura di *Aurélia* riprendono lo stesso tema e alludono alle identiche esperienze oniriche nel passato, esemplificate da grandi testi letterari. Il valore etico e interiore delle visioni si fissa e si accresce nell'atto artistico della loro trascrizione. *Aurélia* è infatti non solo documento artistico ma mezzo terapeutico per il malato. Il senso generale e circolare dell'opera trova già all'interno di essa una prefigurazione nella decisione del malato di rappresentare e trascrivere in ospedale le sue visioni nell'intento di chiarirle a se stesso mentre le contempla da sveglio:

Je voulus fixer davantage mes pensées favorites et, à l'aide de charbons et de morceaux de brique que je ramassais, je couvris bientôt les murs d'une série de fresques où se réalisaient mes impressions. Une figure dominait toujours les autres: c'était celle d'Aurélia, peinte sous les traits d'une divinité (...).

Que de fois j'ai rêvé devant cette chère idole! Je fis plus, je tentai de figurer avec de la terre le corps de celle que j'aimais (...).

On me donna du papier, et pendant longtemps je m'appliquai à représenter, par mille figures accompagnées de récits, de vers et d'inscriptions en toutes les langues connues une sorte d'histoire du monde mêlée de souvenirs d'études et de fragments de songes ⁴⁰ (...).

Rappresentare il proprio idolo, oggetto di sogno, per poterlo sognare ancora da sveglio; sognare il proprio sogno mediante l'operazione artistica e letteraria e nello stesso tempo terapeutica non vuol dire spersersi nel nulla ma rimanere attaccati all'immagine amata attraverso una distanza oggettiva che viene a crearsi nell'atto stesso della trascrizione. Per suggerimento del suo medico o per propria intuizione Nerval compie un'operazione del tutto moderna nella terapia dei malati mentali e nello stesso tempo ci dà una letteratura originale che prepara la via ai surrealisti. André Breton infatti dichiarava largamente il suo debito verso Nerval nel *Manifeste du Surréalisme* (1924), quando, riferendosi alla dedica delle *Filles du Feu* e in particolare al passaggio riguardante le *Chimères* (composte in stato di « rêverie *super-naturaliste* »), egli diceva: « Il semble, en effet, que Nerval posséda à merveille *l'esprit* dont nous nous réclamons... » ⁴¹; e non era solo un debito dal punto di vista teorico e dell'uso della parola che doveva servire a indicare lo « spirito » del movimento, ma anche di prassi poetica e di realizzazioni

⁴⁰ *Aurélia*, I, p. 375.

⁴¹ A. BRETON, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Pauvert, 1962, p. 319.

artistiche del mondo « merveilleux » dell'immaginazione. A giusto titolo d'altronde si è potuto scrivere, ma si poteva scrivere meglio, un articolo su *Les Pouvoirs de la Femme selon Nerval et Breton*⁴². La lezione esemplare che il poeta dell'Ottocento tramanda al nostro secolo e al surrealismo, si ricava, secondo il Breton⁴³ e il Carrouges, dalla sua fede nel potere della donna non solo sul piano poetico ma anche sul piano della realtà sociale quotidiana.

Ma al di là di queste identificazioni specifiche, quel che di Nerval rimane oggi piú vivo ed esemplare è la sua esperienza del metafisico, dell'astorico, dell'irrazionale, del soggiacente-opposto al reale, allo storico, al razionale, al « naturale »; è il riscatto della sua follia, del peso trascurato della libertà individuale, è la grossa posta puntata nel gioco deriso delle combinazioni oniriche; ed è soprattutto, per noi che studiamo le forme letterarie, il risultato che deriva dall'aver saputo coordinare in una sintassi tuttavia non ordinaria le sue immagini notturne, in una struttura tuttavia non organica qua e là le varie tappe della sua esperienza onirica. E insomma il vivo è nella emozione umana e letteraria che la sua opera può suscitare oggi forse piú di ieri⁴⁴.

⁴² M. CARROUGES, *Les pouvoirs de la femme selon Nerval et Breton*, « Cahiers du Sud », 1948, n. 292, pp. 419-429.

⁴³ Si veda ancora di A. BRETON l'ultimo testo *Du Surréalisme dans ses oeuvres vives* (1953), ed. supra.

⁴⁴ A chi volesse intraprendere la lettura o la rilettura di Nerval, proporremo, a mo' di premessa ontologica e storica all'onirismo e alla follia nel nostro scrittore, il libro di MICHEL FOUCAULT, *Folie et Dérison. Histoire de la Folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961: in particolare l'« Introduction » alla « Deuxième Partie » (con richiami a Nerval). Di utile consultazione sarebbe pure la « thèse » di J. BOUSQUET, *Les thèmes du Rêve dans la Littérature romantique* (France, Angleterre, Allemagne), Paris, Didier, 1964, intesa a studiare la « naissance et l'évolution des images » (anche di Nerval).

INDICE DEI NOMI

- ADAM, A., 43.
ALLASON, B., 43.
ANACREONTE, 25, 26.
APULEIO, 31, 92, 95, 175, 176, 177.
ARIOSTO, 176.
- BACHELARD, G., 111-112.
BALLANCHE, 34.
BALZAC, 19, 22, 38, 61, 63.
BARRÈS, 174.
BAUDELAIRE, 38, 42-43, 49, 61, 67-68,
89-90, 121, 153, 172, 182.
BAUDOIN, C., 76.
BÉGUIN, A., 16, 17, 28, 176.
BÉGUIN-RICHER, 1, 131, 165.
BELL, G., 106.
BELLELI, M. L., 124, 176.
BENEDETTO, L. F., 75, 85, 86.
BENJAMIN, W., 67.
BLIN-CRÉPET, 42, 89.
BÖTTIGER, 92.
BOILEAU, 23.
BONGHI, R., 124.
BOUSQUET, J., 189.
BRETON, A., 188-189.
BRUNOT, F., 124.
BYRON, 8, 40-41, 70, 105.
- CAILLOIS, R., 156-157.
CANTARELLA, R., 26.
CARROUGES, M., 189.
CASSIRER, E., 6.
CASTEX, G.-P., 27.
CAZOTTE, 51.
CELLIER, L., 57.
CHAMBERS, R., 110.
- CHASTEL, A., 84.
CHATEAUBRIAND, 2, 32, 63, 90.
CLOUARD, R., 40.
COLONNA, F., 37, 70, 84 sgg., 177.
COMTE, 15.
CONSTANS, F., 28, 96, 103, 121, 146-
147, 149, 154.
CONSTANT, B., 2, 32, 74.
CREUZER, 15.
CROCE, B., 3.
- DANTE, 171, 175, 176, 178, 180, 183.
DARWIN, 79.
DAVENSON, H., 63.
DÉDÉYAN, Charles, 28, 52.
DÉDÉYAN, Christian, 16.
DELLA VOLPE, G., 33-34.
DE NARDIS, L., 19.
DIDEROT, 2, 4, 5, 8, 22, 30.
DU BELLAY, 25.
DUBRUCK, A., 28.
DUMAS, 31, 46, 72.
- ELIADE, M., 94, 95, 183.
EL NOUTY, H., 101.
ENGELS, 19.
ESTIENNE, H., 26.
- FEDERICO II, 6.
FICINO, 37, 83.
FLAUBERT, 46, 72, 171.
FOUCAULT, M., 189.
FOURIER, 15, 34, 37, 56.
FREER, A. J., 30, 120.
FREUD, 3, 179, 181.

- GAULMIER, J., 131, 138.
GAUTIER, Th., 22, 38, 46-47, 48, 50,
51, 70-71, 72, 110-111, 129, 153.
GESSNER, 12.
GIDE, 182-183.
GINZBURG, L., 1.
GOETHE, 3, 8, 26, 28, 40 sgg., 74, 157.
GOLDONI, 162.
GONCOURT, 47.
GRAMSCI, 63-64.
GUÉRIN, M., 2.
GUICHARD, L., 61.
- HAUSER, A., 2, 3, 4, 128.
HEGEL, 170.
HEINE, 28.
HOFFMANN, 26, 27, 28, 31, 176.
HOUSSAYE, A., 8, 9, 128 sgg., 136, 142.
HUGO, 2, 16, 22, 103, 172.
- JANIN, J., 53.
JEAN, R., 120-121, 153.
JUNG, C. G., 41, 118.
- KANT, 4.
KIRCHER, 92.
KLINGER, 55.
KLOPSTOCK, 26.
KNELLER, J. W., 30.
- LA FONTAINE, 23.
LAMARTINE, 2, 22, 32, 90.
LE BRETON, A., 96.
LECONTE DE LISLE, 15, 72, 97.
LEMAÎTRE, H., 14, 77, 129, 131, 134.
LEROUX, P., 34, 56, 57.
LÉVI-STRAUSS, C., 82, 112.
LUCIANO, 12.
LUKÁCS, G., 19.
- MACCHIA, G., 15, 153.
MAIGRON, L., 38.
MALHERBE, 23.
MALLARMÉ, 77.
MARCONI, M., 100.
MARCUSE, H., 181.
- MARIE, A., 55, 140.
MARIVAUX, 162.
MARLOWE, 8.
MARTINO, P., 51.
MARX, 3.
MAURON, Ch., 68, 112.
MAUZI, R., 7.
MÉNARD, 15.
MÉRY, 48, 53.
MICHELANGELO, 105, 175.
MICHELET, 75, 103, 125-126.
MITTNER, L., 6, 44, 50, 57.
MOLIÈRE, 162.
MONCHOUX, A., 4.
MOREAU, P., 1.
MOREL, J., 86.
MOZART, 61.
MUSSET, 2, 16, 35-36, 37, 72.
- NAPOLEONE, 36.
NODIER, 2, 22, 31, 32, 46, 87, 88, 176.
NOVALIS, 28, 95-96, 176-177.
- ORLANDO, F., 28.
OVIDIO, 25, 92.
- PÉGUY, 126.
PESTALOZZA, U., 100.
PETRARCA, 23.
PICHOIS, C., 26, 172.
PICO DELLA MIRANDOLA, 37.
PIZZORUSSO, A., 30.
PLATONE, 82.
PLUTARCO, 92.
POMEAU, R., 7, 12.
POPA, N., 59, 158.
POULET, G., 70-71, 109, 146, 160.
PRAZ, M., 47, 51.
PROUST, M., 67.
- RAYMOND, M., 30, 183.
RENAN, 15, 79.
RICHARD, J.-P., 45, 93-94, 159-160, 162.
RICHER, J., 9, 10, 21, 22, 25, 26, 41,
55, 58, 75, 83, 144, 155, 168, 176.
RICHTER, P. P., 26, 97, 172, 176.

- RODIN, 175.
RONSARD, 22, 23, 25, 26.
ROSSINI, 61.
ROSSO, C., 7.
ROUGER, G., 88.
ROUSSEAU, 2, 6, 8, 11, 22, 28, 30, 63,
112, 143, 183, 184.

SAINT-AULAIRE, 40.
SAINT-SIMON, 15, 34, 57.
SAITTA, G., 83-84.
SAND, G., 63.
SARTRE, 113.
SCHLEGEL, F., 4, 38.
SCHMIDT, A.-M., 85-86.
SCOVAZZI, M., 100.
SELANCOUR, 2, 22, 30.
SOLLERS, Ph., 20.
STAËL, 2, 4, 32, 33, 34, 38, 64, 74, 138.
STAPFER, 40.
STAROBINSKI, J., 143.
STENDHAL, 5, 31.
STERNE, 22.

SUE, 72.
SWEDENBORG, 170, 175, 176.

TACITO, 112.
TASSO, 37, 176.
TERRASSON, 92.
THIBERT, M., 57.
THIERRY, 75.
THOMAS, E., 57.
TRAHARD, P., 6.
TROMPEO, P. P., 65.

VALÉRY, 39.
VIATTE, A., 7.
VIGNY, 22, 38, 97.
VILLON, 132.
VIRGILIO, 175.
VOLNEY, 92.
VOLTAIRE, 1, 2, 6 sgg.

WATTEAU, 88.
WEBER, C. M., 61.

Stampato nel dicembre 1966
presso la Tipografia Editoriale
Vittore Gualandi di Vicenza