

Per tutta la vita Villiers de l'Isle-Adam persegue la gloria letteraria con la produzione teatrale, senza riscuotere consensi dalla società parigina del secondo Ottocento. Sorretti dalla volontà di infondere nuova forza espressiva al linguaggio scenico impoverito dal genere borghese "alla moda", i suoi drammi, da *Elën* al postumo *Axël*, accentuano la sontuosità e i travestimenti scenografici affinando il linguaggio e rarefacendo il messaggio comunicativo in costruzione simbolica.

Questo libro ripercorre la testualità di tali drammi, per rilevarne le differenze compositive a confronto delle opere in prosa, *Isis*, *Tribulat Bonhomet* e *L'Ève future*, archetipi simbolisti originati dallo stampo forme baudelairiano, anche se l'intera produzione di Villiers è accomunata dalla forte connotazione aristocratica e dalla prosa lirica.

Paola Salerni, nata a Venezia, si è laureata in Lingue e Letterature Straniere a Ca' Foscari. Dopo un periodo di insegnamento e di studio in Francia ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca nel 1990 e ha frequentato il post-dottorato nel 1994. I suoi studi, divisi fra Sette, Otto e Novecento, si sono prevalentemente orientati su Villiers de l'Isle-Adam (*Cristalli e oro: "L'Ève future" di Villiers de l'Isle-Adam*) e Michel de Ghelderode (*L'Homme à la moustache d'or* e *Lettere inedite*). Si è inoltre occupata di Prévost (*Prévost e il Perfetto Ordinatore*), di sensibilità preromantica (*S'égarer, marcher, s'élever. Tensioni spaziali in Loaisel de Tréogate e Ramond de Carbonnières*) e di Théophile Gautier. Ha collaborato a "Bérénice", "Studi di Letteratura Francese", "Merope".

ISBN 88-7514-972-0

SCHENA

CULTURA STRANIERA

77

PAOLA SALERNI

LA SCENA DI UNA SCRITTURA

Villiers de l'Isle-Adam fra teatro e romanzo



SCHENA

BIBLIOTECA DELLA RICERCA

CULTURA STRANIERA
diretta da GIOVANNI DOTOLI

77

PAOLA SALERNI

LA SCENA
DI UNA SCRITTURA

Villiers de l'Isle-Adam fra teatro e romanzo



SCHENA EDITORE

In deposito presso:

Didier Érudition, 6 rue de la Sorbonne - 75005 Paris (France)

Tél. (00)33.(0)1.43.54.47.57

Fax (00)33.(0)1.40.51.73.85

La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

© 1997 Schena editore, viale Stazione, 177

72015 Fasano di Brindisi (Italia)

Tel. e Fax (080) 714.681 - 714.690

ISBN 88-7514-972-0

INTRODUZIONE

Per tutta la vita Villiers de l'Isle-Adam sperò di conquistare il successo presso il vasto pubblico con la sua produzione teatrale raccogliendo, invece, brucianti insuccessi: i drammi furono conosciuti soprattutto attraverso la versione libraria e fu la prosa narrativa dei *Contes Cruels* ad accreditarlo nell'ambito letterario.

Molte sono state le critiche mosse all'autore teatrale: uno stile letterario, l'azione spesso debole per coesione e logica a vantaggio del valore filosofico, con un accumulo gratuito di inverosimiglianze, che subordinano l'intrigo a coincidenze e collegamenti poco accettabili o complessi¹.

In opposizione ai sostenitori dell'irrapresentabilità il teatro di Villiers si offre all'analisi come esperienza concreta. La lingua scenica è perennemente sottoposta a un'opera di personalizzazione, a una tensione che permette di rinnovarla, di riscoprirla non logorata dall'uso², ma "la présence d'un public reste

¹ Il significato simbolico dei personaggi nuoce, in un certo senso, al realismo della *pièce*. Lo scrittore stesso, nell'*Avis au lecteur* di *Le Nouveau Monde*, aveva descritto Mistress Anderson come "une conception littéraire [...], une cohésion d'éléments intellectuels et sensitifs d'un ordre beaucoup trop élevé pour être strictement humain. Des particularités de ce caractère semblent ultra-féminines" (I, p.415). Ove non ricorrano indicazioni contrarie, tutte le citazioni delle opere di Villiers de l'Isle-Adam sono tratte dalle *Œuvres Complètes*, édition établie par Alan Raitt et Pierre-Georges Castex, Parigi, Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade"), 1986, 2 voll.

² Lo scopo è di mettere in evidenza la dimensione più viva e ardente della parola, dotandola di una valenza esistenziale vera e appassionata: "Ah! si vous saviez comme une parole, en apparence banale, contient de puissances terribles et marche vite! [...] Vous voyez ce qu'un mot peut produire. Un tel ouvre la bouche et articule une idée quelconque pouvant s'appliquer à un fait général; cette idée se décompose, s'absorbe et s'assimile d'un milliard de différentes manières

néanmoins une condition essentielle de l'art du théâtre"³ ed è la rappresentazione a fornire la chiave per l'interpretazione.

Le linee di analisi si indirizzano, quindi, verso l'individuazione di alcuni criteri di "rappresentatività drammaturgica", così da stabilirne la differenza da quelli narrativi o l'equivalenza intersemiotica, ipotizzando una lettura dei testi teatrali attenta all'itinerario diacronico delle dinamiche intertestuali, in relazione dialogica con le sincronie sovrasegmentali.

La produzione trasuda una forte connotazione "aristocratica" nei temi e nei motivi, a scapito della vera "azione", per conciliarli con la prosa dei drammi, che, contrariamente al verso – a quel tempo strumento per eccellenza del lavoro drammaturgico –, rischia di essere contaminata dall'uso quotidiano, senza intaccare tuttavia il valore dell'autonomia dell'arte.

Per questo motivo Villiers ha preso come punto d'appoggio e di forza per lo spettacolo, e per penetrare il cuore e l'intelligenza degli spettatori, i sentimenti universali dell'uomo nella sua interezza. Liberato dalla costrizione del verso, l'artista romantico vuole agire su vasta scala: deve saper parlare tanto alle facoltà semplici che alle intelligenze superiori, rendendo più solido e più rarefatto il tessuto dello stile in prosa. Mentre per Victor Hugo il verso era la "forma ottica" del pensiero⁴, particolarmente adatto alla prospettiva scenica, lo scopo di Villiers è di modificare il genere teatrale per farlo assurgere a sua produzione peculiare, nella quale ritrovare una completa identità di aper-

res d'entendre les mots et de voir les choses" (*Isis*, I, pp. 116-117). Scrivendo a Jean Marras, Villiers disse a proposito de *L'Ève Future*: "Tiens, écoute: c'est un livre vengeur, brillant, qui glace et qui force toutes les citadelles du Rêve!... Tu peux me croire, c'est un incitateur et un tombeur; je crois fermement qu'il est immortel, et je m'emballe, ici, à bon ensciant" (lettera del 5 o 6 febbraio 1879: citata da J. BOLLERY, *Correspondance générale de Villiers de l'Isle-Adam et documents inédits*, in "Mercure de France", 1962).

³ E. SOURIAU, *Grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Parigi, CDU, 1956, p. 8.

⁴ Cfr. V. HUGO, *Prefazione di Cromwell*, Parigi, Garnier-Flammarion, 1968, pp. 95-96.

tura nazionale. Sulle orme di Stendhal⁵ il suo romanticismo⁶ affluisce nella libertà del genere con un dramma a connotazione tragica⁷, in prosa, della durata di vari giorni e con ambienti diversi.

Rifuggendo dal comune o dal "volgare", Villiers fonde lo stile epico con il lirico grazie ai caratteri degli eroi, condizioni intime contraddittorie, ma eterne ed incorruttibili: il sentimento "elevato", è dunque nobile, ben si accordava alle passioni del linguaggio "idealizzante" nel quale lo spettatore poteva ritrovare, grazie all'intermediazione dell'arte, la gamma espressiva della sua prosa⁸.

Facilitando il passaggio dal mondo intellettuale a quello materiale, lo scrittore spera di rinnovare la società intervenendo nel genere drammaturgico per farne un'unità linguistica ad immagine della sognata unità sociale in cui inserirsi.

Pare, però, indubbia l'esistenza di uno "specifico" drammaturgico, vale a dire di un quoziente di autonomia dello spettaco-

⁵ Cfr. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Parigi, Garnier-Flammarion, 1970, II, p. 110 (*Lettre III*).

⁶ "L'imagination de Villiers se nourrit d'antithèses et d'agrandissements presque caricaturaux des éléments opposés. En cela il est effrènement romantique. Il aime à creuser des gouffres entre les opinions contraires et à jouir comme dans un ravissement de leur absolue inimitié. Le lyrisme de l'antithèse même le transporte": R. PALGEN, *Villiers de l'Isle-Adam auteur dramatique*, Parigi, Champion, 1925, p. 24.

⁷ Il dramma romantico vale solo per il lirismo delle *pièces* di Victor Hugo, come *Hernani*, *Ruy Blas*, *Marie Tudor*, *Henri III*: "La tragédie historique, dont les règles n'avaient pas été formulées assez nettement, n'a jamais vécu, et pour cause. Elle a été prise entre la tragédie classique mourante et le mélodrame qui, alors, faisait fureur. Le drame historique n'a fait qu'osciller entre ces deux pôles, sans jamais réussir à se faire une individualité propre: d'où il résulte que le drame romantique n'a jamais existé": D.-O. EVANS, *Le drame romantique à l'époque romantique (1827-1850)*, Ginevra, Slatkine Reprints, 1974, pp. 61-62.

⁸ "Il a perpétué les structures du drame bourgeois, avec sa distribution en tableaux, ses méthodes d'exposition, sa construction autour de scènes-pivots, son langage éloquent ponctué de formules; il a accredité encore plus profondément l'idée que l'art dramatique rivalise avec la vie pour créer des êtres de chair et de sang; il a lié son sort, enfin, au jugement d'un public cultivé ou prétendant à la culture, qui se révélera bientôt tout aussi tyrannique que l'ancien": R. ABIRACHED, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Parigi, Colin, 1972, p. 169.

lo dal testo, che sarà da circoscrivere per interpretare la ragione del divario tra il messaggio della poetica e la mancata comprensione del pubblico. La ricerca si propone, quindi, di individuare le regole implicite, che, determinando la linea compositiva dei due generi, hanno prodotto frutti operativi differenti.

Axël, sul quale Villiers ha lavorato fino alla morte senza riuscire a completarlo⁹, doveva essere "l'oeuvre d'art total" indicata da Wagner, trasfigurando e fondendo elementi ideologici e filosofici disparati.

Nella revisione delle bozze dell'edizione Quantin è stato gradualmente soppresso ogni riferimento agli usi teatrali, sostituendo gli "atti" con una divisione in "parti", così che l'opera resta il massimo esempio di quelle "pièces injouées et injouables"¹⁰ su cui si arrovelleranno a lungo i simbolisti e i loro epigoni. Infatti è stato considerato un lungo poema filosofico dialogato destinato più alla ricostruzione immaginativa del lettore che alla drammatizzazione¹¹.

Si pone il forse insolubile dilemma della doppia esistenza artistica del teatro, quella letteraria e quella scenica: per Bertold

⁹ Cominciato da Villiers nel 1869; sarà terminato da Huysmans e Gustave de Malherbe nel 1890 e rappresentato nel 1894. Tanto nella costruzione compositiva che nella scenografia e nei personaggi si ricollega alla tradizione del dramma romantico: "la forme théâtrale donne à l'oeuvre une impulsion dramatique, une intensité passionnelle qui font parfois défaut aux longues discussions abstraites des récits romanesques, et d'autre part la réflexion philosophique donne à *Axël* une portée que n'avait ni *Morgane* ni même *Elën*, malgré le titre de 'grand penseur' décerné à Samuel Wissler, héros de ce premier drame": *Introduction*, in *O.C.*, II, p. 1413.

¹⁰ Per i simbolisti questa leggenda d'ispirazione germanica diventa spesso "un vêtement à bon marché" per ricoprire effusioni sentimentali, "un culte artificiel et peu sincère, enfin une espèce d'écusson de leurs goûts artistiques et littéraires": G. MICHAUD, *Le Message poétique du Symbolisme*, Parigi, Nizet, 1978 (2), p. 435; v. anche L. WOLLEY GRANGE, *Richard Wagner et le Symbolisme français*, Parigi, PUF, 1931, p. 69.

¹¹ "Il y a narration et même une narration assez peu cohérente. De la fin de la première jusqu'à la fin de la troisième partie le sort de Sara est presque oublié. C'est grave pour une narration, c'est impardonnable dans une tragédie": v. R. PALGEN, *Villiers de l'Isle-Adam auteur dramatique*, cit., p. 51.

Brecht, ad esempio, "toute pièce vraiment digne de ce nom ne peut être comprise qu'une fois montée", mentre per Louis Jouvet "c'est l'enseignement du texte seul qui guide, c'est ce texte seul qui conduit une représentation"¹².

Il dramma è lo sforzo lucido di conquistare la scena per figurare a un più vasto uditorio l'antinomia della vita e la strada di una nuova drammaturgia fondata su diversi principi rappresentativi.

Il timore dell'autore drammatico è che la propria creazione trovi cattivi ricettori, cioè persone che si accontentino solo di leggerla, non sapendo o non volendo fare lo sforzo di costruzione che dal testo consegna una *pièce*: il drammaturgo non toglie la stampa dei suoi lavori per la ferma convinzione che la sua lingua si situa tra l'oralità e la scrittura, senza costituire di fatto un testo¹³. Lo spettacolo teatrale esiste nella comunicazione con un destinatario collettivo, fisicamente presente alla ricezione nello stesso momento della *performance* e può essere misurato solo per gli esiti contingenti.

La lettura orizzontale della fabula amalgama una serie di testi in un'unica fascia: una rete dinamica intertestuale libera l'analisi interpretativa relazionando la partitura in oggetto con altri testi sincroni, e non solo spettacolari. È, però, necessario che emittente e destinatario conoscano entrambi i rispettivi codici, affinché sia/no attivato/i il/i canale/i lungo il/i quale/i deve passare il messaggio. Investiti di ruoli diversi, spettacolo teatrale o testo non si inseriscono parimenti nello stesso modo nell'esistenza, nel tempo o nella ricezione.

La decodificazione dello spettatore, non fissabile scritturalmente e spesso neanche verbalmente, si stratifica in una "lettura" prevalentemente implicita e inespressa. Siffatta lezione può anche trovare più spazio nella "prosa da leggere", di incidenza comunicativa più lunga, che, malgrado la storicità dei fenomeni artistici, sarà considerata tratto permanente dell'estetica villieriana, esente dalle cocenti delusioni provate in teatro.

¹² V. P. LARTHOMAS, *Le langage dramatique*, Parigi, Colin, 1972, p. 171.

¹³ *Ibidem*, pp. 37-38; cfr. M. PAGNINI, *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 1988 (2), p. 23.

Lo scopo dello scrittore è dichiaratamente l'innovazione drammaturgica da compiere con un diverso valore dell'espressione e, in particolare, della parola; già per la composizione di *Elën*, Mallarmé scriveva: "Je ne dis rien du style, vous ressentirez une sensation à chacun des mots, comme en lisant Baudelaire" (I, p. 1072). Infatti, quando si tentò di ricavare dal testo una realizzazione consona alle esigenze del tempo, i registi interpellati rinunciarono all'impresa: tutte le loro ragioni, conformi alla logica della drammaturgia borghese, hanno fatto del teatro, verso il 1870, un'istituzione *figée*, costante nel rapporto tra scena e pubblico¹⁴.

Con *Elën* Villiers s'impegnò appassionatamente nella lotta, perseguita per tutta la vita, di far risorgere nel teatro francese lo stile *flamboyant* e lirico dei grandi drammi romantici, arricchendolo di toni originali, grazie ad effetti scenografici che avrebbero dovuto unificare gli elementi della composizione, per mettere in rilievo le risonanze espressive della lingua, difficili da recuperare. Come disse Maximin Bellivier, che interpretò il ruolo di Samuel, "il n'est nul besoin de mimique excessive, de grands gestes, d'éclats de voix, pour mettre en valeur une situation vraiment dramatique, si les interprètes savent trouver la diction juste et simple, capable de mettre en valeur toute la beauté et tout le rythme des mots, d'où jaillira, sans déformation, la pensée de l'auteur; parce qu'alors cette pensée, ainsi dégagée, produira dans l'âme des spectateurs une intensité d'émotion correspondants aux facultés sensibles de chacun" (I, p. 1078). Villiers, tuttavia, deve aver rinunciato molto presto a far recitare la *pièce*, di cui non si conoscono che due rappresentazioni, entrambe postume.

Anche *Le Prétendant*, nato per essere messo in scena, ma mai agito, finì poi pubblicato. Già nel 1866 *Morgane*, titolo originario del dramma, "ponctué selon l'exagération de la scène [...] donc presque illisible pour les personnes peu habituées à ces difficultés de théâtre" (I, p. 1095), fu stampata per gli addetti ai lavori; nel 1873 Villiers confessava a Ritt e Larochelle: "Certai-

¹⁴ R. ABIRACHED, *op.cit.*, p. 155.

nes emphases du style y sont voulues, afin d'être exprimées par le comédien avec la plus grande simplicité et le moins de gestes possible. Les phrases du dialogue ne sont pas coupées, généralement, comme dans les drames habituels, mais sont plus *longues*; l'action du drame étant, parfois, très intérieure. C'est enfin, une optique théâtrale particulière" (I, p. 1097).

Nel 1894 l'attore Paul Larochelle, subentrato ad Antoine nella direzione del Théâtre Libre, provò a metterlo in scena: ma il pubblico, abituato a drammi più realistici, lo accolse negativamente. *Coppée*, che si ricordava di una lettura di *Morgane*, la definì "une oeuvre confuse, mais puissante et écrite dans un style admirable" (I, p. 1096) e Villiers, in una lettera a Fernand de Gantès, scrisse, riportando l'opinione di Barrère, che "le drame était splendide et qu'il fallait le jouer et l'entendre" (I, p. 1098).

Dopo aver ritoccato le prime scene tentando di attenuare la lunghezza della *pièce* per il Théâtre du Vaudeville, lo scrittore perse ogni speranza: "Allons, il faut du courage devant tant de bêtise, de niaiserie sans nom et de déceptions perpétuelles [...]. Ce qu'il y a de triste, c'est qu'ils m'ont fait perdre cinq jours. Je vais travailler à autre chose" (I, p. 1099). In seguito, nel 1881, fallì miseramente anche un tentativo alla Comédie-Française, dove il melodramma fu rifiutato dallo stesso comitato di lettura, perché avrebbe richiesto una scenografia particolare¹⁵.

Lo scrittore decise di far rappresentare *La Révolte* mentre era ancora inedita, consentendone due letture davanti a un pubblico selezionato¹⁶. Nell'organizzare l'allestimento Villiers incontrò molte perplessità e scarso impegno, perché l'opera sorprende

¹⁵ Come ammetteva Villiers nell'edizione di *Morgane* del 1866, "elle est chargée de détails de mise en scène, de costumes, de tenue, etc.; elle est ponctuée selon l'exagération de la scène, elle est donc presque illisible pour les personnes peu habituées à ces difficultés de théâtre" (*Introduction*, in *O.C.*, I, p. 1095). Nel 1965 furono fatti degli adattamenti televisivi e radiofonici, ma un dramma così forte e appassionato, a parer mio, troverebbe una maggiore soddisfazione nella messinscena teatrale.

¹⁶ Della prima a Tribschen, in Svizzera il 25 luglio 1869, ospite di Wagner, Judith Gautier testimoniò entusiasta: "Cette lecture [...] fut pour l'auteur de cette oeuvre un moment glorieux. Il n'était plus question, quand il lisait ou déclai-

per la novità e il tono aspro. Ebbe l'idea di proporla a Anaïs Fargeuil, la celebre attrice del Vaudeville, che la apprezzò molto dopo "une vie vouée à incarner de déplorables, quoiques fructueuses, héroïnes" (I, p. 1145), e Villiers, sperando nella collaborazione di Wagner, attese invano la partitura per una musica di accompagnamento. Malgrado l'entusiasmo che precedette la "prima", il pubblico reagì freddamente: Catulle Mendès raccontò nel 1896 ne *Le Journal*: "Le drame fut joué en le profond silence de la salle [...] et s'acheva devant l'ahurissement et l'incompréhension parfaite [...]. Il fut avéré que Villiers de l'Isle-Adam – peut-être un mystificateur – avait fait jouer, avec la complicité d'Alexandre Dumas fils, un ouvrage incompréhensible" (I, p. 1150).

Era la prima volta che uno dei drammi affrontava le scene e l'esperienza fu catastrofica: secondo Henry Roujon, cognato di Jean Marras, Villiers scoppiò in singhiozzi. Non andò meglio con le recensioni, eccettuate quelle del gruppo dei parnassiani che lo coprirono di elogi non sufficienti a fargli ritrovare la fiducia. Dopo cinque rappresentazioni, *La Révolte* fu tolta dal cartellone.

A lungo si parlò di questo caso: le critiche negative rimproveravano i caratteri poco comprensibili dei due protagonisti, lo stile precipitoso, l'azione troppo svelta e, soprattutto, l'impalcatura ideologica, vero e proprio attacco alle concezioni borghesi dell'epoca: l'azione di un'estrema semplicità, ogni effusione soffocate dall'esposizione filosofica. La *pièce* si distingue pure per lo stile: mentre i drammaturghi più acclamati, come Emile

maît, de bredouillements, ni de phrases entrecoupées. D'une voix claire et bien timbrée il détaillait le texte avec un art parfait, et donnait aux sentiments et aux caractères un relief remarquables. On l'écoute dans un religieux silence, avec une attention extrême et un intérêt croissant. [...] 'Vous êtes un vrai poète, dit Wagner à l'auteur qui exultait de joie, et je voudrais vous voir jeter sur le monde idéal, plus important que le réel pour nous artistes, le regard pénétrant dont vous avez transpercé le monde existant [...]'. Cinque giorni più tardi Cosima Wagner scriveva alla stessa Gautier: "Je vous dirai que nous avons beaucoup parlé de la pièce de M. de Villiers, et que nous sommes tombés d'accord sur l'im-mense talent qu'elle révèle" (I, p. 1143).

Augier nel *Paul Forestier*, imitavano nei loro lavori il carattere delle conversazioni mondane aggiungendovi battute umoristiche per rendere più piacevoli i dialoghi o alleggerendo il tono quando rischiava di trattare contenuti troppo impegnativi, Villiers si avvaleva di un modello esistenziale, la cui "naturalzza" espressiva era andata perduta o, addirittura, non era nemmeno concepibile in quel tipo di società.

Con il rinnovamento della cultura novecentesca *La Révolte* fu accettata, ragion per cui, fu rappresentata postuma con risultati apprezzabili.

L'Évasion fu realizzata il 12 ottobre 1887 al Théâtre-Libre d'Antoine: per la sua ambientazione "moderna" s'inserisce tra i "drammi sociali"; per l'ambiente borghese, la tendenza moralizzante, lo sforzo di mantenere un tono realista può essere accomunata ad altre opere drammatiche coeve. Il ritmo è particolarmente rapido come se tendesse unicamente verso le parole finali che smentiscono l'impronta dell'avvio.

L'apparente disimpegno compositivo contraddice in qualche modo la compattezza e la concezione del teatro professata nella *Préface de La Révolte*, come se lo scrittore avesse voluto imitare quegli autori che, spinti dalla smania di successo, non esitavano a scegliere mezzi di scarsa qualità. Tuttavia, pur se inferiore al precedente dramma, *L'Évasion* fu accolta più favorevolmente dal pubblico e rappresentata per alcuni anni; con la guerra franco-prussiana, la Comune e l'occupazione, Villiers non si preoccupò più né di farla mettere in scena né di pubblicarla.

Lo scrittore aveva riposto enormi speranze anche nel *Nouveau Monde*; confessava in proposito a Fernand de Gantès: "une donnée profonde, divisée en cinq actes précis, exprimée par une trentaine de personnages distincts, émaillée de situations merveilleuses, stupéfiantes, à toute volée (pas de coupure ici... pas de censure... rien à craindre!!!), toutes les complications de l'art, toutes les ressources du style magique, toute la force de l'intelligence tendue vers le but comme une épée flamboyante [...]. Il s'agit d'un drame de l'avenir et non du passé [...] il s'agit de caractères tranchés, d'êtres inconnus, d'une couleur d'or et d'ébène, jetée à flots dans l'oeuvre" (I, pp. 1186-1187).

Secondo il regolamento del concorso del 1876, la *pièce* doveva, per l'intrigo e il soggetto, rifarsi a un episodio dell'Indipendenza americana, essere di quattro o cinque atti, in prosa, sotto forma di dramma intimo. Avrebbe dovuto far risaltare, tra nobili passioni, soprattutto il ruolo di una donna, di una eroina giovane, simpatica e di nobili sentimenti.

Lo spirito e la poetica sono appannate dalle numerose condizioni previste dal concorso, benché l'artista abbia rielaborato l'intrigo fino a liberarne il senso simbolico. Il punto di partenza è stato quasi certamente frutto delle numerose fonti documentarie, tra le quali, per consolidare i pittorici momenti di colore locale, l'*Atala* di Chateaubriand, eppure le circostanze e gli eventi appartengono all'immaginario tipicamente villieriano. Certi tratti compositivi non fanno progredire l'azione e altri dispositivi scenici sono del tutto gratuiti e privi di un centro focale¹⁷.

Inoltre, inserendo la musica, Villiers realizzava in Francia il primo tentativo di dramma wagneriano: il fraseggio musicale, infatti, era destinato a svolgere un ruolo essenziale nell'impianto teatrale, poiché lo scrittore voleva sottolineare le sue invenzioni simboliche ricorrendo al *leitmotiv* secondo il modello del compositore tedesco. Lo stile estremamente serrato possiede lo splendore e il lirismo villieriani, percepibili chiaramente nelle scene più drammatiche in cui la lingua risalta con vigore e fermezza, anche se la "grandeur du sujet", addotta come scusante nell'*Avis au lecteur*, talora provoca toni troppo enfatici.

Con questo lavoro storico-lirico Villiers ha in parte rispettato la tradizione dei grandi drammi del 1830, proseguendo in una drammaturgia molto meno innovativa rispetto a *La Révolte* o ad *Axël*: il pubblico fu sensibile alla sua prosa e a certe trovate d'effetto. L'opera confermava, in generale, un valore letterario rilevante in grado di restaurare la potenza del teatro e di tradurre sul-

¹⁷ Le opposizioni rilevabili tra i personaggi nuocciono all'effetto umano: "le principe du royalisme", "le principe de la liberté", "le reflet sombre de cette féodalité", "la personnification de la terre américaine", tous ces termes de la préface représentent de bien lourdes charges pour des êtres engagés dans les alternatives et des luttes purement humaines" (I, pp. 1183-1184).

la scena l'entusiasmo per l'immensa avventura americana, ma, vanificate le speranze di una rappresentazione scenica, Villiers pensò di trasformare il dramma in romanzo, senza dar seguito neppure a quest'idea: nel 1880 uscì in volume una stesura teatrale diversa dalla redazione del 1876 con cui lo scrittore sperava di risvegliare qualche interesse in impresari e direttori.

Mortificato ancora una volta, l'artista era, però, convinto che l'insuccesso fosse da attribuire a un insieme di circostanze contrarie e non a debolezze strutturali. Cercò di spiegare le sue convinzioni in un articolo, inizialmente anonimo: la *pièce* è un "magnifique ensemble de moyens extérieurs dont l'effet théâtral moderne a droit de se renforcer. Celui qui dédaigne la nouveauté de ces moyens, compiera les formules rigides des vieux maîtres [...]. Ces accessoires sont apparus dans la vision de l'auteur comme les touches lumineuses d'un tableau; ils sont l'embellie d'un décor sombre, ils donnent aux scènes tout un passé qui les commente, ils aident puissamment à la composition des rôles, doublent la vérité des attitudes, rompent la monotonie d'un dialogue d'exposition par les ressources, les paillettes, pour ainsi dire, qu'ils offrent au jeu des interprètes; ils relèvent, de leur sel salubre, toute soi-disante longueur littéraire" (I, p. 1216).

Lo spettacolo avrebbe "aggiunto" significato alla scrittura arricchendola di un'espressività tale da trasfigurare la più piatta delle drammaturgie distaccandosi dalla tradizione¹⁸.

Lucidamente per Villiers l'arte deve essere sottratta a qualunque tipo di dipendenza, non diventare un semplice prodotto di scambio, un oggetto commerciale che faccia dell'artista un fabbricante di merci su ordinazione. Non è più, quindi, la società a rifiutare il poeta, ma il poeta a rifiutare la società, trasgredendone le norme.

Lo scopo è ritrovare un'identità in cui l'esperienza artistica si emancipi dal ricatto della condizione presente di vuoto e assenza, liberandosi dagli ostacoli dell'arida realtà sociale e stori-

¹⁸ Del dramma, evidentemente difficile da recuperare e adattare, si conosce solamente la rappresentazione nel 1977 di Jean-Louis Barrault.

ca dell'uomo, per tentare di riportare l'armonia, la serena pienezza di un'altra età. Il "vuoto metafisico" determina un'affannosa ricerca di compensazione, in cui l'arte e il suo creatore diventano riferimento e arrivo; perciò, Villiers dà voce alle inquietudini della sua generazione atteggiandosi a filosofo ed a teologo e lavorando all'interno delle forme per mescolare le strutture in un genere adatto alla meditazione: l'incalzare degli avvenimenti forza l'artista, volente o nolente, a prendere posizione e a confrontarsi, se non a scontrarsi, con il reale¹⁹.

La frustrazione per l'impossibilità di avere uno spazio nella trionfante società borghese del Secondo Impero si traduce nella rivolta, nel disprezzo, nell'esasperata, quanto vana, reazione. La libertà espressiva è il fine metaforico²⁰: è il segno di una ritrovata speranza in un mutamento politico, sociale e culturale. L'unico vero trionfo è, dunque, la morte: il solo destino ironicamente "eroico" riservato all'artista è quello di morire simbolicamente sulla scena.

L'idealismo di cui Villiers de l'Isle-Adam è intimamente pervaso, anche se di incerta documentazione, è di sicuro effetto filosofico senza per questo tradursi nella finzione letteraria in astrattezze spirituali o illusionismi stilistici. Secondo le sue ripetute affermazioni, egli ha realmente "creato" mondi, "costruito cittadelle", plasmato la Vita grazie ad un inteso lavoro sul lessico, poiché il suo intento è di "mettere in scena" una parola messaggera di verità assoluta, il Verbo: "l'opposition du langage et du Verbe engage une métaphysique et consacre la supériorité de la parole, la voix sans médiation du mystère, sur l'écriture, le langage feint de la rhétorique"²¹.

¹⁹ Cfr. G. MICHAUD, *L'oeuvre et ses techniques*, Parigi, Nizet, 1957, p. 13; J. STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Ginevra, Skira, 1970, p. 8.

²⁰ "Ciò che varia da un autore all'altro è solo la metafora (quasi sempre linguistica) utilizzata per "tradurre" una concezione sostanzialmente identica: quella [...] che intende il TD [testo drammatico] come entità primaria-origina-ria-fondamentale-onnicomprensiva e vede nello spettacolo un'entità secondaria-derivata-superflua": M. DE MARINIS, *Semiotica del teatro*, Milano, Bompiani, 1982, p. 28.

²¹ C. ABASTADO, *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, Édition Complexe, 1979, p. 83.

La densità metaforica supera la povertà del comune uso espressivo in una tensione figurativa continua. La sua scrittura è fittamente intessuta di tropi per configurare il sentimento, la passione, la capacità immaginativa e per riprodurli esternamente in tutti i modi strappati all'evidenza, dando corpo, colore, vita, azione a ciò che, per natura, meno sembrerebbe prestarsi a personificazioni fisiche²². Nella riunione delle due realtà la sintesi tra sostanza e idea è un atto dello spirito che interiorizza e fonde l'una nell'altra, ne fa pensiero e scelta esistenziali: il "palinsesto" lascia decifrare un particolare modo di pensare e di sentire, un senso dimenticato del sentimento che riaffiora alla superficie.

Il suo idealismo evidenziando una connotazione spontanea e istintiva dello spirito, è peculiare dell'anima che odia la realtà e la trasforma secondo quello che il suo potere traspositivo le suggerisce²³. Guardando la realtà e percependola diversa da come lo sguardo distratto o immediato la vede, intravede cause lontane e sottili spiegazioni contemplative: per questo obiettivo lo scrittore ha spesso fatto ricorso all'armatura ideologica, a un singolare amalgama di hegelismo, cattolicesimo e occultismo, assimilandone i sostrati idealistici.

Per il piacere e la missione di una creazione rara e altera Villiers si è trincerato in una malinconica torre d'avorio, rinunciando esistenzialmente al facile benessere e artisticamente al plauso commerciale, in una lotta coraggiosa e intransigente contro l'indifferenza e la volgarità: la concezione letteraria e la produzione, appagate da una gloria sperata e trafusa di soggettivismo, restano sovente inaccessibili a quanti, riuniti nel gruppo *moutonné* della folla, non accettano i segni astratti, austeri e mistici dell'arte.

Considerato, per molti aspetti, continuatore di Chateaubriand e dei primi romantici²⁴, ha attinto da entrambi la frase am-

²² P. FONTANIER, *Les figures du discours*, Parigi, Flammarion, 1977, p. 173.

²³ C.J.C. VAN DER MEULEN, *L'idéalisme de Villiers de l'Isle-Adam*, Amsterdam, H.J. Paris, 1925, p. 1.

²⁴ "Villiers devait devenir, après la détresse et l'incertitude des mauvaises années, le restaurateur de l'idéalisme littéraire, comme Chateaubriand avait été

pia e armoniosa completandone il tessuto stilistico. Un senso di mistero e di sovrannaturale aleggia esclusivamente nella suggestione di fondo: cedere a un forte desiderio limita il sogno e intorpidisce i legami forzati con la materia, responsabile di rivestire l'idea di un abito mutevole e deperibile, intaccandone la determinazione, perché ogni sogno realizzato riduce la spiritualità o la appesantisce.

Villiers innalza gli "Eroi", colti nell'aspetto "eterno" della creazione. Nell'opposizione al nulla sociale, il loro corpo e un certo "fluttuare" intimo finiscono con il parlare: il messaggio sta nella poetica del contrasto di due forme, di due generi, il cui accostamento produce una *zona* di possibilità rarefatte; la sua scrittura privilegiata dà consistenza quasi ossimorica a quanto della parola è segno muto.

Ma la superiorità prepara anche l'isolamento, il soggettivismo che trova soddisfazione ed eloquenza in sé stesso e che anticipa l'individualismo dell'età successiva; questo aspetto, che appare nel declino di ogni civiltà, è legato allo sviluppo dell'individualismo e corrisponde alla reazione antintellettuale scatenata verso il 1890²⁵.

L'opera di Villiers – al contrario – trasuda energia ed azione e i rinvii diretti o metaforici ad una regalità che spetta ai personaggi hanno dato vita ad una *mystique de l'aristocratie*²⁶, una sorta di mitologia che conferisce maggiore coerenza e compattezza tanto all'aspetto della logica interna che a quello della continuità temporale, arricchita spesso di un'onomastica impiegata in un immediato ruolo rivelatore. Considerando i problemi dal luogo più "elevato" e non gratuito, scrivere diventa l'impegno

celui du sentiment religieux, l'un parti de Hegel comme l'autre de Jean-Jacques": R. DE GOURMONT, *Promenades Littéraires*, in "Mercure de France", 1920, p. 7.

²⁵ P. CITTI, *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman. 1890-1914*, Parigi, PUF, 1987, pp. 72-73.

²⁶ Cfr. A.W. RAITT, *Villiers de l'Isle-Adam exorciste du réel*, Parigi, Corti, 1987, pp. 47-57. Per il concetto d'eroe: P. SZONDI, *Saggio sul tragico*, Torino, Einaudi, 1996.

simbolico di un attivismo anche politico e sociale²⁷. Invariante costitutiva di Villiers è la distanza o differenza tra due realtà separate, ricongiunte nel *verbum*, nozione essenzialmente intima, protetta dall'assolutezza del pensiero liberatosi, in questa generazione, dell'umanità²⁸.

Per dare vita a una diversa civiltà, l'uomo sociale deve riconquistare un Ideale. Villiers è convinto che la superiorità nobiliare si riconosca nel valore della cultura prodotta; in una civiltà impoverita l'eroe aristocratico è colui che avverte la predestinazione a grandi imprese, produce lo scontro finale, senza mai tradire le proprie aspirazioni.

L'operazione concettuale applicata alla dimensione linguistica lavora sull'Origine stessa, in uno spazio vergine; gli organismi sono retti da tracce primordiali e da segni che s'incrociano. Sono mondi abitati da uomini, le cui coordinate geografiche e sociali differiscono, ma la cui condizione è in profondità la stessa. Il sogno avidamente inseguito dalla ricerca villieriana è giungere a dominare, oltre ogni consistenza fisica, quell'energia fondamentale che tutto crea.

²⁷ A. NÉRY, *Textes politiques inédits de Villiers de l'Isle-Adam*, Parigi, CDU, 1981, pp. 7 e 41.

²⁸ P. BÜRGISSER, *La double illusion de l'or et de l'amour chez Villiers de l'Isle-Adam*, Berna, Lang, 1969, p. 65.

PRIMA PARTE

I TESTI IN SCENA

PRESENZE VISIBILI

La partitura della *pièce* è il modello teorico di un solo aspetto dello spettacolo, una "rete", che, imbrigliando la struttura testuale, garante della coerenza, e tramutando, il testo in spettacolo, consente di modellizzarlo²⁹. Parlare di un "testo drammaturgico" significa, quindi, considerare la *performance* interamente contenuta in esso secondo la classe di equivalenza del gioco illimitato dei significanti³⁰ e configurare una semiotica del teatro anche in termini di analisi testuale responsabile di una produzione e di un processo più che di un risultato.

Credendo che l'evento teatrale si configuri interamente sul palcoscenico, il "testo" scritto sarà da considerarsi una struttura permanente che racchiude in profondità il potenziale drammaturgico, una stratificazione di intonazioni, esclamazioni, mimica, gestualità, costumi, musica, scenografia e, beninteso, un testo verbale recitato che emergerà dalla sezione "orizzontale".

Nel caso di Villiers bisogna distinguere quello che "appartiene" al testo e quello che emerge nella rappresentazione, individuando i "buchi" dipendenti dalla situazione scenica che lo spettacolo riempirà o che, viceversa, saranno messi in risalto dalla letterarietà, fermo restando il fatto che "l'apertura di un testo non è mai 'totale' e, di conseguenza, il numero delle letture (pertinenti) che se ne possono dare è sempre finito"³¹.

²⁹ M. DE MARINIS, *op. cit.*, p. 75.

³⁰ F. RUFFINI, *Semiotica del teatro: per una epistemologia degli studi teatrali*, in "Biblioteca teatrale", 1976, 14, pp.1-27.

³¹ V. su questa problematica T. KOWZAN, *Littérature et spectacle*, Paris et La Haye, Mouton, 1975, pp. 160-221, che individua tredici segni nel sistema teatrale: parola, tono, mimica, gesto, movimento, trucco, pettinature, costumi, accessori, scenografia, illuminazione, musica, rumori. Questo insieme è, a sua volta, raggruppato da Issacharoff in due "rubriche", una auditiva e una visiva: M. ISSACHAROFF, *Le spectacle du discours*, Parigi, Corti, 1985, pp. 27-34.

I drammi si svolgono in uno spazio presente, trasmesso mimeticamente. È tuttavia uno spazio doppio: inizialmente è dimensione visiva contenuta nelle didascalie. Semi-autonome rispetto al dialogo, possono essere considerate isolatamente, privilegiando – per la loro ricchezza descrittiva – la lettura più che la messa in scena che assicura la “spazialità” del contenuto verbale del macrotesto.

In seconda istanza l'opera è dialogo che rinvia ad un'entità evocata: è dimensione verbale, luogo extra-scenico, espressamente richiamato dal personaggio da un'azione di diversa natura drammaturgica. Lo spettacolo esige un conflitto di tendenze concretato da un'azione, dove è espresso il “dramma” interiore al testo parlato; il carattere dei personaggi villieriani, portavoce di concezioni ideologiche, trova sfogo più nella prosa riservata alla lettura che nella comunicazione scenica, gravata anche dallo sfarzo eccessivo, se non ridicolo dei costumi e delle scenografie.

Tra didascalie e dialogo può nascere un rapporto drammaturgico intratestuale rivolto forse più al lettore. È questo l'elemento che determina la letterarietà dei drammi? Se così fosse, la messa in scena costituirebbe una inutile e superflua trasposizione: le norme teatrali sarebbero avulse dalla prassi scenica. Le opere di Villiers sono intensamente ostensive, connotate da un'eterogeneità fisica “normalmente” sconosciuta alla letteratura³².

Lo spazio romanzesco, infatti, vive essenzialmente nell'unidimensionalità diegetica, espresso e trasmesso dall'“unica” via del linguaggio che potrà dilatarsi con le descrizioni: mediato da segni verbali, è, in genere, comunicato non visivamente come le didascalie teatrali, ma eretto essenzialmente dal tempo del narratore. Mentre questo si rivolge unicamente, o quasi, alla fantasia del lettore, la *performance* ricorre alla percezione “sensoriale” dello spettatore e alla sua capacità di ricostruzione rappresentativa, per assicurare l'interpretazione costante del visivo con il concettuale.

³² Cfr. F. RUFFINI, *Semiotica del testo. L'esempio teatro*, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 110-114.

Il testo teatrale, rispetto alla scena, è la sola componente sempre disponibile allo studio critico; le altre, effimere, scompaiono con la fine della rappresentazione, recuperabili, in misura diversa, secondo la qualità e la quantità delle “tracce” lasciate dal senso. Nel suo insieme di parte didascalica e parte letteraria potrà rivelare “il ‘tipo’ di messa in scena cui il drammaturgo pensava nello scrivere quel testo e che, almeno nella tradizione, è legata alle convenzioni sceniche sincroniche”³³: ma la messa in scena virtuale non potrà mai “contenere” quelle reali cui ha dato, dà e darà luogo.

Pur ipotizzando lo spettacolo drammaturgico secondario rispetto al testo, si deve comunque considerare il duplice carattere dell'arte teatrale quale autonomia formale dello spettacolo contrapposta alla densità contenutistica di matrice letteraria: il copione drammatica individua una parte metatestuale, cioè le didascalie, annullata nello spettacolo³⁴.

Anche se in forme diverse, è possibile che la densissima valenza ponga le due entità in corrispondenza instaurando tra spettacolo e testo un rapporto di dipendenza tale da poter individuare un minimo comune denominatore, dal momento che la drammaticità dell'una si deciderà in relazione e in base a quella dell'altra e viceversa. La pagina scritta manifesta un'assolutezza drammaturgica se, e solo se, è veicolo obbligato per fissare il fenomeno teatrale stesso: la drammaturgia villieriana è veramente un dispiegamento dinamico di forze irrecuperabili?

Forse è possibile suggerire un'interpretazione del fenomeno drammaturgico secondo la pertinenza della semiotica testuale vs rappresentativa, per mettere in luce la differenza dei livelli di senso che l'approccio stilistico e l'approccio semiotico sono in grado di stabilire all'interno di un medesimo testo.

Numerosi motivi-conduttori, anticipatori del *leitmotiv* wagneriano che l'autore svilupperà gradualmente, creano tra questi drammi un reticolo di richiami intertestuali: contemporaneamente fa eco nell'opera narrativa una tematica simile a quella

³³ M. DE MARINIS, *op. cit.*, p. 31.

³⁴ F. RUFFINI, *op. cit.*, p. 110.

drammaturgica esplicitata, però, dalla sola componente linguistica. Si tratta, quindi, nel secondo caso di una ri-scrittura, data la diversità dei due spazi di referenza basati su due classi operative intersecantesi nell'area tematica: la problematica narrativa villieriana deve essere analizzata inizialmente nel contenuto come rivelazione di un senso oggettivo che non si arresterà tuttavia nell'esistenza, ma sarà "tessuto di partenza" del rapporto linguaggio/metalinguaggio.

Forte delle sue convinzioni letterarie, Villiers affronta i generi operando sovente trasgressioni formali. La continuità nella tradizione era per lui minacciata dal cammino della civiltà contemporanea; l'innovazione tecnica coincideva – di conseguenza – con un mutamento di gusto e proprio nel momento in cui gli scrittori anti-Impero avvertivano un restringimento dell'ampiezza espressiva, egli alterna l'accumulo dei materiali della tradizione alla volontà di dissacrarli. L'arte avrebbe dovuto *faire penser*, come diceva il motto della "Revue des Lettres et des Arts" che diresse: lo sbaglio degli autori di "successo" era di aver abituato il pubblico a non pensare più a soggetti di levatura morale, intellettuale ed estetica. Ne scaturì un'acerrima ostilità verso la letteratura del Secondo Impero, verso gli autori giudicati e stimati in base al criterio della "gloria", frequente simbolo assunto per ridicolizzare quei contenuti che avrebbero favorito un successo di vendita.

Villiers esordì con le *Premières poésies*, ma, dopo l'iniziale esperimento – poco felice –, non si avvicinò più al genere lirico, se non per inserire qualche verso nelle prose o qualche canzone nei drammi.

La partitura drammatica è testo e soprattutto movimento che deve trasformare il mondo e – in una nuova prospettiva – restituirgli la trasparenza originaria. Fa vedere chiaramente con maggiore incisività e nitidezza quanto nella realtà appariva a tanta distanza, confuso, indistinto, dimenticato; nel teatro e in prosa aiuta a superare le manchevolezze della vista umana, miniando scenografie raffinate e infinite³⁵.

³⁵ P. FONTANIER, *Les figures du discours*, cit., p. 167.

La ricerca quasi "mistica" di una nuova "forma", aprendo la strada alle teorie simboliste, proietta una certa luce sui rapporti tra letteratura e musica, cercando di riprodurre, nella scrittura, impalpabili effetti estetici che finiranno apprezzati soprattutto da una *élite* quasi esoterica di suoi contemporanei. L'operazione compositiva è scandita da rinnovati tentativi di creazione ai limiti del divino; imita la natura riappropriandosi della potenza creatrice del Verbo. Una tale concezione alimenta la leggenda del Golem, la cui nascita implica, infatti, la padronanza e l'utilizzo dell'onnipotenza della parola quale Genesi. La figura fa irruzione nello spazio: il Verbo è fonte di fenomeni evenemenziali; non è solo entità assoluta trascendente, ma campo dinamico oggetto di sé stesso, in perpetua rigenerazione. L'essere non è solo soggetto, ma luogo, punto focale di un campo in espansione, la persona, il tempo e il modo del verbo³⁶.

³⁶ J. BRUN, *Les masques du désir*, Parigi, Buchet/Chastel, 1981, p. 146.

L'ESPERIENZA TEATRALE

1. *Conflitto e situazione dei personaggi*

Dall'astrazione testuale si ottiene il susseguirsi diacronico degli avvenimenti come una "storia" orizzontale, una traccia verbale che contiene, nel modo più completo e "oggettivo", la partitura multilivellare dello spettacolo.

L'universo teatrale villieriano parte da un conflitto tragico, macro-atto individuato in un "potere assoluto" da riconquistare, che di diritto spetta al/ai protagonista/i, o in una "virtù" da far trionfare sul mondo corrotto: sono troni, terre, ricchezze, donne amate o, più semplicemente, una "supremazia" individuale, affettiva o ideologica, da affermare senza più nessun indugio, con decisione e abilità su antagonisti esperti³⁷ e astuti per mezzo di una forza illocutoria molto scandita. Tutti gli altri "atti linguistici" contenuti nella conversazione hanno funzioni subordinate rispetto all'atto centrale.

Il racconto drammatico segue tre tappe corrispondenti più a divisioni logiche che a sequenze concrete:

1. la situazione iniziale;
2. il passaggio ad un'altra situazione, lo scivolamento del personaggio principale da uno spazio all'altro, con tutte le conseguenze implicite in tale spostamento;
3. il movimento conclusivo.

L'"azione" si apre generalmente in *medias res*, con un disegno già precisamente configurato nell'intendimento del protagonista, sorretto da un mistero connesso alle sue origini: è il caso di Elën e Samuel, di Sergius, di Emma Lyonna e di Lady Evandale. Anche Ruth Moore, ossia Lady Cecil, è circondata da

³⁷ Anche se Félix, il marito di Élisabeth, non ha una vivace intelligenza, possiede comunque la solidità del materialista di buon senso.

un dubbio sulla sua vera natura: non rivela, nel nuovo mondo, all'amato Stephen Ashwell di essere già sposata.

Lo spazio designa, oltre al luogo dell'azione, l'insieme delle relazioni drammaturgiche: utilizzando il concetto operativo che definisce le due zone A/non-A dell'unità di significato, in cui la seconda prende senso in rapporto alla prima che la predispone, si alimenta l'opposizione ricorrente nel dramma romantico.

A è determinato, chiuso e appartiene all'ordine del passato: il suo attante ha nome, funzione, rango, il luogo è circoscritto, immagine di un mondo delimitato. Appartengono a questo spazio tutti i personaggi che si evolvono nella sfera del potere e della ricchezza, quelli che hanno e sono rappresentati come aventi e potenti. Sono A le zone in cui si esercita il comando, il palazzo – ma anche le prigioni –, i nobili e i regnanti – ma anche coloro che li servono e formano un personaggio collettivo, caratterizzato dalla debolezza o dall'inesistenza di fronte al personaggio A in posizione di dominio.

L'attante non-A è indeterminato e definito negativamente: è il prigioniero dal passato oscuro o la donna che si cela agli sguardi, l'esiliato, colui che non trova il suo posto; la sua "bastardaggine" gli impedisce di appartenere ad alcuna classe sociale, è libero e vive al di "fuori". Ha perduto le qualità e non ne gode più i benefici, vittima della maledizione che lo rigetta dal proprio spazio: l'Eroe è una sorta di limite, spesso invisibile, vittima delle restrizioni storiche. Non è più né ricco né potente e vive nell'ombra e nella solitudine: "aventuriers fatals, héros inconnus, princes sombres, ombres royales" (*Le Prétendant*, I, p. 311).

Sono non-A i luoghi aperti, le strade, i giardini, i boschi, le zone dello scioglimento.

Fortemente delineate emergono, quindi, le manifestazioni passionali e i corpi in primo piano divengono, grazie al loro potere figurativo, i centri di referenza dell'intera messa in scena emozionale il cui effetto perlocutorio è tra i maggiori responsabili del coinvolgimento degli spettatori³⁸: apparendo come me-

³⁸ Cfr. A. UBERSFELD, *Actes de langage au théâtre*, in AA.VV., *Le texte dramatique, la lecture et la scène*, Actes du colloque organisé par l'Université de

tadiscorso, le passioni sono a loro volta equivalenti agli atti linguistici responsabili delle evoluzioni drammaturgiche. Proprietà peculiari della stessa azione discorsiva, le tensioni sottese, rafforzate dal corpo percettivo e dalle sue manifestazioni somatiche, delineano il senso del mondo rappresentato, la lingua recitata: "les figures extéroceptives s'intériorisent et [...] la figurativité peut alors être envisagée comme un mode de pensée du sujet"³⁹.

Ognuna di queste storie si conclude con la morte o l'esilio del protagonista e rappresenta, nella drammatica ricerca del poeta solo contro le forze del mondo, la speranza di un nuovo ordine di giustizia⁴⁰.

I personaggi villieriani agiscono con identità anagrafiche precise e accurate, anche se fittizie. Il dramma sensibile si fonda sugli opposti schieramenti di forze circoscritti da costanti tipologie e da assalti "emozionali" che fanno via via progredire il senso fino all'epilogo; si articola in un crescendo di tensione e di colpi di scena – limitati, ma significativi – che si dipartono dall'Eroe per convergere nuovamente su di lui.

Un'identità di processo tematico-drammaturgico lega un dramma all'altro: A (femminile) aspira a non-A per amore, per conquistare l'Eroe e per volontà di purificazione; distingue con precisione l'oggetto del desiderio e determina lo svolgimento dell'azione con la seguente scansione:

- a. ruolo codificato nel dominio
- b. attrice amata dal suo eroe
- c. ruolo ri-codificato (sconfitta nell'impresa, ma amata)⁴¹.

L'apparizione del personaggio non-A (maschile), accompagnato da A che gli serve da "illuminazione" spirituale e gli per-

Wrocław et l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), Karpacz 29 avril - 3 mai 1984, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu, 1986, pp. 75-86.

³⁹ A. J. GREIMAS - J. FONTANILLE, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Parigi, Seuil, 1991, p. 12.

⁴⁰ C. ABASTADO, *Mythes...*, cit., p. 66. Per un excursus più esaustivo dei concetti di *Tragedia, Conflitto, Sacrificio, Amore* cfr. P. SZONDI, *Saggio sul tragico*, cit.

⁴¹ La fase c attiva una ricodificazione dovuta al cambiamento dei livelli testuale e scenico.

mette una sorta di ascesa, segue questa successione:

- a. ruolo codificato (di esiliato, prigioniero, inesperto, senza potere)
- b. attore innamorato e potente
- c. ruolo ri-codificato (vinto).

Non-A aspira ad A per amore di una donna e i mezzi sono il genio o il mascheramento, anche nominale. Tutte le qualità che gli attribuiscono il valore, già possedute, si svilupperanno visibilmente con il passaggio al male o alla morte che lo condurranno all'esistenza. La donna è la rivelatrice di un conflitto che li condurrà fino alla morte: l'espansione del desiderio è accettato come valore primordiale e lo spettacolo estetico e reciproco degli innamorati è la conferma rappresentativa della loro forza.

Ogni *pièce* è una connessione di doppi ruoli che accusano l'idealismo di alcune enunciazioni e il loro netto contrasto con gli interessi concreti: è la contraddizione del duplice potenziale dei personaggi, del loro desiderio di azione e della difficoltà di realizzazione, a stimolare l'ambizione ed a configurare la distruzione dei protagonisti. Il sistema drammatico fondato sull'opposizione funziona a senso unico. Poiché A è chiuso, non c'è integrazione possibile di non-A: ogni confluenza del secondo nel primo si risolve con una sconfitta. L'integrazione in A dell'Eroe esiliato significa morte e il personaggio A, attirato o fissato in non-A dall'amato proscritto, muore con lui.

Il movimento dei drammi risiede nell'atteggiamento degli Eroi che disertano entrambe le aree per rifugiarsi nella zona dell'indefinibile: la rigidità del sistema si modella sull'immagine della durezza del sistema sociale.

L'Eroe, qualificato dal nome, insegna portante, che lo consacra o lo tradisce indiscutibilmente⁴², lotta con il potere "eredi-

⁴² Si pensi nel caso di Sergius, la cui appartenenza alla nobile casata dei *d'Albamah* lo consacrerà indiscutibilmente come pretendente al trono, all'iniziale simbolico occultamento del *nome* che deciderà la sorte di Sione. Nello stesso dramma vi è la figura ambigua di Emma Lyonna, diventata poi la duchessa d'Hamilton; ne *Le Nouveau Monde* non si può dimenticare Edith Evandale, "la dernière, l'inconnue, l'oubliée" (I, p. 502) gravata da una terribile stigmata che nasconde sotto la maschera di *Mistress Andrews*.

tato" dalla sua stirpe: il nome proprio, spesso utilizzato come titolo, esprime un accumulato di astrazioni, rinforzate da un carattere pragmatico, che permettono allo spettatore di fare delle anticipazioni: si impadronisce di uno o più elementi del contesto rappresentabile dai quali sarà contraddetto o confermato. Il valore non-A si iscrive nella degradazione in A: senza questa iscrizione non è niente e neppure visibile.

Per l'Eroe, dizione d'ora in poi inclusiva delle figure femminili e maschili, unificate nei tratti distintivi dalla loro funzione, il conflitto sorge da uno scontro tra il mondo, che conosce solo il relativo, il compromesso, il tranello, e un universo dominato da un'esigenza di totalità, di valori assoluti. Non s'interroga sulla scelta della sua condotta, conscio di essere responsabile del destino solo per la forza della predestinazione che nasce e va oltre la storia, per atavico diritto di razza. La negazione egualitaria è la prima operazione con la quale il soggetto fonda sé stesso come esecutore e dischiude una zona del mondo da conoscere dando un senso e disegnando un contorno ad un progetto di vita. La volontà di essere è, dunque, la qualità dell'anima fiera e di nobile nascita alla quale è concesso "trasgredire"; in quanto dispone di un'autorità sufficiente per imporsi, mostrando il suo eroismo aristocratico attraverso il modo locutorio carico di forza e la fondazione di una coppia che si presume "ideale" e che vive nella vertigine mentale modellizzante. La funzione della parola-segno è di *volere*, di fornire un senso che è *sapere*, conoscenza: la verità dell'eroe sottointende il fondo costante di tutti gli enunciati comunicativi.

È il ruolo temporale sia degli attori non-A Samuel, Sergius, Lord Cecil, Andréas de Rosenthal, Élisabeth, Pagnol, per alcuni aspetti anche Sara Emmanuèle, che di quelli A Elèn, Lady Evandale, Emma Lyonna (con il ricorrente ritorno della iniziale "E" per i nomi dei personaggi femminili) e Axël.

Questo genere corrisponde per Villiers ad una ipotetica, ma importante, svolta sociale e politica, da rappresentare -metaforicamente- per ottenere risultati in concreto: "le moment tragique est [...] celui où une distance s'est creusée au coeur de l'expérience sociale, assez grande pour qu'entre la pensée juridique et

politique d'une part, les traditions mythiques et héroïques de l'autre, les oppositions se dessinent clairement, assez courte cependant pour que [...] la confrontation ne cesse pas de s'effectuer"⁴³.

Il dato drammaturgico mira a vincere una dialettica sociale, apparendo sempre più irrigidito in una fissità impenetrabile ad ogni velleità di scioglimento.

Sfruttando la successione logica della categoria tragica che possiede i connotati consueti di un'idea generale, cioè di un "universale", i contenuti sono speciali e insostituibili. Facendo tornare con il movimento lento e solenne del ciclo storico, Villiers rende sempre attuali le problematiche in scena, tuttavia, storicizzabili e storicizzate: possono cedere il passo a conflitti moderni, ma devono sottostare al flusso del divenire, mettendo in gioco e facendo interagire tutte le modalità emozionali, cosicché si rischia di non leggere più allo stesso modo il conflitto evidenziato e la storia non resta più assoluta e identica a sé stessa.

Problemi peculiari sono, naturalmente, l'azione e la responsabilità: l'Eroe affronta il destino sociale che sente nemico e, reputandosi responsabile dell'ordine delle cose, gli si oppone. Nello spunto tragico un processo di razionalizzazione "mette in forma", secondo moduli che trascendono la limpidezza e la verosimiglianza contingente, i sentimenti, i tumulti dell'animo del protagonista, che al loro insorgere, nel loro manifestarsi primitivo, si risolverebbero nel caos o nella passività.

La necessità di ribellione racchiude la negazione di una "fatalità" immobile e immutabile: il percorso scandisce i ripetuti tentativi, da parte dei protagonisti, di sollecitare questo nucleo invariante, di smuoverlo e di introdurre un principio di evoluzione o il rovesciamento.

Elën cerca di fuggire il ricordo della vita da cortigiana che ha condotto: i frequenti passati prossimi alternati all'imperfetto raffigurano il retroterra mentale esistente nella radicale inversione della prospettiva temporale. La loro funzione è di caratterizzare

⁴³ J.-P. VERNANT- P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Parigi, Maspero, 1972, p. 16.

il contenuto relazionale come compiuto: la protagonista appartiene ad un altro tempo e ad un'altra storia, rinvia ad un mondo retto da leggi cronotopiche diverse e il filtro narrativo permette di separarlo e distanziarsene.

Morgane vuole il potere, il trono, che spera di ottenere aiutata da Sergius. Élisabeth vuole ritornare alla vita cui aspirava prima del suo infelice matrimonio; Lord Cecil desidera riconquistare l'amore della moglie, mentre Sara, con le conoscenze occulte dei libri dei Rosa-Croce, rifiuta la vita monastica cui sarebbe destinata e fa maturare in Axël la decisione solenne.

Anche se l'azione fallisce, lo scrittore imposta un meccanicismo che, concludendosi sull'asse orizzontale, si rinsalda sull'asse verticale.

Il groviglio drammatico spesso si dissolve quando il conflitto riporta alla "fonte" originaria. Lo scrittore, con gli Eroi, effigia la ricerca del compimento di una Grande Opera, di una Vita diversa o, almeno, della sua apparenza. Questo tipo di dramma essenzialmente "filosofico", pur nella sua umana e totale configurazione, è l'estremo rifugio della provocazione creativa.

Attorno all'Eroe, connotato da una forte volitività⁴⁴, convergono tutti gli avvenimenti della storia. È solo in rapporto a questo progetto che gli avvenimenti prendono un senso e si organizzano secondo una serie temporale strutturata: l'Eroe agisce per un puro impulso delle sue "virtù" e delle sue passioni, ma riceverà una ricompensa solo dalla sua coscienza.

I rivali o sono persone con ruolo simmetrico, antagonisti nel campo ideologico e sentimentale di "valore", o tramano nell'ombra intrighi mortali celando spesso il nome, e anche il volto rivelatore dell'identità: è il caso delle sequenze con funzione conativa di Madame de Walhburg, la quale, dopo aver rivelato a Rosenthal il suo amore, si reca a far un'ingannevole visita ad Elën, e di Emma Lyonna, poi Lady Hamilton ("Qu'importe l'obscurité de mon sang? Vois, jusqu'ou je me suis élevée!" I, p. 329), che subdolamente instilla il dubbio in Morgane per intac-

⁴⁴ G. GIRARD-R. OUELLET-C. RIGAUT, *L'Univers du théâtre*, Parigi, PUF, 1978, p. 163.

carne il coraggio, l'audacia e quindi le ambizioni ("Nous sommes profondes et mortelles, toutes deux!...C'est un duel, où va se risquer un royaume, sur des paroles plus fines que l'acier, plus violentes que des coups de canon, plus sinistres et plus vagues que l'océan et les ténèbres" I, p. 337), e ancora del Marquis d'Ast e del Commandeur, cugino di Axël. La drammaturgia, essenzialmente verbale, si risolve in scontri per il predominio della parola che rimandano ad una rivalità territoriale.

La voglia di esclusività prepara il terreno: il timore di perdere il potere o l'assolutezza del rapporto si capiscono in presenza di un antagonista potenziale o immaginario. Il soggetto volitivo, prevalentemente femminile, predispone il possesso politico o amoroso accentrando tutto il volere sul proprio obiettivo.

Confrontato con questo predominio, il resto dei personaggi si introduce quale presenza in un controllo passivo, diffondendo nell'animo dell'Eroe reazioni conflittuali. Affermando l'"importanza" per sé dell'"oggetto" e rifiutando di riconoscerli il tratto accomunabile che dovrebbe fondare l'interesse universale, il soggetto suscita l'ombra rivale, disegna il posto in cui l'antagonista si inserirà. Morgane, Lady Hamilton o Lord Cecil gelosi osservano la scena cronologicamente e topicamente fissata senza la possibilità di partecipare attivamente: la sequenza pretestuosa in cui si vedono Sergius e Sione passare abbracciati folgora un'ignara Morgane e catalizza la frattura spirituale dell'eroina, che, sentendosi tradita, dubita di tutti e di sé stessa allentando la tensione positiva e prefigurando la sconfitta ("Quel réveil!...Au moment où je croyais tenir la couronne!... Ah! c'est à se réfugier avec plaisir parmi les tombeaux! Ces yeux purs, ce front clair que j'aimais [...]. J'ai envie de mourir: I, p. 343); Lady Hamilton non sarà più "qu'une statue sculptée au mur de leur [di Morgane e Sergius] tombeau et [elle] les regarde mourir" (p. 369).

Nelle passioni più violente Villiers fa apparire un'interruzione del discorso, un fattore di eterogeneità, una specie di transe del soggetto trasportato nella sua "vulnerabilità" desiderosa, dimentico delle capacità razionali e cognitive.

Il caso di Lady Evandale è particolare: è l'"INCONNUE" mascherata che fa interrompere il divorzio dei Cecil, lasciando

il dramma coniugale in sospenso fino al V atto, rilanciando la tensione amorosa verso lo scioglimento dell'epilogo quando la sua identità e i suoi intrighi saranno scoperti. È un carattere notturno dai mille bagliori, il tipo dell'"âme étrange, ténébreuse et amère, d'une fille de race, hantée de mélancolie, de silence et de fatalité" (I, p. 415).

Personaggio dai lineamenti fantastici ("Je suis la dernière", "je m'oppose", pénétrée d'une héréditaire fatalité", "c'était mon destin"), è "le reflet sombre de cette féodalité dont Lord Cecil représente l'aspect lumineux" (*Avis au lecteur*, I, p. 414): ultima della sua razza, "inconnue, oubliée" (I, p. 501) "d'un sang qui n'a jamais pardonné", è spinta da una voglia misteriosa alla vendetta. Il Nuovo Mondo rappresenta anche per lei la speranza di felicità, si rivela invece chiusura inappellabile dell'azione che lei persegue. L'imperativo opposto al passato non indica un avanzamento, il dischiudersi di una possibilità, bensì la riconferma di una situazione senza uscita: "souffre à ton tour! J'ai souffert sans crier, moi" (I, p. 519).

La rivalità è una posizione: spesso si verifica una parità di sapere, un piacere d'inclusione nei riguardi dell'oggetto affrontato, che occupa, durante la diatriba, un posto vuoto. Nel settore amoroso – si pensi a quando Elën parla con Madame de Walburg di Andréas de Rosenthal o, viceversa, quando lo stesso Andréas ricorda con passione non sopita il suo incontro con Elën e il sentimento che questa gli ha ispirato – l'oggetto non viene né estraniato né lacerato, resta interno al discorso duale, che, anzi, lo preserva.

Quello che indiscutibilmente differenzia le rivali è la volontà di dominio, una ricerca di superiorità, di logica regolata da sentimenti di potenza ed emozioni che produrranno sfide e scelte senza rimpianti.

Villiers ricorre spesso anche ai mezzi melodrammatici per estendere lo spazio pieno e mimetico della scena e potenziare quello dell'immaginazione: il *bouquet empoisonné* che uccide Elën, il tradimento di Tannuccio, Monna Jahëli, la strega che compariva in *Morgane* versione primitiva di *Le Prétendant*, la leggenda degli Evandale e poi il riconoscimento della stessa discendente deturpata.

Andréas ama Elèn di un disperato amore acuito dall'incapacità al sentimento della donna: la sua descrizione al presente ("Les sentiments qu'inspire une telle femme", "Elle n'aime plus", "je suis de ceux", "je dois partir seul") commenta la situazione in atto, mantenendole fedeltà, proteggendo la forza del suo ardore come un dovere d'altri tempi (confermato dal passato retrospettivo: "cela s'est passé en Italie"; "nous avons été liés"; "un amour vite effacé"; "j'ai beaucoup aimé"; "qu'elle ait aimé"). Parallelamente la stessa donna è tormentata dal bisogno d'appagare una sete d'infinito indomabile: cerca nelle cose esteriori, in soddisfazioni superficiali e nelle vacue persone del suo *entourage*, quello che può trovare solo nello Spirito. Tacendo il vero nome, realizza il suo sogno con l'inganno: incrocia il destino di Samuel, studente libero e idealista, che preferisce la solitudine all'innamoramento disperando di trovare "[son] égale" (I, p. 215), animato dalla "certitude que cette vie influe sur une autre" (I, p. 216) e, perciò, vittima ancor più sfortunata di questo incontro fatale e definitivo avvalorato dagli imperativi esortativi aperti su "un altro senso" del tempo e dagli indicatori modo-temporali ("Arrêtez à la fin"; "cette femme n'a jamais"; "je ne suis plus rien"; "je rentre dans l'oubli pour jamais") connotanti l'irrimediabilità e l'assolutezza della situazione.

Implicitamente riconosce che il "sogno d'amore" è più bello della sua realtà, preferendo non viverlo e morire piuttosto che rischiare la noia o la delusione.

Lo scopo di Elèn, troppo corrotta dalla vita e da una superficiale ricerca dell'amore, ricadrà tragicamente sulla loro sorte; l'anticipazione indicata dai futuri è necessariamente una forma d'attesa inclusiva di incertezze prospettiche: "elle n'aimera plus"; "la lutte deviendra la substance"; "je m'en irai, je le laisserai seul"; "je resterai pure"). La coscienza della sua freddezza e l'incapacità di provare emozioni suscitano in lei aspirazioni ambigue; donna fatale ("tout se tient dans le monde"; "espère en moi"; "je t'aime"; "votre parole est puissante"; "restons dans le pays des rêves"), adombrata dal "sentiment d'un deuil ancien et inconsolable" (I, p. 228), esercita il suo malsano fascino sulle vittime che muoiono d'amore come rivela l'opposizione passa-

to-imperativo: "j'ai failli l'aimer tout à l'heure [...] laissons cela pour toujours" (I, p. 233). Lungi dalla banalità di quegli essere senza carattere, Elèn in fondo è un'anima solitaria, anch'essa "d'une race éteinte" (I, p. 228).

La sua presunta incapacità di provare un amore autentico ("Je suis celle qui n'aime pas") e il bisogno di essere amata ("Il ne m'oubliera jamais: j'ai réalisé mon rêve") avviano un dramma, di cui sarà la principale vittima: "Je meurs, j'imagine. [...] Allons, je tombe en reine au milieu de mon royaume! Je pardonne à tous ceux qui sont des traîtres au nom de cette belle nuit!... Heureux ceux qui s'aiment" (I, p. 234).

Il dramma si ancora sull'equazione villieriana tra l'amore e la sua contraddizione sociale e illusoria: l'innamorato, contemplando l'oggetto del suo desiderio, non può impedirsi di trasfigurarlo secondo l'immagine in cui s'incarnano il suo ideale e il suo sogno. La femminilità emerge con una solidità che sfida l'esitazione maschile e che "diviene" affermando il gusto di potere. Rifiutando il tradizionale ruolo passivo, la donna riafferma le sue forze più vive, perfino il suo genio creativo, capovolgendo il privilegio maschile d'iniziatore all'amore, in una sua visione totalizzante e riunificante. Non più ridotta a debole eco compiacente, destinata a rinviare un messaggio indebolito, ripetitivo ed inoffensivo, la protagonista cimenta l'illusione unitaria scalzando volitivamente la fragilità operativa.

È questa la prova affrontata da Samuel nella più umana delle esperienze necessaria per compiere il cammino verso la sua condizione di "sovrumidità" ideologica. Di Elèn, che trasforma con il nome di Maria, vede l'immagine fantasmatica che lui ha concepito: "J'aime une femme qui a des yeux chastes et graves et qui s'est donnée à moi dans le premier regard et à jamais [...] Il me fallait l'impossible et je l'ai trouvé; j'ai vu dans le regard de cette enfant l'oubli de la terre et du ciel!... l'idéal" (I, p. 240).

Questa "interpretazione" dell'amata rimanda alla proiezione operata da Théophile Gautier in *Arria Marcella*: il riferimento non è causale, poiché *Elèn* porta nell'epigrafe d'apertura una frase tratta dalla *Morte amoureuse*. Anche nella narrativa di Gautier è ricorrente il tema della proiezione dell'amore al di fuo-

ri delle categorie dell'universo per corrispondere all'invenzione permanente dell'amante immaginaria, del femminile modello, di una forma superiore all'imperfezione del reale. Come in *Arria Marcella* l'energia del desiderio non ha solamente il potere di resuscitare l'essere che ha folgorato l'immaginazione creatrice, ma di superare gli ostacoli spazio-temporali, così il dramma di Villiers delinea scenicamente la rappresentazione di una potenza mitica che installa il sogno nella durata atemporale del passato.

Una volta scoperto il fatale inganno, Samuel pronuncia la teoria dell'estensione indefinita del passato nel presente ("Frère, on peut jeter une pierre dans certaines ondes: les cercles s'effaceront vite! Mais il est des eaux profondes; et si l'on y jette la même pierre, les cercles vont se prolongeant à l'infini et ne s'effacent jamais": I, p. 246), che Gautier, partendo dal *Second Faust*, aveva già espresso in *Le Panthéon*: "Goethe, dans son second Faust, suppose que les choses qui se sont passées autrefois se passent encore dans quelque coin de l'univers. Le fait est, selon lui, le point de départ d'une foule de cercles excentriques qui vont agrandissant leurs orbites dans l'éternité et l'infini: dès qu'une action est tombée dans le temps, comme une pierre dans un lac sans bornes, l'ébranlement causé par elle ne s'éteint jamais, et se propage en ondulations plus ou moins sensibles jusqu'aux limites des espaces"⁴⁵.

La realtà nascosta dall'illusione è insopportabile e crudele, e il dissidio con l'amore come fusione di due anime o come passione devastante è ancora più acuto. Samuel è troppo sicuro della sua saggezza, ma del vero saggio gli manca l'umiltà: non solo, alla fine non cerca di comprendere Elën e, imbevuto dall'orgoglio della grandezza, si abbandona al destino inesorabilmente vinto. Poiché la figurazione materiale dell'amata non sparirà che per gli sguardi volgari, e lo spettro che se ne distacca popolerà la sua mente all'Infinito, al filosofo non resta che partire per un esilio di preghiera e meditazione: "Tu as joué avec mon âme et tu es morte au milieu de ta victoire [...] Tu es venue m'embrasser au

⁴⁵ T. GAUTIER, *L'Art moderne*, Parigi, Michel Lévy, 1856, p. 70.

front pendant mon sommeil; par toi, je suis tombé jusqu'à la vie. O fiertés perdues! Je suis le fantôme de ce que j'étais" (I, p. 244).

Ci sono, quindi, più azioni che s'intrecciano: l'attrazione di Samuel per una donna che crede moralmente pura e bella⁴⁶, l'essere che lo completerà ("Tu fais partie de moi-même [...] rêvons ensemble d'avenir": I, p. 22), e la tensione tra Elën, Madame de Walburg e il barone di Rosenthal, accessoria eppure incisiva nell'epilogo.

Morgane de Poleastro, nobildonna forte e indomita, vuole riconquistare il trono delle Due Sicilie occupato da usurpatori e trova in Sergius, prigioniero nella Fortezza di Città-Lazzara, il vigore di cui ha bisogno e l'aristocratica fierezza che ormai disperava di rinvenire in un uomo da unire con passione al suo sogno di potere: la sua stessa voce (Atto I, scena 4) basta già a turbarla.

È nello sguardo che si coglie il segnale di una volontà comune: "Comme ses yeux calmes les pénétraient, les damnait et les bravaient!... Il tenait son lambeau de chaînes comme un sceptre: ses vêtements déchirés avaient des reflets de pourpre: nos regards se sont étreints une seconde, il parlait pour moi [...]. Je ne me fie pas aux choses extraordinaires; mais, ou je suis la dupe de mon imagination, ou cet homme-là me paraît être décidément la grande épée et le front d'airain que je cherchais, et sans lesquels je ne pouvais me déterminer à la révolte!... Il me fallait un bras sur lequel m'appuyer, non par défaillance, mais par attitude, et je crois que je viens de le trouver. [...] Ah! n'hésitons pas! c'est l'homme qu'il me faut" (I, p. 264).

Nella tradizione celtica *Morgane* è la Venere immortale nata dal mare: sulle coste della Bretagna i marinai hanno conservato il timore della 'Marie-Morgane', la sirena con i capelli d'oro che li chiama e li attira sugli scogli mortali⁴⁷. È senz'altro una delle figure a più forte connotazione di dominio incontrastato: le

⁴⁶ Sulla trasfigurazione artistica dell'illusione amorosa: H.P. LUND, *Images de l'art chez Villiers de l'Isle-Adam*, in "Revue d'Histoire Littéraire", LXXXIX, 1989, pp. 661-673: p. 669.

⁴⁷ Cfr. L. HARF-LANCNER, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1989.

sue azioni, rimarcate dai numerosissimi imperativi, odorano di una superiorità locutiva (“rassurez-vous”, “daignez-vous”, “donnez”, “veuillez faire venir”, “présentez-le moi”, “soyez sage”, “cachez-vous”, “ferme les portes”, “parlez”).

A questa tensione principale si aggiungeranno il filo invisibile che nel passato ha unito Sione, amatissima nipote della duchessa, la sua “conscience blanche” rispetto all’anima “chargée de crimes” della zia (I, p. 351), a Sergius, e la passione non corrisposta di Lady Hamilton per il Pretendente.

La Révolte, dramma in un atto, in prosa, può essere considerata la punta di diamante del teatro di Villiers: compatta di forma e di contenuto, rappresenta quanto Hegel, tanto ammirato dallo scrittore, sosteneva: “Le vere opere d’arte sono solo quelle in cui forma e contenuto si dimostrano affatto identici”⁴⁸. Solo a prima vista questo componimento, di contenuto molto diverso, si stacca nettamente dagli altri: Villiers rinuncia solo ad imporsi all’attenzione del grande pubblico con una vicenda ispirata al romanticismo.

Il soggetto, in apparenza la crisi coniugale di una coppia borghese, serve, invece, per mettere in discussione i principi della stessa società materialistica, in seno alla quale il dramma esplose. Fin dall’inizio non vuole rassicurare, ma inquietare: l’animo e lo spirito di Félix, come denuncia disperatamente Élisabeth, sono quelli della società intera e, condannandolo, l’autore – per voce femminile – condanna l’intera società. Poiché le tesi esposte urtano violentemente con l’ideologia della classe dominante, Élisabeth non ottenne la simpatia del pubblico sottolineando la sua eccezionalità, in pericolo per la bassezza dell’esistenza.

La sua condotta è, tuttavia, assolutamente irreprensibile: in lei non c’è istinto, ma una lenta riflessione maturata all’ombra dell’incomprensione con il coniuge. Per lei il matrimonio non ha simboleggiato l’unione di due anime simili e assetate dello stesso desiderio di Assoluto: il loro rapporto coniugale si è rivelato piuttosto un nuovo, produttivo affare economico, perché Elisa-

⁴⁸ V. P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1962, p. 4.

beth ha aiutato il marito nel lavoro, rivelandosi un’oculata donna d’affari capace di rimpolpare le economie domestiche.

Ne *Le Nouveau Monde* il *drame intime* era già richiesto dal concorso e Villiers, per attenersi al programma, accanto alla realtà storica ne ha intrecciati parecchi. Lord Cecil, “noble esprit... âme loyale” (I, p. 429), incarna il “principe du Royalisme”, aristocratico “d’ancienne race” (p. 431) fiero di difendere, a prezzo della vita, gli ideali del suo Paese, l’Inghilterra, nelle colonie americane insorte. La sua vita è, però, già profondamente amareggiata dalla separazione coniugale e dal sospetto tradimento della moglie, che continua ad amare inutilmente. Da sempre Lady Cecil, “esprit solitaire” vissuta solo di “oubli, paix, prière”, ama un altro uomo, ma in nome dei sacri valori matrimoniali sopporta l’unione, finché non sarà proprio il marito, morendo, a ridarle la libertà.

Mistress Andrews incrocia il cammino di Lord Cecil (al quale, unico, mostrerà il viso deturpato) amando inutilmente Stephen Ashwell, lo stesso uomo che Lady Cecil ama corrisposta. Questa, a cui dopo l’interrotto divorzio Villiers riattribuisce comunque il nome da nubile, Ruth Moore, è uno degli esempi di creature idealizzate, anch’essa donna superiore che professa principi elevati (“je ne songe plus”, “je suis la femme de Lord Cecil”, “je vous honore et je vous admire”, “je suis un esprit solitaire”, “tu as surpris ce secret”): tra loro si delinea lo stesso conflitto che già in *Elën* aveva opposto Andréas, Mme de Walburg e Samuel. Stephen è lo spirito libero, che nel Nuovo Mondo ritroverà lo spazio per far trionfare i suoi ideali e l’amore: per lui, alla fine, l’Indipendenza e la riconquista della donna amata si mescoleranno in una sola battaglia che lo vedrà spada trionfante e libera sul vecchio destino e sulle antiche figure europee, quel Lord Cecil eroico fino al sacrificio consapevole.

Ne *L’Évasion* il protagonista Pagnol, fuggiasco dal bagno penale, penetra nell’abitazione di due giovani sposi per derubarli della somma che gli permetterebbe di guadagnarsi la libertà: si aggiunge la necessità di uccidere i due innocenti che, imprevedibilmente, bloccano l’uscita e quindi la salvezza. Gradualmente Pagnol rinuncia al furto e poi all’assassinio, aprendo un dua-

lismo scenico che solo la sua evasione morale – ulteriore preteso “abisso” tra la realtà scenica del dramma e il suo significato riunificherà. Villiers comprime questo passaggio in una decisione intima balenante, quasi la liberazione morale attesa da sempre, che cancella perplessità o lente evoluzioni, illuminando subito tutto l’atto di luce inattesa e inquietante: “il me semble que c’est maintenant QUE JE M’ÉVADE!” (II, p. 698).

In *Axël* il conflitto si matura e si ripartisce in quattro momenti ben scanditi, che ritrovano nell’epilogo unità filosofica e drammaturgica. Entrambi i giovani protagonisti sono presentati da altre figure del loro *entourage* (“elle achevait”, “les traits de Sara brillaient”, “elle me repondit”, “le jeune maître paraît”, “le comte [...] vivait seul”) e dovrà passare quasi tutta la scena in cui appaiono prima di sentire la loro voce.

Presentando tratti affini a Tullia Fabriana (“âme doscure” “Que peut signifier une nature aussi studieuse et aussi solitaire?” “Est-ce de relire sans cesse tous nos vieux livres qui vous humiliera l’esprit? II, p. 534), la “ricerca” di Sara Emmanuèle riporta indietro, nella notte dei tempi (“le vertige vous guette au bord du gouffre”): la fanciulla esibisce un silenzio ostinato e misterioso, imperturbabile alla raffica di ordini che i religiosi le impartiscono secondo la procedura del rito (*cède, deviens, reponds, rappelez-vous, laisse les souvenirs*) fino al rifiuto, alla sequenza nodale del “NON” monastico che le conferisce una forza superiore e profondamente significativa. La logica del silenzio si riconosce nella negazione, motore principale del sistema narrativo, nella misura in cui questo è il processo che serve ad articolare l’affermazione della sua identità ed anche lo *stampo marchiante* della sua parola.

La decifrazione del percorso esistenziale si effettua raccogliendo parole, oggetti, personaggi disseminati verso la meta. Già l’iscrizione sul blasone nobiliare prefigura il suo destino, prevedendo per l’ultima discendente dei Maupers un trionfo glorioso in cui godrà dello scintillio degli astri e del più vasto tesoro del mondo: sono molti i segni che caratterizzano i rapporti e le corrispondenze tra Sara e l’universo destinato dal successivo

incontro dei quali è Maître Janus il motore segreto, il vero autore che prepara da lontano i destini dei protagonisti. Annunciato all’inizio della *pièce*, resta celato fino alla terza parte; questo “grand Mage” è rivestito di potenze occulte e segrete (“Maître Janus ne vieillit pas [...] c’est un homme naturellement impénétrable” II, p. 569), un po’ come Sara de Maupers: è lui il “maître de l’avenir” che aveva previsto il misterioso ruolo dell’oro nelle vite dei due giovani.

Il dramma di *Axël*, sempre tormentato ed in dubbio con sé stesso e con il vero significato dell’esistenza, è originato dallo spirito che si dibatte nella ricerca di certezze, nel dissidio tra l’uomo che non sa rinunciare alla felicità terrena e l’asceta che vorrebbe avere la certezza in un Infinito. Maître Janus, indicandogli che la Via è “interiore”, tenta di riportarlo sulla strada dell’“alta” libertà filosofica e spirituale della solitudine meditativa. La comprensione, di cui soltanto l’eletto è capace, è il risultato di un certo sguardo, che, nascendo da dentro, riceve e riflette la vera luce dello Spirito.

Axël, dosando molto le repliche, (“je vous écoute”, “tu prodigues”, “j’y veille”, “je dispose”, “j’ai d’autres soucis”) sottolinea nello scontro con Kaspar la differenza profonda tra il senso del suo silenzio e quello del cugino: lo accusa di impoverire quelle parole che dovrebbero suggerire i significati più puri, di “storpiare” ed uccidere quei *verba* che preludono ad un incommensurabile tesoro. La sua natura regale lo spinge a voler sapere e a trionfare su tutto: è il difensore di un passato ormai abolito, in cui si tiene rinchiuso (“il fut toujours en sa nature, de devenir un homme... surhumain”, “je me sens”, “je veux vivre”, “la terre me défie et me tente”). Il suo animo è ancora debole e fatica a raggiungere la superiorità che trasfigurerebbe la materia, il mondo e tutte le sue ricchezze. Il tesoro è in lui stesso, ma il suo valore resta sconosciuto: è il mistero che lo attira e lo turba, la virtualità, la possibilità che diventerà certezza conoscendo Sara.

2. *Quadri temporali*

Villiers de l’Isle-Adam è venerato dal gruppo simbolista come uno dei “maestri”: i suoi drammi, tuttavia, esibiscono una

“composità” impensabile, solo qualche anno dopo, nelle rappresentazioni di questa scuola. La sua è ancora una scena sociale, che, come oggettività in via d’alienazione, nega la libertà del singolo, presupponendo una comunanza tra gli uomini legati tra loro solo dal conflitto.

La spazialità si scinde in due grandi parti semantiche, lo spazio della “costrizione” e quello della “rivolta”: nell’insieme del dramma romantico, la distinzione indica la profondità della frattura sociale. L’Eroe, con comportamento inverso, perturba l’ordine e la sua fine ridà apparentemente unità al sistema aprendo, però, in esso un varco. La distinzione A/non-A ha per caratteristica di essere non-diacronica inserendosi in tutti i momenti della storia. Il luogo non-A si oppone, per natura, alla chiusura, è materialmente incrinato: la fessura mima la mancanza dell’essere. Senza luogo, il personaggio non può aprirsi, è ridotto ad una condizione di “schiavitù”, prigioniero di uno spazio cui non appartiene.

La mimesi è realizzata ancora nel regime diurno, “monde de labeur, de travaux forcés, imposés par un gouvernement tyrannique”⁴⁹, anche se simbolicamente espresso. A si presenta come zona di costrizione, di assenza di libertà, di bene e male, potere e dispotismo: è spazio implicante la società strutturata, ordinata, gerarchizzata, oggetto del desiderio del non-integrato non-A valorizzato come spazio dell’individualità innocente, dell’amore, delle relazioni vere, le cui possibilità non sono ancora limitate.

L’ascesa è idealizzazione eroica che vuole vincere e dividere per “purificare”.

L’azione è sempre storicamente e geograficamente indicata: nasce in un tempo e in un luogo ben situabili e non in un “dove” e in un “tempo” indefiniti, tipici della maggioranza dei drammi simbolisti: nella discontinuità delle sequenze sintagmatiche espresse in unità serrate, tipiche del melodramma e della tragedia, o in divisioni più distese, preludio dell’astrattismo simbolista, Villiers ripone le sue innovazioni.

⁴⁹ M. ISSACHAROFF, *Le spectacle...*, cit., p. 105.

Elèn si svolge a Dresda “à une époque vague” (I, p. 203), indicata nella prima edizione “en 18...” (I, p. 1079). Già il costume infatti, come ingenuamente scrisse Laroche, per quanto potesse apparire comico, aveva rigorosamente rispettato la moda dell’epoca: “Nous en avons fait venir de Dresde la reproduction exacte”⁵⁰, aspirando ad una collocazione storica precisa, benché di un’epoca passata e, dunque, borghesemente inverosimile. Il dramma è in tre atti, garanti di unità logica, divisi in tutto in ventiquattro scene.

L’azione di *Le Prétendant* si svolge “en 179...”, più precisamente tra l’agosto 1792 e il gennaio 1793, stando alle parole pronunciate da Morgane nel secondo atto: “le roi, la princesse, la reine [de France] sont prisonniers au Temple”. Il I e il II atto hanno luogo in Calabria, il III e il IV a Napoli e il V a Salerno. L’opera è la più ricca di scene, se ne contano in tutto settantadue che frammentano lo spazio per lavorare simultaneamente nel funzionamento di diversi luoghi e nel coinvolgimento di numerose individualità.

Anche questo dramma, come già *Elèn*, si rifà al conflitto, anticipato in *Isis*, di amore e ambizione politica; molto probabilmente Villiers si era ispirato e documentato sulle cronache e sugli studi di Alexandre Dumas padre e su altre ricerche, pubblicate nel frattempo, intorno alla storia di Napoli alla fine del XVIII secolo. I *Souvenirs d’une favorite*, *La San-Felice*, *l’Histoire des Bourbons de Naples*, *l’Histoire du royaume de Naples*, gli avevano fornito un vasto serbatoio di idee, avvenimenti e temi su un periodo di cui subiva da tempo un grande fascino, riconvertendo la nostalgia provata in situazioni artistiche che avrebbero costituito trame per i suoi lavori. A questa influenza si deve aggiungere l’incidenza della Rivoluzione Francese sulla vita e sulla politica napoletana, che senz’altro Villiers, da aristocratico convinto, aveva presenti per sviluppare certe considerazioni nelle battute di Morgane.

Ne *La Révolte*, in un atto, “la scene est à Paris, dans les temps modernes”. “S’occuper du Présent est chose assez originale chez

⁵⁰ P. LAROCHELLE, *Trois hommes de théâtre (1782-1930)*, Parigi, Éditions du Centre, 1960, p. 270.

les Poètes pour que l'on m'absolve si j'y condescends une fois" (I, p. 377), scrive Villiers nella presentazione della *pièce*: ambientandola in un interno borghese contemporaneo, accantona lo spirito del romanticismo sperando, con un soggetto d'ispirazione "moderna", d'imporsi al grande pubblico, auspicio vano perché anche questa creazione resta ai margini, staccandosi dal realismo.

Il presente scenico della rappresentazione appare più ampio, in un certo senso, dell'azione; all'orientamento teso alla fine si aggiunge la libertà compositiva di indugiare e riflettere. La materia si polarizza attorno a uno dei personaggi, facendo risaltare la natura soggettiva della sua esperienza. Contrariamente a tutto ciò che è tematico, l'aspetto formale vincola il proprio futuro e l'evoluzione storica del rapporto di soggetto-oggetto rende problematica la forma drammatica e la sua stessa tradizione borghese. Villiers esalta un nuovo stile per sottrarre il dramma alla minaccia dell'evoluzione storico-sociale.

L'Évasion, pur non essendo tra le composizioni più rappresentative, gode ugualmente di una coerenza formale: "la scène se passe il y a trente ans, dans une maison de campagne isolée, aux environs de Rochefort" (II, p. 680) e l'ambientazione moderna ne fa un dramma di tendenza apparentemente realistica.

L'azione de *Le Nouveau Monde* è situabile tra il 1774 e il 1776; la cornice si ambienta nel I atto in Inghilterra, a Swinmore, nel Cumberland, per spostarsi nel II in America, a Yorktown, nel III a Mont-Vernon, nel IV a Rhode Island e nel V a Boston.

Si deve aggiungere la moltiplicazione spaziale delle cinquantanove scene rafforzata dalle "pause temporali" degli otto *tableaux*: in particolare, l'ultimo, L'AURORE, coincide anche con l'ultima scena, illuminata dalla luce del nuovo giorno che vuole essere – per mezzo della discontinuità sintagmatica – la visibile differenza di un regime, rapportata alla morte di Lord Cecil (ancora in scena) e la sua autonomia quale apertura sul nuovo. Il ricorso alla simultaneità indica ancora la presenza di due tempi nell'azione drammatica: il tempo tragico di Lord Cecil, esponente del feudalesimo, e quello vittorioso di Stephen. La coesistenza dei due sistemi indica due prospettive storiche e, soprattutto, il contrasto di due ideologie.

Axël merita una distinzione: l'azione è collocata "en ce siècle, vers l'an 1828. La première partie, en un monastère de Religieuses trinitaires, le cloître de Sainte-Apollodora, situé sur les confins du littoral de l'ancienne Flandre française. Les trois autres parties, dans l'est de l'Allemagne septentrionale, en un très vieux château fort, le burg des margraves d'Auersperg, isolé au milieu du Schwarzwald" (II, p. 532).

L'opera, che a sua volta si divide in scene e quadri, si modifica con i passaggi di ruolo e gli slittamenti ideologici: la cornice del dramma si dilata per permettere lo sviluppo libero di tutte le maggiori tematiche che conformano lo svolgimento e i personaggi.

Fra tutte le combinazioni di oggetti quella che sembra vederli meglio per la prima volta è il quadro della funzione: improvvisamente è come se in scena si aprisse un secondo sipario, ciò che non era stato ancora visto viene scoperto per intero e, da quel momento, diviene fonte di vita. L'immediato dettaglio vale per il tutto: il quadro consacra l'oggetto da amare e che inizierà l'amante.

Nell'episodio da ritenersi originario (ricostruibile pure in un secondo tempo) il soggetto amoroso è "rapito", catturato e ammalato dall'immagine dell'oggetto amato. È un'ipnosi: di solito questa condizione è preceduta da uno stato crepuscolare: il soggetto è, in un certo senso, vuoto, inconsapevolmente disponibile alla seduzione emozionale che sta per sorprenderlo. Alla fine del I atto Samuel s'innamora di Elén appena la vede china sul "banc de mousse" su cui stava dormendo. Anche da Sergius Morgane è folgorata quando le appare tra le guardie che lo scortano, mentre il giovane, grazie al giuoco didascalico che inquadra i due personaggi bifocalmente, spia nascosto nel buio pronto a colpire, ma "à un mouvement de tête de Morgane, s'est arrêté, stupéfait, le bras levé, la reconnaissance" (I, p. 265).

L'*incorniciatura* di un ignaro Axël tocca prima a Sara ed ha i toni dell'apparizione occulta:

Au fond, au-delà du seuil de la salle, paraît Sara, vêtue de noir, un voile de deuil autour du visage; elle est précédée d'une jeune fille [...]: celle-ci élève au-devant d'elle un candelabre allumé.

En passant au-dehors, dans le vestibule, devant la vaste porte ouverte, Sara se détourne à demi vers la salle et aperçoit Axël, qui, accoudé près du foyer, ne la voit pas.

Elle le regarde un instant, – puis, continuant de passer, disparaît (II, p. 646).

(L'attimo non sfugge al suo "annunciatore" Maître Janus: "le Voile et le Manteau, tous deux renonciateurs, se sont croisés. L'Œuvre s'accomplit": *Idem*).

Axël, invece, udrà innanzitutto il passo leggero e poi scorgerà Sara, figura, per lui ancora indistinta, nascosto nella cripta di famiglia: "*Il regarde à travers les battants de la grande porte de l'escalier de pierre. [...] Il se cache dans un angle des murailles*" (II, p. 652).

L'estetica dell'immagine dell'amato coincide esattamente con il desiderio. Colpisce l'aspetto riferito ad un gesto, ad uno schema: quello del corpo in movimento vivo, in situazione. Il colpo di fulmine ha bisogno del segno della "subitanità" che sottopone l'eroe alla fatalità, lo travolge emotivamente, lo rapisce: di forza uguale, ma con movimento contrario, è il delinearsi della gelosia.

La logica del desiderio si mette in movimento spinta dalla volontà di "appropriazione", il registro espressivo del soggetto gli appartiene interamente. Da un niente prende corpo l'intero discorso del ricordo e della morte che trascina con sé: è il segno della memoria, arma della risonanza, del "ri-sentimento".

Ne è un esempio la presentazione che Andréas de Rosenthal fa di Elën: "Je l'ai connue, étant venu un soir lui demander l'hospitalité dans un sombre et antique palais, aux environs de la Ville éternelle. [...] Sous le charme d'une sympathie mutuelle, elle m'apprit alors qu'elle venait de régions éloignées, des Antilles, je crois, – de son pays, – et qu'elle vivait retirée. [...] Les transparences de ses rêves ornaient ses regards; ils inspiraient des sensations de forêts orientales; [...] Oh! son visage magnifiquement fatal!... Je l'ai perdu. [...] Qu'elle ait aimé celui qui vous parle, je n'en doute pas, elle n'aime plus, voilà tout. [...] Mon coeur est mort: je suis de ceux qui ne peuvent aimer qu'une fois" (*Elën*, I, pp. 210-212).

Lo spazio della ripercussione, dell'ascolto "perfetto" è il corpo, così coerente con il desiderio del protagonista che lo vivrà come una vastissima emozione. Le parole, le immagini evocate

si ripercuotono nella coscienza affettiva del soggetto fondendosi con il percorso tematico del machiavellismo politico che traduce un sistema di comportamenti e di strategie fisse.

Il sentimento amoroso è ugualmente affermazione di un valore: l'amore mette a nudo l'energia dell'eroe, l'inafferrabile finalità. Il soggetto passionale è solo con la coscienza della sua forza, votato alla propria filosofia e osserva – da artefice – la prospettiva degli eventi che si determineranno: il simulacro passionale è riflessivo poiché il soggetto vi proietta la propria traiettoria esistenziale e la sua disposizione modale.

La tensione verso l'unità, intesa come ritorno alla fusione originale, si accompagna prevalentemente ad uno scambio dei ruoli sintattici spinti allo stato limite dialogico.

L'assolutezza degli Eroi e del loro dramma è fondata sul contrasto e sulle condizioni attinenti ai rapporti con gli altri personaggi, non ne presuppone al di fuori di quelli espressi nel dialogo e, i fatti rappresentati, se si riferiscono a un "prima" o a un "dopo", ritrovano il presente nel ganglio accentratore del protagonista in grado di misurarsi anche con il futuro: "j'ai l'espoir", "je me trouve", "si j'ai cet idéal", "je désire", "je ne suis point de nature", "je ne reculerai pas", "il n'y aura", "nous suivrons" afferma Morgane che può anche prevedere con sicurezza che "tout à l'heure son [di Sergius] âme et la mienne s'embrassent" (p. 359).

Tutto è dato e non resta altro che lasciare che si svolga l'inevitabile frutto di questo carattere, come Samuel conferma ("il faut résister à la Nature", "je veux l'aimer").

La Révolte è ambientata come un insieme unitario nella soggettività dell'eroina: la tensione, al limite fin dall'inizio, non scaturisce più dallo scontro intersoggettivo, ma è insita nella situazione carica di ogni evento precedente. Uno degli assi portanti è il confronto che Élisabeth fa di sé stessa e delle sue aspirazioni con il piatto buon senso in cui ora si sente sterilmente sprofondata: è un bilancio stilato sull'*aujourd'hui*, inteso come "vie réelle" et soi-disant "pratique", e il passato visto come "l'enfance" (p. 395), la sua stagione più bella e interiormente ricca. Poiché, a differenza di Félix, il suo nutrimento è costituito di sogni,

teme di aver perduto per sempre questa capacità e di essere legata, da invisibili vincoli indissolubili, alla meschina realtà.

Rifuggendo quanto è al di fuori di sé, il dramma dell'eroina è una dialettica autonoma e libera che si determina, di nuovo, ad ogni momento. In quanto assoluto, è esso stesso la sua propria realtà, la fine sta per fine assoluta e non permette altro proseguimento rappresentativo. Secondo le vecchie poetiche la particolare concezione della "forma" del dramma non conosce storia né dialettica di forma e contenuto⁵¹: se il conflitto da cui si diparte l'inadattabilità dell'eroe è insolubile, è trionfante l'esigenza di ricongiungimento di due forze e due nature, quella di un uomo e di una donna, perturbatori entrambi dell'ordine sociale.

Villiers mette in scena la situazione e la lotta esistenziale dell'io, in particolare il rapporto dell'Eroe ambizioso che affronta il mondo (l'onore e i sentimenti eroici lo avvicinano a Hugo e a Corneille): l'analisi si incentra su questo duo fuori del comune, eppure marginale rispetto al potere costituito (si pensi agli esempi antecedenti della *Christine* di Dumas o della *Marion Delorme* di Hugo). Traspare da questi caratteri l'immagine di Napoleone, eroe "romantico" che, solo contro tutti, ha impresso la sua impronta nel mondo nutrendo la grande *vague* dell'individualismo.

Attraverso le "figure d'azione", confrontate con una "comunità", il dramma romantico di Villiers si ricongiunge alla tragedia greca; mentre in questa, però, è la *polis* a vincere, qui è l'eroe ad essere valorizzato, perfino – proprio – nella sua sconfitta, per la forza della sua volontà, per la qualità dei suoi sentimenti e del suo amore di fronte ad un mondo nel quale è progressivamente negato ogni valore.

Benché le motivazioni di queste imprese non siano sempre trasparenti – non c'è la limpidezza classica –, l'unità dell'io non viene messa in pericolo.

Gli Eroi brillano di parnassiano splendore stilistico, di una certa preziosità del linguaggio, di meravigliosi luccichii e voluttuose sensazioni che riflettono un interno di raffinati lussi espressivi. Si osserva anche la prevalente omogeneità dei codi-

⁵¹ P. SZONDI, *Teoria...*, cit., p. 3.

ci linguistici dei personaggi, non tanto per l'appartenenza alla stessa classe sociale, comunque preferita dallo scrittore, quanto per la fascinazione che la classe dominante esercita sui personaggi di contorno. Il tradimento mortale di Tannuccio, paggio di Elèn, è motivato dallo scambio intersoggettivo deluso: "je suis tranquille, ô mille fois dédaigneuse Elèn! [...] j'ai besoin d'or pour m'en aller dans les pays de mes rêves, les pays de calme et de clarté!" (I, p. 207); "je suis de ceux qui viennent au monde avec un rayon de lune dans le cerveau" (p. 221). La sua determinazione fa da fondale al dramma dei giovani: "je suis un poète qui exécute ses rêves" (p. 232), dichiara nel mezzo del provocato addormentamento di Samuel intrecciato al motivo dei fiori strappati dal petto del giovane e donati ad Elèn: "c'est l'odeur ténébreuse de l'opium qui vient de vous indisposer. J'ai remarqué que les plantes des morts et celles qui poussent dans les cimetières ont comme une odeur de visions" (p. 233).

La forte connotazione popolare nel linguaggio di Moscone e Bob in *Le Nouveau Monde* risale alla loro subalternità sociale, non esente da sfumature criminali.

Il discorso di Pagnol è punteggiato da tratti gergali, spia della sua condizione di evaso, fino alla penultima scena del dramma (*crebleu, gn'y aura pas de bruit, v'la des fleurs, d'l'amour, en v'là la preuve, j'veux plus, j'peux vivre*) in cui matura il cambiamento spirituale alla vista delle sue vittime ignare e pure: "oh! c'est bon d'les regarder, tout de même! Sont-ils jeunes!... Oui, c'est bon comme le pain blanc, ces mômes-là: ça s'aime tout à la douce, et ça s'endort comme ça! – J'sais pas c'qu'y m'ont fait, mais... j'ai peur! – Ah! j'en veux pas de leurs sous! (*L'Évasion*, II, p. 694). Le sue ultime parole, rapportate all'atmosfera aleggiante nell'incontro, hanno la funzione di tradurre il suo statuto di "straniero" in un mondo al quale non appartiene, ma che sta aprendo una breccia nella sua emotività inducendo gli spettatori alla compartecipazione psicologica.

Nell'ultima scena dirà poche parole a chiusura, ma è soprattutto la rinuncia al crimine a configurare la soggettività del suo discorso: la gestualità sottolinea l'evasione verbale a riprova di un retroterra mentale vivo solo nell'indicibile senso dell'avvenimento.

Se l'unico merito del genio, del pensiero, della poesia, trionfa come spessa materia da modellare e scolpire, gli attori sono difficilmente disponibili per l'identificazione e la rappresentazione trova spazio in un'epoca che, comunque, partecipa di un contesto socio-culturale sufficientemente acquisito dagli spettatori. Il personaggio, contraddistinto dall'immobilità enunciativa, è garante di un senso preesistente al lavoro drammatico: possiede un'"autonomia" rappresentativa che avvalorata quella dell'evento artistico rispetto alla degradazione materiale e concreta della produzione teatrale propriamente detta.

In questo spazio l'Eroe figura come incrocio o, più esattamente, rinconversione di un'estensione temporale nell'immediatezza espressiva: specificamente, è un luogo poetico.

L'Eroe villieriano sceglie e determina la conclusione, chiamando lo spettatore a partecipare alla decifrazione di valori "lontani", "oltre" la società, gli interessi materiali, la scena: addirittura "al di là" della vita. Egli resta un vessillifero di quelle virtù dell'uomo – ma ora anche della donna – che acquistano risonanze straordinarie. È un modo per creare, per dire attraverso il corpo, prestando agli interpreti la capacità di uno scrittore con una profonda conoscenza delle risonanze emotive: in questo il protagonista può differire dall'"uomo" ordinario, abitando la totalità dei sentimenti, isolandoli e servendosi come elemento demiurgico.

L'energia sovrumana dei protagonisti si smaterializza via via nel rilievo dato alle facoltà sentimentali, alla saldezza emotiva e all'astrazione intellettuale:

MORGANE [...] Il était fort inutile de me recommander le silence, monsieur. Je suis de celles qui ne se troublent jamais (*Le Prétendant*, I, p. 265).

Morgane è anche definita da uno dei nobili che cospirano con lei "une créature supérieure" (I, p. 297).

Di Élisabeth il marito dice che, malgrado la grazia fisica del suo sesso, ha "une pénétration... presque virile" (I, p. 389) nell'abilità di gestire gli affari: Sara, dalla fortissima intelligenza, è una "sauvage enfant" dalla "nature impénétrable" (II, p. 542).

Forse da questo aspetto, non facilmente capito e accettato all'epoca, sorge in *primis* il contrasto con lo spettatore abituato al-

la compattezza e alla credibilità dei drammi borghesi⁵²; nel momento in cui l'autore cerca ripetutamente di conquistare le scene teatrali, la borghesia si avvia a perderne.

Un sapere anteriore alla rappresentazione si interpone tra gli spettatori e la *pièce*: gli impliciti, racchiusi nelle pieghe del carattere dei personaggi, sono il primo livello di una scala di avvenimenti virtuali; la funzione referenziale del fedele amore di Rosenthal alla memoria di Elën è il mezzo per capire a posteriori la psicologia della donna. L'ottica è essenzialmente retrospettiva e il desiderio del ritorno del legame sentimentale è il sintomo di una nostalgia chiusa: non si può resuscitare il passato, ma si può rievocare il fantasma di quello che, un tempo, fu il presente e farlo uscire dalle profondità della memoria.

La rievocazione è metafora: il passato condanna all'assoluta inerzia. Il rimemorare è una presentificazione immaginaria: designa il limite invalicabile imposto al potere d'azione. Il presente della decisione nell'esperienza teatrale è la soglia, la cerniera che unisce il rimpianto alla speranza⁵³.

È la situazione della creatura, in prevalenza donna, rafforzata da un ideale di forza virile, che non si sente più solidale né economicamente né affettivamente con gli altri. Al posto del *moi* solitario, ripiegato su sé a piangere la propria sofferenza lirica o amorosa, Villiers mette in scena la creatura sola contro tutti: dall'individualismo romantico nasce il dramma storico, in cui si delinea la forza interiore dell'Eroe libero, in lotta contro l'ostacolo esterno rappresentato dalla società "reazionaria"; con questo procedimento dischiude uno spazio all'analisi della passione derivata dalla tragedia classica.

La figura di Stephen Answell rappresenta nel modo migliore questo passaggio: lasciata l'Inghilterra alle spalle, simbolo di un passato infelice, in America trova la dimensione esistenziale

⁵² "Il dramma, alla fine del XIX secolo, nega nel contenuto ciò che per fedeltà alla tradizione vorrebbe ancora esprimere formalmente: l'attualità del rapporto intersoggettivo": P. SZONDI, *Teoria...*, cit., p. 61.

⁵³ V. JANKÉLÉVITCH, *L'irréversible et la nostalgie*, Parigi, Flammarion, 1974, p. 348.

consona al suo essere: i frequenti presenti enunciativi (“elle m’aime et me repousse” “nous savons bien pourquoi nous sommes ici”, “les temps sont enfin venus”, “je veux mourir”, “je defends mon amour”) sottolineano la passione con la quale vive la nuova situazione e la forte propulsione verso un avvenire che ridefinisca la sua vita.

Per oltrepassare la miseria dell’irreversibilità l’Eroe vive la propria esistenza “anteriore” come un possibile presente: in esso si cela il potere di ristabilire lo *status quo* come esige il codice della sua razza cancellando ogni traccia dell’età corrotta. L’esiliato è alla ricerca di sé stesso, persegue la sua immagine, la sua giovinezza e la sua patria lontani. Vuole ridare vita al fantasma del ricordo, completare quest’insufficienza, resuscitare una presenza fisica.

Il ritorno fa apparire l’inconfessabile passione, scopo segreto dell’avvio, presagio di una Nuova Partenza. L’oggetto del volgersi nostalgico non è tanto un certo tipo di storia trascorsa, quanto l’*essere stato*: per questo il “ritorno”, nello spazio come nel tempo, è ancora un “andare”.

Il protagonista rientra nella categoria distinta dei “tipi” dagli attributi identificabili, perché estremamente limitati e selezionati proprio dal grado raggiunto da questa qualità o dal difetto⁵⁴. Il ruolo da svolgere è il criterio più importante per riportare alla realtà la loro figura quale fonte privilegiata di segni percepibili, che si delinea e si precisa anche in relazione alle altre presenze sceniche. L’abitudine drammaturgica di creare dei personaggi con carattere fisico “eccezionale” indica una reazione all’abitudine espressiva e allontana dalla totale comprensione dello spettacolo.

L’azione si interpreta meglio grazie al pessimismo politico: l’Eroe non potrà vincere per i suoi “meriti” ed il sistema sociale non si lascerà violare, ma solo scalfire con il complotto e il crimine.

Poiché è il dialogo il sostegno del dramma, il suo presente è assoluto: l’Eroe non conosce il concetto temporale comune e la

⁵⁴ G. GIRARD-R. OUELLET-C. RIGALT, *L’Univers...*, cit., p. 104.

sua unità si astrae dal normale decorso⁵⁵. Il dramma è un tutto compiuto ed autonomo di origine dialettica: la totalità è dovuta, oltre che alla figura del protagonista nodale, alla risoluzione della sua logica “intersoggettiva” che diventa, nel dialogo, lavoro sul linguaggio.

Nel caso di *Elèn*, per esempio, l’intrigo viene da alcuni critici considerato “la partie morte de cette oeuvre”⁵⁶, in quanto il dramma è tessuto sull’esperienza amorosa, sulla sua sincerità e sull’inganno. Nelle scene villieriane le parole sono organizzate secondo una complessa fisicità, percepita come movimento, essenzialmente dotata di una potente ricchezza semantica, usate per trasfigurare la realtà che chiamano in causa. Il discorso è punteggiato di esclamazioni, di interrogazioni, di riavvolgimenti sù se stesso, sempre con un “tono” secondo rispetto a quanto è proferito.

Nell’atto unico *La Révolte* si rasenta la chiusura comunicativa, l’incapacità di ogni dialettica: la continuità non scaturisce più dal dialogo stesso, ma da un marcato alternarsi di principi, confluiti in prevalenti monologhi, e da deludenti dialoghi. Il linguaggio non stabilisce più alcun legame tra i due protagonisti, anzi, contribuisce a separarli. L’uso dell’implicito è indispensabile, perché ogni esplicitazione metterebbe in evidenza quello che va nascosto e protetto. Il reale si conformerà al linguaggio se l’eroe persuaderà gli interlocutori dei suoi presupposti e dei sottointesi conformi ad un ideale:

ÉLISABETH: [...] je compris, sur-le-champ, que l’on avait eu beau nous marier, on ne nous avait pas unis ensemble. Je vis qu’il y avait une différence d’espèce tout à fait essentielle entre nos deux caractères, enfin que j’étais perdue. Je résolu de m’arracher de vous, et même de vous prouver, en le faisant, que nos idées n’étaient pas en deçà, mais au-delà des vôtres [...].

⁵⁵ “Questa oggettività, che nasce dal soggetto, così come questo soggettivismo che perviene a manifestazione nella sua realizzazione e nella sua validità oggettiva [...] dà come azione, la forma e il contenuto, della poesia drammatica”: P. SZONDI, *Teoria...*, cit., p. 3.

⁵⁶ R. PALGEN, *Villiers...*, cit., p. 8.

FELIX, *la regardant avec inquiétude: (A' part) Je la crois atteinte!... (Haut, d'un ton lent et glacial) Voyons, voyons, calme-toi!... Ce sont des mots, tout cela, vois-tu. Il ne faut pas, comme cela, se monter la tête avec des phrases... Si tu allais un peu dormir, hein?... C'est une idée, cela?...*

ÉLISABETH *impassible: Des mots?... Et avec quoi voulez-vous que je vous réponde? Avec quoi me questionnez-vous? (I, p. 396).*

L'opera si costruisce sui monologhi di Élisabeth, contrapposti alle poche, stringate battute di Félix: è lei che regge l'incalzare dell'"azione", mantenendo il corso del tempo. Le sue considerazioni colpiscono e feriscono, paradossalmente, il marito infrangendone la chiusura e l'ottusità e costringendolo a reagire e a risponderle. In lei si personifica l'opposizione ai passanti, cioè ai volgari mortali; il simbolo della riunione, conservando ed esprimendo grazie alla sua dualità le caratteristiche delle due realtà, quella fisica e quella invisibile, indica anche la via della soluzione artistica. Élisabeth è la portavoce di Villiers e di tutti gli artisti che perseguono un ideale non raggiunto, sempre in equilibrio e minacciati dalla caduta o dal rischio di essere privati dell'ispirazione, di quella scintilla che si spegne e muore a contatto del buon senso conformista⁵⁷.

Malgrado l'epilogo, lo stile drammatico si mantiene perché stile della tensione rivolta al futuro in un passaggio di ruolo, in un frangente eretto a totalità: l'atto condivide con gli altri testi teatrali lo stesso punto di partenza, la situazione, non l'azione, così da esprimere formalmente l'*incipit* drammatico, "oltre" il rapporto intersoggettivo.

Al protagonista sconvolto dalla lotta non resta che guardarsi nell'oscillazione, piena di inquietudine, che lo trasporta. La macroazione esprime, a un livello più profondo, il concetto di trasformazione, una sorta di esistenza astratta, svuotata di senso, ma tale da produrre una rottura tra due stati: l'eccesso reattivo è

⁵⁷ T. DI SCANNO, "La Révolte" di Villiers de l'Isle-Adam o le ragioni di un insuccesso, in "Letterature", 1984, pp. 155-167: p. 160.

il superamento della misura e dei limiti e la sua intensità è la soglia del cambiamento che sta avvenendo.

La dimensione del *transitus*, per vie luminose od oscure, si conferma: il varco che mette in comunicazione Visibile ed Invisibile si apre e si delinea organicamente sulla scena stessa.

3. Quadri scenografici

Il numero e la variazione delle scene connota, con il cambio del *décor*, anche uno spostamento del tempo dell'azione: il palcoscenico è densamente occupato da elementi, l'importanza dei quali contrasta con il rinvio teatrale a un "vuoto" idealista. Il teatro di Villiers – nei personaggi, nel luogo, nel tempo – si riconosce teatrale; la sua verità gli giunge da un "altrove", appena entra nella chiusura di una rappresentazione: "le champ d'action du personnage est un espace construit de toutes pièces pour signifier un autre espace absent, mais il faut et il suffit, pour opérer cette figuration, de se fier à des signes arbitrairement définis et doués d'une entière autonomie de fonctionnement"⁵⁸.

Nel dramma romantico appare una particolare forma di realismo storico che si manifesta per l'intelligenza, spesso profonda, dei conflitti politici, ma anche – ed è il caso di Villiers – per la pittura di una vita scenograficamente concreta del passato: il *décor* è fortemente architettonico così che allo spazio viene assegnata una figurazione metonimica completa e circostanziata. Come dichiarerà Gustave Planche nella "Revue des Deux Mondes", è "impossible de réduire la mission du poète tragique à l'arrangement du spectacle sans déclarer du même coup que le poète, le machiniste et le costumier ne font qu'un"⁵⁹.

Questa parte tenterà di "descrivere" l'architettura, ossia le didascalie in funzione globale, individuando nella biforcazione dello spettacolo e del testo i principali elementi costitutivi e le

⁵⁸ R. ABIRACHED, *op. cit.*, p. 62.

⁵⁹ Cit. in A. Ubersfeld, *Le drame romantique*, Parigi, Belin, 1993, p. 124.

relazioni formali che tra essi intercorrono, al fine di delineare delle ipotesi interpretative del lavoro sotteso alla composizione dello spazio.

Una concezione totalizzante dell'architettura scenica, valutabile tradizionalmente nello stile e nella forma esteriorizzate, entra nei processi metaforici. Tali approfondimenti richiedono la considerazione dell'eterogeneità dei livelli implicativi ed il loro modo di "costruirsi" dimensionando, organizzando e significando lo spazio metaforizzante.

Nelle didascalie emerge ciò che è considerato, eloquentemente, "oggetto" teatrale con triplice valore: 1) funzionale; 2) storico, di rinvio al passato per generare straniamento e soddisfare l'estetica; 3) simbolico, che si sovrappone ai precedenti.

Grazie all'arredamento fastoso la messa in scena romantica soddisfa l'esattezza storica, la conformità dell'oggetto all'idea di una trasposizione d'epoca: è un funzionamento retorico da vedersi quale metonimia, o metafora, di un ordine traslato della realtà. Il grande effetto tragico ricercato da Villiers ha bisogno, come sosteneva Schlegel⁶⁰, di essere presentato "a distanza", poiché la vicinanza distruggerebbe ogni illusione.

La resurrezione di un'età assurda a risultato di un'operazione, fonte di una nuova produzione di senso: diviene figura dell'opera e dell'interrelazione tra i suoi personaggi. La mobilità di questo segno teatrale indica la polisemia della rappresentazione e riflette l'equivalente mobilità degli attanti.

L'oggetto è una clessidra che fa scorrere il senso sia come presenza concreta che come figura e lavoro retorico, molto spesso ordinato in un sistema di riferimenti simbolici disseminato lungo tutta l'attività dell'artista. Nella rievocazione di una realtà referenziale, di cui il teatro è l'immagine; gli oggetti sono parte significativa della cornice esistenziale dei protagonisti: l'insistente procedimento non è astratto duello di spirito e materia, ma rinvio ad una realtà "altra", antitetica, nel passato, alla banalità dei tempi moderni:

⁶⁰ A.W. SCHLEGEL, *Cours de littérature dramatique*, Ginevra, Slatkine Reprints, 1971, t. I, pp. 6-7.

Nel teatro di Villiers de l'Isle-Adam l'oggetto rimanda metonimicamente a un periodo edenico: arredi, costumi e architetture funzionano come metonimia di una vita "totalizzante" e metafore di un personaggio o di un sentimento, annunciando persino avvenimenti o, tratto essenziale di questa drammaturgia tardo-romantica, alludendo ad un passato da riconquistare, adattandolo, per graduali tentativi, ad un'epoca da impreziosire: il procedimento illumina l'espressione esterna, materiale, dei conflitti della società e rivela, al fondo, una volontà d'intervento sullo schema coevo. Inversamente proporzionale, e in dichiarata provocazione, Villiers esalta il rapporto ideativo degli uomini con le cose, intimamente legato alla loro situazione e alle loro lotte.

Le abbondanti didascalie scoprono, tra oggetti e persone, rassomiglianze per autentica filiazione.

Il teatro borghese, invece, pur volendo riflettere la realtà, ne dà o immagini alterate e approssimativamente retoriche o insignificanti imitazioni: il suo mondo non è sottoposto a una metamorfosi globalizzante e visionaria che esorcizzi le contraddizioni del reale. Collegato dalla storia e dalle sue stesse strutture alla poetica del dramma elaborata nel XVIII secolo, questo genere tradisce la principale preoccupazione di "dire" il mondo con la rappresentazione, degradando ed impoverendo la riproduzione della realtà; "sa vraie théâtralité, il faut la chercher du côté du vaudeville, qui s'est saisi des hommes et des choses pour en faire de la fiction en mouvement, mais en annulant systématiquement les effets de la mimésis pour la réduire à frivolité"⁶¹.

La teatralità genera "teatro", convertendo il rimaneggiamento della tecnica in materia scenica: il palazzo di Elën⁶² è una profusione di meravigliosi tappeti e sfavillanti lampadari, perché, attraverso l'arredamento, la tenebrosa cortigiana testimonia il culto della bellezza assoluta e misteriosa, per lei impossibile. Il suo palazzo è sede di festa, perpetuamente ridondante di luce e notte, gioia e lutto, piacere e morte, con canti che

⁶¹ R. ABIRACHED, *op. cit.*, p. 167.

⁶² Alla regina pagana si associa il culto della notte e delle stelle, già caro a Tieck e Novalis: R. PALGEN, *Villiers...*, cit., p. 10.

tracciano la strada alle orazioni funebri: nella corte di Elën, dove regnano pugnali e veleni, la festa si trasforma in trapasso per l'attiva presenza degli stessi elementi. Allo scintillio del prestigio sociale si oppone il carattere tenebroso dei pensieri, dei progetti, delle minacce che Eroi come lei diffondono e da cui sono circondati:

Un salon dans le palais d'Elën. – Au fond, colonnades de marbre séparées par des tentures mobiles; au milieu des colonnes, un grand velarium d'étoffe bariolée de rouge et d'or; cette draperie, lorsqu'elle est soulevée par l'un des personnages, laisse entrevoir une enfilade de riches salons. – Porte au troisième plan, à droite. Devant les portes, tapisseries de même étoffe que celle du fond de la scène. Au premier plan, à droite, croisée à vitraux, dont le balcon donne sur les promenades du palais. – Tapis, carreaux de soie. Fleurs magnifiques et lointaines, à profusion, dans de grands vases blancs (Elën, I, p. 220).

I *décors* sono sfarzosissimi: drappaggi e tendaggi di velluto, damaschi antichi ed esotici dai colori precisamente descritti, lampadari di cristallo scintillante; i palazzi o i castelli, custodi di uno splendore fantastico, prevalentemente orientale, sono spesso immersi in parchi silenziosi abitati da statue, muti testimoni di pietra, di età ed imprese da seppellire per proteggere. Le eroine dischiudono al drammaturgo l'accesso all'universo dei ricordi e dell'immaginario: sono le sensuali mediatrici della stessa immagine intermediaria tra lo spazio e la scrittura. Sirene che invitano ad un viaggio dalla meta indefinita, sono il simbolo di una vita che – anche nella sua forma più radiosa – è situata in una fonte oltre le figure.

L'ornamento spaziale rinvia indiscutibilmente alla dialettica teatrale: assicura il successo della "teatralità" con artifici forti ed espressivi, di natura densamente visiva, sostituendo all'idea un'immagine in movimento in uno spazio completamente congegnato dall'artista. La parola è rinforzata dal giuoco delle forme e tra queste l'attore è frammento di una totalità.

L'*espace*, testimone muto, è al tempo stesso riflesso del dramma:

Une grande chambre d'apparat dans la forteresse de Città Lazzara, sur la frontière des Calabres citériures. – À droite: premier plan, cheminée surmontée d'une glace de Venise aux torchères allumées. – Troisième plan, croisée. – À gauche, premier plan, porte basse touchant le chevet d'un grand lit d'ébène à colonnes torsées et d'un style ancien. Riches draperies de damas noir frangé d'or (*Le Prétendant*, I, p. 253).

L'estrade et ses alentours sont un éblouissement de fleurs, de diamants, d'éventails, d'épées, de dorures, de costumes de cour, de déguisements de toutes sortes (*Ib.*, p. 317).

Il presente, affiancato al passato della scenografia e al futuro dell'azione, annulla il deterioramento temporale: l'energia della coscienza infelice, incapace di aprirsi al rapporto con il mondo reale, affonda nella profondità della rêverie. L'uomo nostalgico è assorbito nell'auscultazione di un passato defunto che vuole rianimare prima del definitivo allontanamento: è l'assente, vittima dei pretendenti illegittimi al potere, un depredata che rientra nei suoi diritti, come giustiziere e vendicatore, per ristabilire lo *status quo*.

Lo scrittore insiste sul destino eccezionale dei personaggi; eppure è sensibile la tensione tra il recupero storico e il rifiuto di particolareggiare un dramma il cui simbolismo deve restare chiaro e percepibile per tutti. Ricostruisce una rete di ricordi straripanti, sintesi della sua vita, scelti o idealizzati per suggerire volontariamente paragoni, ritorni e, soprattutto, verifiche capaci di intessere relazioni senza ambiguità tra il presente, il passato e uno sconosciuto futuro.

Il costume teatrale è il simbolo dell'alternanza: suggella l'individuo, l'attore, in personaggio, tuffandolo in quel contesto mitico ed eroico da cui è risorto, impedendo volontariamente la diretta adesione dello spettatore a quei valori che riesuma da una passata era. A teatro il progredire dell'azione propone un principio di chiarezza ed è stimolatore di un senso: il costume contribuisce al processo di metamorfosi, perché fin dalla sua entrata in scena l'attore è svelato dall'abbigliamento e da tutti quegli accessori che richiedono un'osmosi progressiva per comunicare la vita intima del personaggio. L'indumento è la messinscena del corpo stesso, avvolge le strutture di una nuova significazione che si aggiunge alle altre: è, al tempo stesso, inizio di un nuovo ciclo di forme e di un nuovo sistema di segni.

Il costume impedisce la recitazione realistica, il contatto diretto e primario tra spettatore e attore sostituendolo con quello tra spettatore e personaggio, a causa del marcato rinvio e della frequente allusione a una dimensione socio-culturale oltre-testo e scena. Le scenografie sono prodotte da incastrati successivi ordinati in serie isotopiche che indicano inclusione. Le forme accoglienti si trovano alla confluenza delle isotopie della donna, del luogo chiuso, del desiderio e della fecondità.

Villiers orna i capi di collane e dissemina gioielli nella *chevelure*, simbolizzando l'attività poetica che, nutrita alle fonti della femminilità, maturata nella sua vasta distesa spesso immobile, diventa creatrice di gemme linguistiche. È necessario collegare la regia al lirismo baudelairiano, la cui poetica sine-stetica fa da tessuto contenente gli organismi delle eroine che da quelle pietre, da quelle stoffe e in quei luoghi sono avvolte.

A ripetute riprese si suggerisce un rapporto di analogia tra lo spazio e le cose in esso contenute, per ricreare attorno ai personaggi l'antico luogo lontano dell'esperienza immaginaria.

Di preferenza gli Eroi sono situati in ambientazioni straniere per circondarli con più incisività di cornici pittoresche⁶³:

La Piazza Reggia. – À gauche au premier plan, – à distance d'une toise de décor, – la tente de guerre de Morgane. Elle s'avance en scène d'une longueur de trois mètres: rideaux fermés.

Elle est surmontée de l'écusson ovale, aux trois tours de sable posées deux et une sur un champ d'or (*Ib.*, p. 324).

Le grand salon du manoir de Swinmore, près Auckland, dans le comté de Cumberland.

⁶³ Le scenografie medievali dei vecchi manieri accentuano il carattere misterioso degli esseri eccezionali che li abitano. "Les héros de Villiers, seigneurs, artistes, idéalistes, se distinguant par leurs hautes vertus héréditaires, portent souvent l'empreinte du destin, de la fatalité. [...] Les héros de Villiers sont les représentants d'un âge passé, et Villiers les place de préférence dans des milieux étrangers, pour leur donner le cadre pittoresque qu'ont chéri ses aînés": M. DENNEN, *Le Merveilleux dans l'oeuvre de Villiers de l'Isle-Adam*, Parigi, Courville, 1939, pp. 27-28.

Au fond, vaste fenêtre s'ouvrant sur un balcon de fer ouvragé: des marches de marbre descendant, du milieu de ce balcon demi-circulaire, vers un jardin. À l'horizon, la mer. [...] Ameublement d'un luxe lourd et ancien. Draperies armoriées devant les portes latérales. [...] Les tentures sont de damas d'un vert sombre; les boiseries, de chêne aux rehauts d'or. Lustres éteints. Tapis des manufactures d'Ecosse, bariolé de grandes feuilles pâles. Aux murailles, grands et somptueux tableaux de l'école anglaise, représentant des hommes et des femmes en costume des cours d'autrefois. À droite, cheminée seigneurale, haute, profonde, au manteau sculpté et blasonné. Aux angles, armures, vases de marbre noir où s'épanouissent des fleurs rares et de pays orientaux (*Le Nouveau Monde*, I, p. 419).

Le choeur claustral dans la chapelle d'une vieille abbaye. [...] À droite, faisant face aux stalles, les sept marches et le parvis du maître-autel invisible. – Le tapis se prolonge jusqu'au milieu du choeur, au bord des dalles tumulaires. Sur la deuxième marche, clochette et encensoirs d'or. [...] Une haute salle au plafond de chêne – un lustre de fer pend des poutres entrecroisées. – Au fond, grande porte principale s'ouvrant sur un vestibule. Cette porte est surmontée de l'écusson d'Auersperg, supporté de ses grands sphinx d'or (*Axël*, p. 533 e p. 562).

La salle est d'une profondeur qui donne l'impression d'une bâtisse colossale datant des premiers temps du Moyen Âge. [...] Sur le spacieux manteau de cet âtre sont empilés de poudreux in-folio. – Sur de larges établis en bois noir, adjacents, sont disposés des alambics, des sphères astrales, d'antiques lampes d'argile, de démesurés osséments d'animaux d'espèces disparues; – des herbes desséchées.

Sur les murs, des trophées d'armes anciennes, des oriflammes orientales, – de très vieux portraits de châtelaines et de hauts barons de Germanie (*Axël*, II, p. 562).

La galerie des sépultures sous les cryptes du burg d'Auersperg. Au fond, dominant les tombeaux, l'écusson familial, sculpté sur le granit de la muraille.

À droite et à gauche, dans toute la longueur de la salle, des mausolées de marbre blanc. – (*Ib.*, p. 647).

Soprattutto l'*écusson* configura le funzioni regali che accomunano e scandiscono simbolicamente ogni dramma, tanto nelle didascalie che nei dialoghi: allude alle attività di comando, di

giustizia e di forza e simbolicamente all'attività spirituale, al potere temporale e alla produzione delle ricchezze.

Samuel, ovvero il barone de Wissler, pur avendo il suo castello di famiglia, possiede un "idéal, plus noble que le blason des rois" (I, p. 244); lo stesso *Idéal* è l'unica forma di Reale possibile anche per Sergius (I, p. 311), nutrito dal "sentiment de [son] éternité", consacrato "par le destin" (p. 321) e non dagli uomini. L'*écusson* di Morgane è appeso nella tenda da guerra eretta in Piazza Reggia, mentre è nel salone del maniero di Swinmore la "cheminée blasonnée" di Lord Cecil (I, p. 419). La storia del blason di Sara e Axël affonda l'origine nel lontanissimo passato: l'*écusson* degli Auersperg troneggia nella sala del maniero di Axël e sovrasterà, nell'ultima parte, le tombe nella "galérie des sépultures sous les cryptes". Per volere dei loro antenati è stato riunito e, in seguito, il motto degli Auersperg è diventato quello della famiglia Maupers di Sara (II, pp. 539, 562 e 653).

Anche Élisabeth, l'eroina de *La Révolte*, ne ha uno di purezza e nobiltà uguale a quelli di marmo antico scolpiti nelle fortezze, ed è un *bloc de cristal* trasparente e incorruttibile come la sua immagine di creatura in rivolta:

ÉLISABETH [...]: Pourtant je vous laisse, en souvenir de moi, ce bloc de cristal. L'ombre de ces cahiers ne peut même pas le ternir... Toute lumière, même celle de ce flambeau, se reflète dans ses profondeurs, avec mille feux merveilleux! Réfléchir toute lumière, c'est sa vie. Les angles en sont durs et tranchants; il est poli, transparent et sincère; il est glacé. S'il vous arrive de songer à moi, regardez-le, monsieur (I, p. 403).

La grandezza dell'Eroe, solitamente l'ultimo discendente di una stirpe illustre⁶⁴, sta nella lucida consapevolezza della superiorità nobiliare della sua casta: per diritto divino e storico è più grande del mondo comune che, alla fine, ne condiziona le scelte:

⁶⁴ "Il s'agit d'un idéal suprapersonnel qui se concrétise enfin et qui, ayant atteint sa perfection, va disparaître, ensemble avec la race qui le représente, dans l'éclat de sa dernière manifestation": P. BÜRGISSER, *La Double Illusion de l'or et de l'amour chez Villiers de l'Isle-Adam* cit., p. 12.

"[Axël] Regardant le grand écusson sculpté dans la muraille et sur lequel tombe une effusion de lumière de la lampe.

Mais vous, granitiques sphinx aux faces d'or, qui semblez supporter le secret de la Toute-riche, soyez évoqués, êtres de rêves! [...] Je vous ordonne de relever de son normal silence la solitaire Tête-de-mort qui aggrave, d'un symbole, le signe d'une race que je résume" (*Axel*, II, p. 651).

La precisa volontà ideologica ed artistica finisce per identificarsi con una concezione teatrale allogena.

Il costume, per il suo anacronismo, rischia di essere visto e interpretato come un oggetto "morto": eppure questa connotazione, come l'*excavation sépulcrale*, le *cryptes*, le statue e il *claustrum*, è isolamento vivificante e spazio organico che obbliga alla ricostruzione immaginifica.

Questo microcosmo accessoriale è, dunque, segno assimilato al personaggio, teso verso quello spazio espressivo che la semplice rappresentazione non basterebbe a giustificare e a rendere attuale: traduce le linee dei dialoghi in pietre preziose, broccati, velluti, suppellettili ricercate e sontuose che divinizzano il protagonista e con la maestà e la vetustà dei luoghi evidenziano il suo distacco ricreando il sito ideale.

Come sottolinea Roland Barthes⁶⁵, si tratta di una *hypertrophie de la somptuosité* che assume un significato preciso nel corso della recita, attirando l'attenzione degli spettatori per perseguire fini extrateatrali: il costume è argomento con un forte valore semantico decifratore di idee, conoscenze o sentimenti. È un rinvio sempre teso in opposizione metaforizzante alla piatta espressività quotidiana.

Il travestimento vuole far provare l'infinita tristezza dell'anima esiliata dal suo vero luogo; il contrasto delle cose preziose, barocche, scintillanti, con i risultati e la vita deve risvegliare nello spettatore la consapevolezza del misero ruolo che ognuno svolge a sua insaputa nella commedia del mondo. Perciò la drammatica ribellione dei protagonisti principali è quel balsamo correttivo di cui la realtà avrebbe bisogno per ritrovare il suo ordine.

⁶⁵ R. BARTHES, *Essais critiques*, Parigi, Éditions du Seuil, 1964, pp. 53-62.

I sontuosi orpelli colludono con l'anima, esprimono un'importante contraddizione tra interno ed esterno: l'attore è rivelatore della coscienza umana che dovrà riportare all'amara coscienza di sé stessa, esaltando – parossisticamente – la componente sacrificale e salvatrice del suo destino.

Lo scrittore sostituisce un mito personale alla moderna condizione storica che gli uomini distratti, insensibili, materiali paiono riservare allo stesso artista: la separazione e il dramma, quindi, si preannunciano doppi, poiché l'attore è l'autore in azione che recita la storia del suo reale isolamento dal mondo. Il dandy si sforza di trascendere il dato contingente dell'esistenza corporea: come l'Eroe, si pone quale contraddittore e la sua natura gli permette di diventare lo strumento di un rovesciamento dell'ordine stabilito. Attivo protagonista e artefice del reintrodotta gusto villieriano del rito e del culto, questa figura cerca di sottrarsi al proprio corpo: il volontario esilio delle scene finali è sempre liberazione, perché lo spirito, isolato in lontane regioni, ha cessato di vivere il proprio corpo. L'Eroe sopravvissuto a generazioni di vincitori e regnanti, senza più famiglia ed eredi, degradato non dalla miseria, ma dal fallimento dell'impresa, passa accanto ad un mondo in cui decide di non entrare più.

Se – come sostiene Baudelaire – il fenomeno del dandismo è legato ad una situazione di crisi⁶⁶, Villiers de l'Isle-Adam sublima di questa espressività retorica all'eccesso, iperbolica, rara, il pericolo di essere comune o borghese, scongiurando l'abitudine all'ovvietà. “Le dandisme – mode vestimentaire ou mode de vie – est une stratégie. C'est le refus de l'anonymat”: volontà fortissima nel nostro scrittore. Già la natura aristocratica, la morale fanno dei suoi Eroi dei “predestinati”; queste figure non si adattano in una passiva testimonianza di splendori antichi, sprezzanti e avulsi da soluzioni estreme e non sono vittime schiacciate dalla vita e dalla fatalità in languide contemplazioni.

⁶⁶ “Le dandisme apparaît surtout aux époques transitoires, où la démocratie n'est pas encore toute-puissante, où l'aristocratie n'est que partiellement chancelante et avilie”: C. BAUDELAIRE, *Le Peintre de la vie moderne*, in *Œuvres Complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Parigi, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976, vol. II, p. 711.

L'Eroe assume funzioni attive e decise; la strategia vestimentaria lo configura come una variante del Poeta, immagine investita dell'inappagato sogno di superiorità⁶⁷. Direttamente derivato dalla concezione estetica baudelairiana, questo protagonista nutre carnalmente il progetto di fondare “une espèce nouvelle d'aristocratie, d'autant plus difficile à rompre qu'elle sera basée sur les facultés les plus précieuses, les plus indestructibles”⁶⁸.

Decadendo il criterio qualificativo di “accessorio”, quanto è secondario e trascurabile entra a far parte dei meccanismi costituenti l'intrigo⁶⁹.

Il soggetto amoroso sente l'altro come un “tutto”. Solo l'altro produce in lui una visione estetica perfetta: l'abito è un fenomeno emotivo, un geroglifico con la vocazione della reminiscenza testuale che infonde alla figura, schermo del desiderio creativo, un ulteriore carico di senso.

Questo paradosso scatta per la tensione esistente tra il sistema concettuale e il movimento storico: “la tragédie française est exagérée, non naturelle, donc à rejeter”⁷⁰, ma, se l'arte non è naturale, non è “à rejeter” e va valorizzata anche nella ridondanza drammaturgica. Se rappresentare è “rendere presente” al pubblico qualcosa di assente, la sostituzione di un oggetto, un'azione, un personaggio e la loro presentazione si fondono in un'unica esperienza; il rifiuto del reale spinge la scena a configurarsi nel suo più alto grado di absolutezza, conduce a vedere in un altro modo tutta la sua materialità. O viceversa, a liberarla da ogni relazione con il mondo e ad affermare la sua completa autonoma.

⁶⁷ C. ABASTADO, *Mythes...*, cit., p. 99-111.

⁶⁸ C. BAUDELAIRE, *Le Peintre...*, cit., pp. 711-712.

⁶⁹ “L'objet de théâtre ou accessoire peut assumer la triple fonction que Duchet attribue à l'objet de roman: information, signe et valeur. Parce qu'il renseigne sur un monde extrafictionnel, parce qu'il définit une vision du monde, qu'il tire son sens de l'oeuvre à laquelle, parallèlement, il donne sens” ed è da considerare in una prospettiva sociologica ed estetica: G. GIRARD-R. OUELLET-C. RIGAUULT, *L'Univers du théâtre*, cit., p. 71.

⁷⁰ G. GIRARD-R. OUELLET-C. RIGAUULT, *op. cit.*, p. 103.

mia: l'attore è spersonalizzato al punto d'usare il suo corpo come segno. Secondo i parallelismi associativi la rappresentazione teatrale, intesa come "rappresentazione di cose", riattiva tracce mnestiche tese non tanto a riflettere un mondo immaginario, ma piuttosto a rianimare l'edificio dei ricordi alla cui interpretazione di tracce lo spettatore è chiamato.

Il consolidamento dei segni accresce il potenziale evocativo in essi contenuto e la più piccola variazione alle norme consacrate è investita di incidenza ancor maggiore⁷¹.

Il carattere inevitabile dell'azione e le sue atmosfere sono il prodotto di una scenografia concepita con l'aiuto di ingranaggi spesso creati o combinati diversamente o per analogia, da una pièce all'altra. La ricerca veste di architetture composite e taglia spazi rappresentativi su misura, nella diversificazione di una nuova drammaturgia. Gli elementi scenici sono posti in prospettiva per simulare una profondità che altrimenti il palcoscenico non avrebbe: soprattutto in epoca romantica o, nel caso di Villiers, tardoromantica si assiste alla ricostruzione di accessori autentici in una scena *trompe-l'oeil*, collocando per una stessa opera torrioni, sotterranei, tende da campo, conventi, sale da pranzo medievali in castelli, facendo *éclater* un troppo ristretto luogo teatrale.

Lo scarto d'epoca tra il tempo rappresentato dalla creazione e il momento della rappresentazione è accolto positivamente se il pubblico trova eco e risposta alle sue aspirazioni, alle paure, alle ossessioni o alle sue domande: se il soggetto è abbastanza aperto da ospitare diversi livelli immaginifici.

Nella rappresentazione dell'"interiorità" del protagonista non si riscontra alcun servilismo ideologico verso i possibili gu-

⁷¹ "Passage constant à la limite de l'un, de l'identité et du sens, le langage poétique, et plus encore celui qu'on observe dans les expériences marginales du passé mais surtout de la modernité, est toujours en plus ou en moins vis-à-vis de la structure. Dans les pratiques d'une société, il représente non pas la nomination en tant que telle, mais la nomination comme condition d'une traversée sémiotique infinie": J. KRISTEVA, *Pratique signifiante et mode de production*, in *La traversée des signes*, Parigi, Seuil, 1975, pp. 11-29: p. 26.

sti dei destinatari, perché il ritmo tradizionale delle composizioni teatrali dell'autore si ripropone ogni volta, volontariamente, come un incontro "originale", pretendendo una partecipazione più critica. È la volontà di dare allo spettatore non tanto la rappresentazione di un universo fittizio, ma il condensato di un mondo: è il movimento d'insieme che deve fissare l'attenzione integrando tutti i "linguaggi" – materiali e non – che fanno spettacolo: l'arredamento si anima del soggettivismo esasperato dell'io eroico, che lo privilegia di una posizione centrale, attorno alla quale gravitano le "ombre", più o meno evidenziate, degli altri personaggi⁷².

⁷² Il suo sogno immaginifico si accompagnava ad una magnificenza della forma: "La lumière est l'âme de son style, son oeuvre est toute lumière. Sur des fonds d'ors resplendissants ou de ténèbres étoilées, se détachent ses personnalités [...]. Sa phrase resplendit, et comme la chaleur suit la lumière, une impression d'une étrange intensité pénètre l'âme à son contact [...]. Par suite de cette lumière qui donne l'éloignement aux choses, la pensée dédaigne l'espace [...]. La lumière de Villiers de l'Isle-Adam pénètre les choses et les irradie intérieurement" (H. BORDEAUX, *Âmes modernes*, Parigi, Perrin, 1921, pp. 440-441).

L' ESPERIENZA NARRATIVA
ISIS, TRIBULAT BONHOMET, L'ÈVE FUTURE

1. *L'intrigo*

La narrativa di Villiers de l'Isle-Adam presenta all'inizio, o in momenti cruciali del racconto, stati di enigmaticità che si sciolgono nel finale, senza che il protagonista abbia raggiunto lo scopo prefissato.

Anche se nell'itinerario creativo dello scrittore sono solamente tre le "opere in prosa" da potersi considerare "romanzi", tra loro sono agevoli parallelismi costanti: un'iniziale situazione problematica, che prosegue con una serie di peripezie per concludersi con il superamento dell'ostacolo o con la definitiva impossibilità di superarlo. Il nucleo principale di tensione relativa all'intreccio viene sciolto, in positivo o in negativo, con la conclusione logica.

In *Isis* Tullia Fabriana è pervasa dal desiderio di realizzare "un dessein inconnu", che dietro a precise trame politiche cela la disposizione a una dominazione del mondo. Occultamente sicura di sé, "ogni suo atto ha una causa, una sola e limpida causa"⁷³: le sue parole sono nette come la sua anima; fermamente convinta che nulla possa resisterle, la volontà del suo spirito si imprime sulla materia e le dà forma⁷⁴. L'*enfant* Wilhelm de Strally-d'Anthas risplende per lei della bellezza pura dell'anima "neuve et profonde": perciò, l'ideale resterà sempre vergine. È una giovane donna vittoriosa, capace di far durare l'oscillazione tra le presenze reali e i significati simbolicamente evocati, circondata da un interno d'illusione che ne è scrigno e nel con-

⁷³ D. LANFREDINI, *Villiers de l'Isle-Adam. 1838-1889*, Firenze, Le Monnier, 1940, p. 51.

⁷⁴ L. BADESCO, *La génération poétique de 1860*, Parigi, Nizet 1971, cit., p. 717.

tempo riparo. È un'attrice totale e piena: si stacca dalla sua natura per assumere per sempre il prestigio del suo ruolo, lasciandosi completamente invadere dal dinamismo dello Spirito. L'evo- cazione è fato antagonistico che celebra il potere di liberarsi nello spazio, dissiparsi e trionfare sulla "pesantezza" inerte della materia.

Tullia, in fondo, è una maga: "sa redoutable intelligence" si è abbandonata "aux sublimes attirances de la Pensée". Vive isolata nel "royaume de la méditation solitaire", osteggiando i dolori fisici e morali "dédaigneuse et grave": "elle vit dans l'abstraction des sciences occultes, et, à l'aide de ses livres de magie et de cabale, elle est capable de voir sa destinée". Questo personaggio femminile segna in Villiers il passaggio dal tema del "mage" a quello della "femme froide", connotando il simbolo dell'idealismo intellettuale portato al suo grado più alto, alle soglie del solipsismo per eccellenza; Tullia Fabriana, ispiratrice dell'*Hérodiade* di Mallarmé, è l'incarnazione più sontuosa e completa della *femme froide*, creatura simbolica nata, seppur con un altro senso, da Baudelaire.

I cinque episodi raccolti sotto il titolo *Tribulat Bonhomet* si diramano dallo spirito borghese, materialista e positivo dell'omonimo personaggio, lucida e diabolica figura protesa a scacciare o razionalizzare "une Appréhension, une ANXIÉTÉ sans motif précis, une AFFRE, en un mot, qui <le> prend comme une crise" (II, p. 149) e delle quali, puntualmente, è preda.

Il silenzio, motivo conduttore della parte narrativa, fa paura a Tribulat perché simboleggia quello che non può essere colto e reso intelligibile dalla scienza e dallo spirito positivisti; il silenzio non piace né a Tribulat né a Kaspar, in *Axël* perché è contrario alla ragione borghese. È per il dottore una tendenza a interiorizzare, invece di esibire esteriormente: tutto ciò che non è tangibile, ma di cui non si può negare l'esistenza, spaventa il "buon senso" concreto. Quest'interruzione, come la solitudine, sono i campi e gli attributi dell'immaginario, della fantasia creativa e trasfigurante, i tratti nobiliari di quel *s/cygne* che è simbolo pieno di promesse del silenzio preparatore. L'uomo che non capisce la purezza assoluta di questo "suono", che non ne dà né

motivi né spiegazioni, è capace solo di cercare il modo più efficace per rendere impotente la virtualità del nulla puro: il silenzio del cigno morto pare a Tribulat meno inquietante del suo vivo ergersi composto, il rumore del suo canto finale, divenuto manifesto, rassicura il dubbio del positivista.

Il vero punto d'arrivo dell'universo romanzesco villieriano è *L'Ève future*, l'opera dotata degli accenti più innovatori retta fin dall'inizio dalla vertigine di Edison di recuperare il Verbo, ormai perduto, di un'età originaria, rinconvertito nell'esperimento che l'amore ideale di Lord Ewald spinge a tentare.

La frequente dimensione scientifica è il punto di partenza della "creazione". Lungo tutta la produzione in prosa, gli "scienziati" hanno costituito per Villiers fonte d'ispirazione e di interrogativi animata da un'ideologia alla quale è annessa una scienza su pretesto di oggettività: di fronte agli osservatori di professione dei misteri dell'universo filosofico lo scrittore si erge ad analitico ed ironico inquisitore. Eccetto Edison, gli scienziati messi in scena da Villiers sono borghesemente positivisti, corazzati di certezze, forti di buon senso: sono tipi sociali, simboli di un potere che fonda la sua legittimità sul sapere volgarmente accettato.

L'elaborazione testimonia la costante preoccupazione dell'autore di rendere, in qualche modo, scientificamente plausibile la creazione di un essere artificiale⁷⁵: attraverso la simbolica esperienza di Edison, lo scrittore mostra le facoltà creative unite, al tempo stesso, ai limiti del sapere scientifico. La possibilità di creare un essere umano di aspetto e contatti "reali", malgrado la natura d'automa, è un capitale paradossale. La macchina vive di uno spirito misterioso, l'"inspiegabile" al quale lo scienziato s'inchina, entità che sfugge al suo potere e alla sua comprensione.

⁷⁵ Se Hoffmann temeva la forza invisibile del meccanismo che imita l'uomo, Villiers non prova la stessa angoscia nei confronti degli automi: Ève è la creazione cosciente di una "macchina umana" di cui l'umanità ha bisogno per ritrovare l'Ideale più puro. Edison cristallizza nella sua persona le prodigiose facoltà d'inventiva dell'intelligenza e dell'intuizione autentiche e la nostalgia di una spiritualità che lo allontana dalla volgarità del comune buon senso.

Edison utilizza la potenza magnetica per imprimere in Hadaly le parole pronunciate da Sowana, essere d'oltremondo, copia spirituale di Any Anderson sotto l'influsso magnetico; confessa a Lord Ewald: "si j'ai fourni physiquement ce qu'elle a de terrestre et d'illusoire, une Âme qui m'est inconnue s'est superposée à mon oeuvre" (I, p. 1012). Si tratta di Mistress Anderson o meglio dell'essere occulto che la pervade nei momenti di *transe*: "Un être d'outre-Humanité s'est suggéré en cette nouvelle oeuvre d'art où se centralise, irrévocable, un mystère inimaginé jusqu'à nous" (*Ibidem*).

Sowana, il cui corpo e la mente sono ormai imperturbabilmente "acronotopiche", "sente un desiderio di libertà e crede di trovare in Hadaly una forma più completa di realizzazione o, per meglio dire, una specie di reincarnazione, pur priva di carne [...]. La strana 'reincarnazione' nell'essere magneto-elettrico le dà una nuova dimensione, una specie di sublimazione del suo più profondo essere – provato dal dolore – e non ancora liberato dal terreno"⁷⁶. La parte voyante nello stato "luminoso" del sonno magnetico è diversa da quella di Mistress Anderson nella veglia: il magnetismo svela nell'uomo una persona nascosta, spesso diversa da quella "esterna"⁷⁷.

Lo scrittore ha indicato nel romanzo, con ironia evidenziata dai blocchi antifrastici, freddi e analitici, la soglia oltre la quale le investigazioni degli scienziati non sanno diffondere alcuna luce: il campo dello spirito e dell'anima si sottraggono alla scienza normativa e resta un impenetrabile mistero⁷⁸. Dedicato *Aux rêveurs, Aux railleurs*, il libro e le sue teorie scientifiche combattono l'ipocrisia con le sue stesse armi per distruggerla:

⁷⁶ T. DI SCANNO, *Iniziazione e magia nell' "Ève future" di Villiers de l'Isle-Adam*, in *Il Superuomo e i suoi simboli nelle Letterature Moderne*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 127.

⁷⁷ "Ce dualisme chronique a donné naissance à la théorie du dédoublement qui, d'une part peut être réel, le Double s'étant extériorisé matériellement et qui, d'autre part peut être illusoire, la personne en question perdant le sentiment de sa personnalité, et apercevant son double": M. DEENEN, *op. cit.*, p. 106.

⁷⁸ G. PONNAU, *Science, sagesse et folie dans les contes et dans "L'Ève Future" de Villiers de l'Isle-Adam*, in *Trois figures de l'imaginaire littéraire*, Parigi, Les Belles Lettres, 1982, p. 249.

gioco retorico "crucele" lo scrittore si appropria, tramite l'inventore del suo meccanismo, del pensiero avversario per denunciarlo facendo apparire la meccanica trasparente, unidimensionale e derisoria.

Il culmine de *L'Ève future* avviene nel momento del più prodigioso colpo di scena che un drammaturgo possa macchinare: solo, nel giardino di Edison, e lontano dall'inventore, Lord Ewald ritrova con delizia un'Alicia viva e crede di scorgere in lei quei tratti umani tanto cercati e mai avvertiti prima. Schernisce il derisorio progetto di Edison, rinnega il manichino elettrico, "l'absourde poupée insensible", si abbandona all'amore "reale" e la bacia, cercando un nuovo contatto fisico con l'amica:

Il oubliait les longues heures desséchantes qu'il avait subies: son amour ressuscitait. Le délicieux infini des joies pures entrain dans son coeur, et son extase était aussi subite qu'inspirée! Cette seule parole avait dissipé, comme un coup de vent du ciel, ses pensées soucieuses et irritées! Il renaissait! Hadaly et ses vains mirages étaient loins maintenant de ses souvenirs. [...] Ô bien-aimée! Je te reconnais! Tu existes, toi! Tu es de chair et d'os, comme moi! Je sens ton coeur battre! Tes yeux ont pleuré! Tes lèvres se sont émues sous l'étreinte des miennes! Tu es une femme que l'amour peut rendre idéale comme ta beauté! - Ô chère Alicia! Je t'aime! Je...

Ma la risposta è folgorante. "- Ami, ne me reconnais-tu pas? Je suis Hadaly" (I, pp. 982-983). A questo punto si compie il passaggio dalla realtà incarnata da Alicia, la non-vivente, alla Realtà dell'Ideale che Hadaly interpreta; inizialmente l'essere umano è oltraggiato dal "prodige" dell'andreide e il suo "rire vague, sec, outrageant" testimonia la volontà di demistificare e negare una realtà superiore. Solo dopo il monologo con cui Hadaly tenta di spiegare il mistero, Lord Ewald si lascia sedurre dall'*Idée*, accogliendola nel suo spirito, intellettualmente conquistato. Il suo unico desiderio è ora di seguirla nel regno dell'"intelligible, informe et inévitable INFINI" (I, p. 989).

L'attività artificiale di Edison è giunta alla perfezione. Alicia deve sparire, relegata ormai al ruolo di copia imperfetta e ridicola: Ewald deve accettare l'antinomia della realtà di questa donna irreal e dell'ideale che essa incarna, reale, ma inesistente.

L'inesprimibile, incosciente entusiasmo che prova accanto a Lei è il primo segno della ritrovata felicità, promessa di ripetuti istanti in cui "l'homme est passé Dieu", accompagnato da questa creatura che colmerà la sua solitudine, abitando i sogni che lei stessa gli ispira, senza mai deluderlo. Nell'artificiale *ivresse* il poeta giunge alla meta del suo Viaggio, "decide di abdicare alla vita e tocca così l'apice dell'iniziazione, poiché accetta di credere all'impossibile"⁷⁹.

In Hadaly riconosce la donna da sempre cercata ["Ô bien-aimé, c'est donc toi!" (I, p. 997)], sigillando così l'inquietante e ricchissimo duetto d'amore.

Ogni riferimento alla Kabbala indica "le lien intime entre la genèse de l'Alphabet cosmique et la genèse des mondes"⁸⁰; l'indurimento fisico che caratterizza l'inquietante Hadaly, donna ammirabilmente bella ma interamente fabbricata da pezzi meccanici e corrente elettrica, la sua inorganicità metallica, esprimono nella poetica villieriana il trinceramento dell'essere isolato. Nella "carne" dell'Androide lo scrittore congiunge i due poli antinomici: la scrittura divina e l'iscrizione del suo mistero.

È la statua ossimorica di Alicia, essere silenzioso, la cui forma contiene "la nuit étoilée" dell'ideale di Ewald e che è lontana dal produrre le delusioni che, invece, causano le parole di Alicia. Ewald vive il tormento più doloroso per il poeta: la dissociazione del corpo e dell'anima che si sente inghiottita in un labirinto mentale senza uscita operativa. La non-corrispondenza tra l'anima e il corpo di questa donna si riflette nelle relazioni da lei stabilite con l'Universo, manifestato innegabilmente nel dialogo mancato con il giovane. La sua forma vuota rappresenta la completa discontinuità tra la parola e il suo senso basata sulla rottura antica provocata dall'originaria caduta dell'uomo.

⁷⁹ T. DI SCANNO, *Iniziazione e magia...*, cit., p. 125. Se Lord Ewald dubitasse dell'Ideale artificialmente realizzato, l'Ideale sarebbe perduto. Il poeta deve avere la semplicità virginale - si ricordi la purezza di Strally d'Anthas con Tullia - di credere in esso.

⁸⁰ M. CARROUGES, *Les machines célibataires*, Parigi, Chêne, 1976, p. 50.

Atelwold, la tenuta degli Ewald, non è solo protettiva chiusura spaziale, ma anche riparo dallo scorrere del tempo: è una cornice di "hautes murailles, gagnées et cimentées par le sang lumineux" degli antenati di Celian, fervore di servitori affezionati, oggetti umanizzati dall'uso immemore. Il clima ricorda quello delle rappresentazioni teatrali di simile ambientazione: in questa solitudine, sottratta al tempo, protetta e rafforzata da una lunga serie di secoli lontani da ogni riduttivo "modernismo", l'Andreide troverà infine asilo e legittimazione.

Le metafore riflettono tutta la problematica della Creazione: di fronte alla realtà esistenziale del mondo moderno il Genio dei *maudits* rivela a sé stesso di essere ancora la manifestazione del desiderio. Poiché gli elementi che il dizionario poetico gli fornisce sono unici, la nuova operazione, al presente, è impossibile: sarà solo Futura.

Villiers fa morire Sowana: sulla nave Wonderful, che conduce i due amanti in patria, un incendio scoppia misteriosamente e Celian non riesce a salvare la bara che ospita la velata compagna⁸¹.

Il protagonista è più che mai punto focale del testo, ganglio accentratore e propulsore di informazioni: i rapporti con le altre figure possono essere ridotti ad un numero esiguo, costituendo tuttavia una rete di piani fondamentali ai fini della costruzione della storia.

⁸¹ Alicia Clary si trova sulla stessa nave e morirà annegata: il fuoco è, dunque, un elemento soprannaturale che impedisce la rigenerazione finale e riconduce dolorosamente Celian nel finito. "Le feu, dans les rites initiatiques de mort et de renaissance, s'associe à son principe antagoniste l'Eau [...]. Le feu par ses flammes symbolise l'action fécondante, purificatrice et illuminatrice [...]. Le feu des passions, du châtement est également, en tant qu'il brûle et consume, un symbole de purification et de régénérescence. On retrouve l'aspect positif de la destruction: nouveau renversement du symbole. Purificatrice et régénératrice l'eau l'est également. Mais le feu se distingue de celle-ci en ce qu'il symbolise la purification par la compréhension, jusqu'à sa forme la plus spirituelle, par la lumière et la vérité; l'eau symbolise la purification du désir jusqu'à sa forme la plus sublime": J. CHEVALIER-A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Parigi, Seghers et Jupiter, 1974, pp. 311-314.

Come già il personaggio teatrale, deve svolgere funzioni nell'universo tessuto dal romanziere: può essere l'ispiratore dell'azione, portavoce del suo creatore, creatura trasfigurata dal suo modo di sentire, di percepire gli altri e il mondo. Indissociabile dall'universo fittizio al quale appartiene, anche nei testi in prosa è il nucleo di una metadiegesi che polarizza uomini e cose, sui quali agisce estendendosi fino a coinvolgere i luoghi. L'universo esterno rinvia direttamente ai personaggi dei quali costituisce prolungamento ed emanazione diretta.

Un ampio numero di elementi dell'opera, aventi relazioni dirette o solo indirette con il protagonista, viene accortamente aggregato per dargli una fisionomia: dall'ambiente a certe caratteristiche degli oggetti di cui si circonda, dai riferimenti storico-culturali alle relazioni analogiche, simbolico-esistenziali che il protagonista instaura con gli altri, e, più direttamente, dalle descrizioni fisiche a quelle esistenziali, dalle analisi psicologiche ai commenti valutativi della voce narrante. Il personaggio si forma come individuo acquisendo nel corso della vicenda una fisionomia per una presentazione "a distanza" effettuata da altri protagonisti, che – come a teatro – preparano il terreno all'entrata della figura centrale, o per un "accumulo" di informazioni disseminate nel testo.

Tullia è evocata da un "Elle", quasi sussurrato, ma indicatore di rispetto e potenza per "un esprit hors ligne et d'une influence exceptionnelle" (*Isis*, I, p. 108): l'identità narrante assume, per sillessi tematiche, nella sua panoramica rete avvolgente parole e pensieri dei personaggi; il suo sistema di valori è solidale con il loro per disseminare fasci di informazioni collegate da memoria intradescrittiva⁸².

L'essere amato è desiderato perché un altro segnala al soggetto – Tullia o Ewald – che esso è desiderabile: per quanto speciale sia, il desiderio amoroso viene scoperto per induzione evocativa. Così fa il principe Forsiani quando descrive la giovane marchesa a Wilhelm de Strally-d'Anthas: "la seule femme possible pour un homme supérieur" che farà "vivre, dans la haute acception du mot"

⁸² Cfr. G. GENETTE, *Figures III*, Parigi, Seuil, 1972, pp. 115-121.

(*Isis*, I, p. 118). Pur dicendo di conoscerla da parecchi anni, Forsiani lascia nel ritratto una zona vaga, rafforzandola con un segreto ispirato dalla figura della giovane. Nel tratteggio dà anche la linea di discendenza per fornire a d'Anthas, e non a caso, quei consigli "tattici" per conciliare l'azione, l'ambizione e l'esistenza.

Il corpo che sta per essere amato viene in anticipo manipolato, sottoposto ad una descrizione che lo avvicina, lo ingrandisce e consente di conoscerlo. Questo "contagio affettivo", questa trasmissione d'importanza, non è del tutto originale: parte dagli altri, dal linguaggio, dai libri.

In questo circuito viene introdotto un soggetto desideroso di mantenere con il suo essere amato uno spazio ermeticamente chiuso, puro, inviolato, consacrato: Tullia "a parfois des paroles qui éveillent dans l'esprit on ne sait quelles impressions inconnues" (*Idem*).

Il "quadro" di presentazione è un contorno di natura linguistica; per il suo aspetto s'insedia nel protagonista come un ricordo: "pendant que Fabriana parlait, Wilhelm était devenu la proie d'un phénomène d'une froide horreur. Cette voix, ce timbre de *contralto velouté* ne lui était pas inconnu, cela était certain" (*Idem*, p. 158). Gli echi di un passato si ricompongono nell'animo del giovane con grande turbamento: "il lui semblait que ç'avait été bien loin, dans l'impalpable passé, au milieu de pays frappés d'un silence sans échos, d'un silence terrible, dans des âges oubliés dont il ne pouvait concevoir la date, que ç'avait été dans ce néant qu'il avait entendu la voix" (*Idem*).

Sir Henry Clifton anticipa ai lettori il ritratto di Claire Lenoir e il grave problema che pare affliggerle gli occhi.

Villiers rende comunque inconoscibile l'esperienza dell'amore inserito nella quotidiana e volgare realtà: secondo la sua concezione, è un'illusione idealizzante, in quanto l'innamorato, contemplando l'"oggetto" del suo desiderio, non può impedirsi di trasfigurarlo secondo l'immagine del suo sogno. Anche a teatro lo scrittore manifesta una simile eventualità: Samuel, che non conosce il nome di colei che credeva essere la sua donna d'elezione, la chiama Maria. Solo con la morte solleverà il velo dell'inconoscibile che gli renderà le identità di entrambi.

Nella narrativa come a teatro, a fianco della prova iniziatica, l'identità alterata cela l'interrogativo sul destino dello scambio linguistico: gioco reciproco essenza dell'intesa amorosa, l'attribuzione del senso, o piuttosto la sua ricreazione, è qui assimilata all'atto del demiurgo. Essenza della passione, l'ipnosi amorosa è un gioco di proiezione, di interpretazioni, come a teatro, gioco di sguardi e di riflessi incrociati.

I protagonisti si pongono all'intersezione di un disegno prospettico e vertiginoso di un'unica idea e qualità, con un tipo di caratterizzazione a tutto tondo, per una disponibilità potenziale di un'esistenza più dilatata; queste figure consentono all'autore di compiere variazioni ed ottenere particolari effetti all'interno di una più complessa strategia narrativa. Di norma non vengono modificati dalle circostanze, sono monolitici: attraversano le avversità o sono piuttosto il frutto di una singola circostanza che li definisce; la poliedricità, la complessità, la scarsa capacità di lasciarsi modificare dagli ingranaggi, in cui si trovano coinvolti dagli incontri con altri personaggi, sono le caratteristiche salienti delle figure dotate di potenziale atto ad imprimersi sulla generazione testuale.

Come ha finemente osservato Dina Lanfredini a proposito di *Isis*, "alla scienza Tullia unisce un equilibrio quasi classico, e anche la sua bellezza perfetta non ha niente di strano e di temibile"⁸³. Villiers esalta quei particolari che la accomunano alle "dee" del mondo greco e alla loro serena potenza, riunendo l'originalità, l'astuzia e il carattere del genio indomito più vicino allo spirito romantico. Parallelamente, la bellezza forte, il vigore quasi virile di Tullia ricordano le amazzoni dei tempi antichi: come tutte le eroine villieriane, il misterioso splendore è il riflesso di un completo e alto valore morale e di un'intelligenza sovrumana.

Villiers ama i personaggi femminili impassibili e imperturbabili: immagine della sfinge che la guarda nella stanza circolare, metafora del potere di Tullia che veglia al confine dell'eter-

⁸³ D. LANFREDINI, *Villiers...*, cit., pp. 16-17.

nità, su quello che fu e quel che sarà, per giungere a una verità assoluta e appagante. La stanza è anche il prolungamento dell'immagine dell'occhio, proiezione di un fondo spazio-temporale che emerge dal suo pensiero. Vince, infatti, con il potere dell'intelletto l'ottusità del mostro alato, legato indissolubilmente alla roccia su cui siede. Questa creatura integra e trasforma la realtà all'interno della propria coscienza, rendendosi conto della vita che – per nascita – le è stata destinata e dunque delle molteplici possibilità "qualitative": l'immagine del *blason* nel *blason* raffigura in modo così compiuto la riproduzione del soggetto dell'opera all'interno di sé stessa "[qu]elle convient par conséquent à toute oeuvre qui pratique la mise en abyme"⁸⁴. In questo modo la giovane ha sviluppato metaforicamente le qualità intellettuali che le permettono di dominare la realtà mutevole, a intuire le idee sovrasensibili, a comunicare con l'immobile eternità, a riportare in luce il passato di mondi ed epoche, a essere, in ogni circostanza e in ogni attimo, protagonista del suo pensiero, capace di penetrare, con la mente, la ragione delle cose e degli avvenimenti.

È per meglio sottolineare che la lotta tra un individuo e una collettività è anzitutto un rapporto di forze antagonistiche o convergenti che lo scrittore non si serve di personaggi psicologicamente introspettivi, esitanti o troppo complessi. La motivazione psicologica conta molto meno dello sviluppo "tattico" essendo il dispiegamento delle forze alle quali la lotta ha dato interesse.

L'intensità di visione di questi scontri esistenziali offre l'esempio di un prodigioso sforzo dell'intelligenza nel fabbricare una sorta di stampo astratto della vita, che ne presenta – in cavità – la forma esatta, ma rigida e semplificata. Più che di progresso da un'epoca all'altra nella caratterizzazione dei personaggi è meglio parlare di evoluzione tendente a scopi diversi.

Nel caso di Villiers si mette in rilievo la nozione del personaggio-tipo, nel quale si riassumono i caratteri di una classe so-

⁸⁴ L. DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Parigi, Seuil, 1977, p. 31.

ziale, di una forte passione, di un ideale inflessibile: tutti gli elementi del racconto sono mobilitati per far luce sul personaggio, per dargli il massimo risalto e imporre la sua presenza in tutte le situazioni. Lo spazio circostante si riferisce a lui, lo scorrere del tempo conferma la persistenza delle sue passioni, il ritratto insiste nei minimi particolari della fisionomia: decide, agisce, comanda.

Il romanzo tende a interiorizzarsi, non perché descriva un conflitto interiore, motivazioni dissimulate, nascita di sentimenti, ma perché tutto è percepito da una coscienza immersa in questo universo. La struttura narrativa si fonda sulla sistematica utilizzazione delle corrispondenze interne tra i diversi elementi costitutivi: il procedimento di "parallelismo" a fini estetici intesse una rete più o meno fitta di richiami, di antinomie altrimenti inconciliabili.

Il vuoto intermedio tra Dio e l'uomo da dato formale diventa motivo tematico scatenante l'intrigo, perché lì il personaggio nodale fa scoccare la scintilla invisibile, irrapresentabile ma vitale, evidenziando i poli elettrici dai quali si diparte, illuminando tutto intorno il mondo creato dalla sua ricerca cosmogonica⁸⁵.

L'eroe solipsistico vuole imitare il Creatore e innalzarsi al suo livello. Alla base de *L'Ève future* c'è l'idea trasfigurata dell'anima separata dal corpo, dell'immagine da realizzare e nutrire: e la sua Grande Opera, l'invito al mistero, per confermare la superiorità assoluta dell'uomo – o della donna –, che pensa e non vede realtà diversa dall'Infinito che lo colma. Il legame comune a queste visioni è il loro carattere orizzontale, immanente alla condizione umana, che, paradossalmente, partendo da una Forma ideale, lancia la sfida a quella stessa materia che sola potrà fornire il ricettacolo dell'immagine divinizzata: l'uomo libero, improvvisazione dell'assoluto fattasi storica e carnale, è il limite contro il quale si scontrano le forze direttive del piano creatore⁸⁶.

⁸⁵ "Il y a dans ce regard comme un regret, une nostalgie de ce Ciel dont il est un Ange déchu et vers lequel il est souhaité l'ascension de son Faust": A. NEHER, *Faust et le Maharal de Prague. Le Mythe et le Réel*, Parigi, PUF, 1987, p. 118.

⁸⁶ "L'homme libre, c'est le partage des eaux divines: désormais, les eaux d'en bas, séparées de celles d'en haut, vivent de leur vie propre": *ibidem*, p. 143.

Le numerose descrizioni rinforzano il senso di vuoto, segni essenziali per lo scrittore di potenza espressiva di silenzio e di immutabilità umani che fanno risaltare -con quest'ossimoro stilistico- la densità organica, la materialità spaziale e l'incidenza dei palazzi, oggetti, decorazioni, architetture, suppellettili: il vuoto si avvicina alla sensazione drammaturgica di "immobilità" o irrapresentabilità del teatro dell'autore, allo scarto atemporale avvio della *mise en abyme* costruttiva.

1.1. Circuiti narrativi

Solitamente il meccanismo comincia in *medias res* soffermandosi, a fini esplicativi, su un'epoca anteriore, su un episodio che occupa il primo piano del racconto; il legame intradiegetico dei tre corpi narrativi si manifesta con l'azione evolutiva dell'"iteratismo" spazio-temporale. I raggruppamenti anacronici rendono percepibile al lettore le "fughe" che la vita, in genere, insabbia lasciando solo una conoscenza mediata dalla memoria o, nel caso di Villiers, da altri mezzi.

Questo inizio rimarca particolari eventi, sia in assoluto, sia in relazione con altri: i fatti nodali, collocati in apertura, immettono subito il lettore nella storia riservando ad un secondo momento il recupero dell'antefatto.

Manipolando la successione logico-cronologica diegetica mediante prolessi e analepsi, lo scrittore evidenzia la voce del narratore e la sua funzione di regia, percepibile nei frequenti arresti della narrazione, per descrivere l'aspetto, l'abbigliamento di un personaggio o il mondo oggettuale circostante.

Uno speciale rapporto storico si stabilisce tra il narratore e la rappresentazione, nella quale la natura e la disposizione delle cose sono sentite come mutevoli nel tempo, vive, animate. Penetrato da queste corrispondenze, il narratore, figura non determinata dall'origine, dall'ambiente o dal momento, essere d'intensa energia che assimila le "forze dall'esterno" e le restituisce poi in immagini attive, trova il suo punto di vista; così la distanza, che pareva separare, si converte in strada che invita ad inoltrarvisi. La

sua emozione è nel percepire il ritmo che armonizza il “sogno” alle asperità dell’espressione convenzionale. Lo scrittore rivede il gesto creativo, se ne riappropria e ne riproduce il *déclenchement*.

Il ritmo, composizione di durata e movimento immaginifico, spiega l’importanza accordata allo spazio: il pensiero dell’azione traduce gli orientamenti nel senso attivo del termine e ne inventa di inediti. L’insieme narrativo – per analogia spaziale – è costruito da totalità immaginarie o da frammenti che si elevano alla conoscenza dell’Universo tramite nuclei significanti organizzati su accumuli di sintagmi nominali qualificati da aggettivi o da forme nominali o aggettivali del verbo, come i participi presente e passato e l’infinito, che ne qualificano le asserzioni infinitive. Questi nuclei restano nella frase villieriana come “sospesi” perché costituiti da un *modifié (Me)*⁸⁷ interrotto nella catena discorsiva e non sorretto da un predicato che lo fissi: i verbi indicano uno stato, una virtualità, una capacità trattenuta attualizzabile, ma la cui essenziale particolarità è di restare un processo in sospeso accentuato dalla qualificazione immateriale:

Ce <vivant éther> est une <illimitée et libre région> où, pour peu qu’il s’attarde, le <voyageur privilégié> sent comme <se projeter>, sur l’<intime> de son être temporel, <l’ombre anticipée et avant-courrière> de l’être qu’il devient. Une affinité s’établit donc, entre <son âme et les êtres>, encore <futurs> pour lui, de <ces occultes univers contigus> à celui des sens; et <le chemin> de relation où le courant se réalise entre <ce double monde> n’est autre que <ce domaine de l’Esprit>, que la Raison, – exultant et riant dans ses lourdes chaînes pour une heure triomphale, – appelle, avec un dédain vide, <L’IMAGINAIRE> (*Ibidem*).

Esempio di prosa poetica, la normale struttura della frase, rinforzata con sonorità liriche, sottolinea gli effetti emotivi del soggetto e dei frammenti fenomenologici dei nomi, ma soprat-

⁸⁷ Secondo la definizione di J. KRISTEVA, *La phrase comme unité sémantique. La phrase nominale. Le complexe signifiant comme unité textuelle*, in *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Parigi, Seuil, 1978, pp. 257-310.

tutto degli aggettivi collocati in iperbato con i quali Hadaly ottiene precisi rilievi ritmici⁸⁸ rinforzati da:

- echi delle omofonie in <i>, vocale chiara, segno ad effetto d’orchestrazione di un illuminante simbolismo sonoro che trascrive la visione dell’*idéale inconnue*;
- assonanze ed allitterazioni semplici: <l>, <r>, <ce-s’-sent-se>, <vivant/sent/région/ombre/anticipée/avant/devient>;
- ricorrenze complesse di sillabe: <éther/illimitée>;
- ricorrenze con inversione: <il-limitée / libre >, <éther / libre / région>;
- rime fonetiche interne: <le voyageur privilégié sent/ comme se projeter>;
- modulazione di vocali posteriori verso vocali anteriori: <vivant éther>, <voyageur privilégié>.

Alle ricorrenze si aggiungono le relazioni che i fonemi intrattengono con elementi di articolazione comune. Così <riant dans ses lourdes chaînes pour une heure triomphale> si segnala con quattro occlusive sorde e dure, evocatrici di violenza alternate con consonanti costrittive (numerose mediane <S>, <Z> fricative palatali e sibilanti) e occlusive sonore (si veda la sequenza quasi intera relativa all’aspetto più “détérioré” della realtà “terrestre” <attarde / devient / des / double / monde / domain / lourdes/ dédain/ vide>), nasali ed orali, la cui articolazione dolce conviene alla liquidità, allo scivolamento, allo spazio calmo (si leggano i paragrammi <est/sent/êtres/occultes/esprit> a sottolineatura delle isotopie spiritualizzanti).

Il significato è al di fuori del tempo e del soggetto espresso dagli epiteti marcanti la modalità che manca, l’asserzione compiuta appartenente al processo generativo del discorso rinforzato dalla coerenza delle regole compositive prosastiche, prendendo a prestito la forza che il verbo non esprime compiuta-

⁸⁸ Sorta di *recitante* ispirata dal suo essere d’oltremondo, le parole da lei pronunciate si modellano sul verso poetico di natura interiore. “Ce qui donne à la phrase une allure musicale, n’est pas réservé aux poètes. On le rencontre chez maintes prosateurs dont on dit qu’ils sont des poètes”: J. SUBERVILLE, *Histoire et théorie de la versification française*, Parigi, L’Ecole, 1965, p. 50.

mente in un'azione. Queste piccole subordinate destinano la produzione a chi racconta e a chi legge.

I punti di sospensione e i trattini spezzettano il testo dividendolo in particelle autonome che trascrivono l'ineffabile. Tutte queste disposizioni sopradeterminano i fatti sintattici o semantici (in tale caso un movimento generale verso l'*espansione*), aggiungendovi opposizioni o avvicinamenti sonori che apparentano questi effetti a quelli della musica:

[...] *Ils étaient bien là, dans la chambre, autour de toi, ceux-là qu'on ne peut nommer, -ces précurseurs, si inquiétants, qui n'apparaissent, le jour, que dans <l'éclair> d'un pressentissement, d'une coïncidence ou d'un symbole.*

Si tu savais comme ils s'efforcent de transparaître, autant que possible, pour l'avertir et augmenter sa foi, fut-ce au moyen des Terreurs de la Nuit! – comme ils se vêtent au hasard, de toutes les opacités illusoirs qui peuvent renforcer demain le souvenir de leur passage! – Ils n'ont pas d'yeux pour regarder?... N'importe; – ils te regardent par le chaton d'une bague, par le bouton de métal de la lampe, par une lueur d'étoile dans la glace (*Figures dans la nuit*, in *L'Ève future*, I, pp. 985-987).

Questi tratti del racconto di Hadaly, "misteriosamente" a conoscenza delle notti inquiete di Ewald, si compongono a immagine del *double monde* opponendo i nuclei costituiti da *Me* a insufficienti predicati *Ma* (*Modifiant*) associati all'aspetto più limitato e involutivo del reale; i significati, determinati da referenti precisi, integrano termini *non-esistenti* accomunati da serie semiche che connotano *apertura, libertà, evoluzione, indistinzione formale, apertura dei contorni*. La descrizione dell'automa è un'immensa operazione di rimemorazione che coglie la molteplicità significativa sospesa e insabbiata nello stampo testuale che le sue parole attualizzano. Il futuro viene affidato al processo generativo di nuclei binari improntati ad *opacités illusoirs* locativamente impensabili per lo sguardo umano:

Yeux = chaton/bague, bouton de métal/lampe, lueur d'étoile/glace. Quello che da lei è negato ("ceux-là qu'on ne peut pas nommer", la restrizione di "qui n'apparaissent le jour que", "ils n'ont pas d'yeux" rinforzati dagli infiniti "transparaître", "avertir et

augmenter", "renforcer", "regarder" che assicurano la coesione grammaticale assertiva e certificano la realtà dei complementi diretti incorporati "foi", "souvenir") sottolinea l'esclusiva identità dei soggetti eclissati ai sensi terrestri e costituisce la matrice e l'origine (cfr. infra cap. 2.1.) dell'espressione del Robot, discorso da cui lei esclude tutto ciò che è altro. I significanti reali dei *Ma* ("être temporel", "se réalise", "la Raison", "appelle", "dédain vide", "lourdes chaînes", "heure triomphale", "le jour") non hanno evoluzione: Hadaly rovescia la prospettiva del processo pensante, punto di partenza della creazione immaginifica ossia dell'infinità della creazione lirica opposta ad ogni frontiera parlata.

Orientata verso l'oggetto del suo racconto – affermare la sua esistenza, la sua verità e quella del suo mondo –, è lei stessa oggetto dell'orientamento dell'autore: è lei a definirsi ("Je suis, vers toi, l'envoyée"), frutto di un'intermediazione testimone di interstizi esistenti tra mondo concreto e astratto, sogno e realtà ("ces régions sans bornes dont l'Homme ne peut entrevoir les pâles frontières qu'entre certains songes et certains sommeils") (*L'Ève future*, I, pp. 990-991). Negando quello che la ragione umana fa rientrare nella sua sfera conoscitiva, conferma la sua esistenza:

"Là, les temps se confondent; l'espace n'est plus! les dernières illusions de l'instinct s'évanouissent.

"Tu le vois: au cri de ton désespoir, j'ai accepté de me vêtir à la hauteur des lignes radieuses de ton désir, pour t'apparaître.

"Je m'appelais en la pensée de qui me créait, de sorte qu'en croyant seulement agir de lui-même il m'obéissait aussi obscurément. Ainsi, me suggérant, par son entremise, dans le monde sensible, je me suis saisie de tous les objets qui m'ont semblé le mieux appropriés au dessein de te ravir." [...]

"Oh! ne te réveille pas de moi! Ne me bannis pas, sous un prétexte que la Raison traître, qui ne peut qu'anéantir, déjà te souffle tout bas" (*Ibidem*).

L'avvicinamento dei mondi, la convergenza della vita "intellettiva" e del mondo visibile si producono in uno spazio-frontiera senza spessore in cui trova vita un essere indefinibile: "Qui suis-je?... Un être de rêve, qui s'éveille à demi en tes pensées – et

dont tu peux dissiper l'ombre salutaire avec un de ces beaux raisonnements qui ne te laisseront, à ma place, que le vide et l'ennui douloureux, fruits de leur prétendue vérité" (*Ibidem*).

Il racconto al passato del romanzo di fantascienza fissa l'avventura nella storia e permette all'autore di mostrare il futuro in germe. Come cadono le rigide distinzioni tra un genere e l'altro nella ricerca di una nuova forma espressiva, parallela al "nuovo" principio drammaturgico, così si constata la progressiva dissoluzione dell'ordine lineare degli eventi, che nella mente dei protagonisti – Tullia, Edison, Hadaly e Claire, per esempio – non si dispongono secondo un "prima" e un "dopo", ma attuano organismi rivelatori compresenti. La loro coscienza è, spesso, rifugio della complessa stratificazione di fenomeni che costellano l'esistenza e le descrizioni intime del narratore costituiscono una sorta di esplorazione di "zone inedite" della realtà.

Le strutture sintattiche, ampie e solenni, o brevi e concitate, producono rallentamenti del ritmo della narrazione: certi imprevisti della storia sono inseriti per produrre o aumentare la *suspense*. La vicenda giunge all'orlo di un possibile, tragico epilogo, quando il narratore introduce una digressione o riprende le fila di una vicenda parallela. Il tempo è ridotto, concentrato e quindi intensificato, idealizzato al punto da potersi ridurre ad un momento, ad un istante vitale, segmento dalla durata diegetica nulla. Ogni destino, per quanto lungo e complicato sia, è catalizzato in un istante focale: quello della coscienza che si scopre e si afferma.

La logica del narratore precisa che le operazioni sulle parole sostituiscono quelle sulle cose: grazie all'antropomorfismo dei personaggi, lo spostamento dalla materia espressiva alla forma avviene nella consustanzialità temporale.

Essenziale è che il creatore, nel momento della trasformazione, operi come *poietés*, condizione realizzata già nei drammi: la *mimesis* non ha più niente a che vedere con il realismo naturalistico, si lega intimamente alla verosimiglianza della rappresentazione dei significati lirici. Partendo dalla minuziosa osservazione della totalità delle equivalenze possibili tra l'insieme degli elementi canonici delle forme fisse, Villiers mostra in che modo una tensione si instauri tra i diversi piani di funzionamento dell'opera.

Le forme di conoscenza non linguistica assumono concretezza e una fisicità "visiva" sconosciute: le definizioni, i nomi perdono di vera concettualità, rischiando di esaurirsi in un universo "chiuso", se non fosse per l'intervento ricostruttore dell'artista; se "è vero che la lingua determina il pensiero, [...] è anche vero che il pensiero, come risultato concettuale di esperienza, determina la lingua"⁸⁹.

Villiers dilata i margini sistematizzati della cultura, estendendosi – per analessi memoriali – in ambiti "passati", ignoti, evanescenti, dimostrando la sussistenza di una porzione del mondo al di là delle abitudini artistiche coeve, autonomie temporali che si verificano nei drammi. Torna incessantemente il tema della *vie antérieure*, direttamente ricollegabile alla lirica baudelairiana: la vita "anteriore" equivale sensibilmente alla vita "interiore" protetta dalle "grottes basaltiques" in cui il poeta ricorda di aver vissuto "dans les voluptés calmes", tra risonanze analogiche di languori, "secret douloureux", "vagues", "azur", riecheggiate ne *L'Invitation au Voyage*. La discesa sottoterra prefigura nell'*Ève future* la penetrazione nel dominio esoterico dell'inventore, centro ad altri inaccessibile di un'ignota ricerca della Verità, rispettando un principio unitario per il quale tutte le componenti sono complementari dell'unità assoluta. Il recupero archeologico e l'avvolgimento lirico del sogno interiore prendono l'accento nostalgico, ma netto, del "paradiso perduto", verso il quale gli Eroi di Villiers si sentono attratti.

L'"autore interno" risulta personalità estremamente competente, all'altezza di ogni situazione, e in grado di intervenire autorevolmente come interprete delle vicende e della natura dei suoi attori, nei fatti e nei personaggi con commenti e giudizi appropriati. Non segue l'ordine delle azioni secondo la cronologia, ma divide il *continuum* in segmenti e li colloca a suo piacere componendo così il narrato in ordine particolare.

Se questa voce narrante non stabilisce un rapporto diretto con il lettore, limitando il contatto alla sola realtà testuale, la sua funzione si accosta tanto al procedimento lirico che a quello tea-

⁸⁹ M. PAGNINI, *Pragmatica...*, cit., p. 102.

trale; la sua logica tende a pilotarsi verso zone circoscritte ed assolute, quali quelle dei monologhi o delle corrispondenze analogiche tra elementi eterogenei, aiutando il pubblico a conoscere – come in uno schermo – collegamenti che si innalzano e si riordinano con la vita astratta.

Importante anche il contatto ironico, consistente in un giuoco di sottintesi con il lettore desiderato, in base ai quali quest'ultimo dovrebbe acquisire consapevolezza che trascendono l'oggettività esplicita della storia. Va aggiunto il controllo della *suspense*, che assicura la partecipazione emozionale del lettore e ne tiene desta la curiosità per lo sviluppo degli eventi: la loro rappresentazione pone l'accento sull'aspetto temporale e drammatico del racconto.

L'autore mette in risalto un nuovo sentimento del passato. Il punto d'origine della retrospezione, e quindi dei ricordi, è un'emozione quasi religiosa, iniziatica, capace di trasformare il flusso del trascorso temporale in confessione estetica: la creazione si oggettiva come sforzo per dominare la degradazione del passar del tempo e di ogni suo valore, contrapponendo un accrescimento organico-qualitativo simile alla simbiosi tra la sua vita e l'opera.

Villiers restituisce al segno linguistico volume e ritmo d'insieme, grazie alla successione romanzesca, in un senso fisico dello spazio unito a una cerebralità temporale. Il suo compito è la continuazione, la preparazione di un seguito che indichi progresso e avanzamento nel futuro, in una direzione determinata: rendere e assorbire il simbolo principale dell'immaginazione e dell'energia affascina il poeta quale archetipo stesso del ritmo vitale.

Il descrittore seleziona sensibilmente, organizza, dà senso a un flusso di sensazioni e percezioni, riferisce i gesti e le azioni dei personaggi: la sua presenza si rivela con discrezione, non fa riferimento alla propria persona in modo diretto, sussiste, nella pratica, solo come sguardo e voce che descrive e racconta.

Anche nei quattro episodi delle *histoires*, retti dalla figura di Bonhomet, è un narratore a seguire e interpretare le azioni e le iniziative del protagonista principale con il quale sembra avere una qualche relazione (se il "nous avouait récemment encore" (II, p. 133) in *Le tueur de cygnes* è degno di fede).

In *Claire Lenoir*, invece, racconto speculativo dedicato *À mes illustres contemporains*, è Tribulat stesso a raccontare, sotto forma di *mémoire* scientifico, la "tenebrosa" avventura che gli ha sconvolto ogni solida convinzione materialistica: "l'action a été conçue afin d'amener Bonhomet au point de se détruire lui-même. Aussi Villiers tient-il à lui laisser la parole: il sera condamné par son propre témoignage et obligé de fournir les preuves de son propre néant" (II, p. 1137). Tribulat Bonhomet e, soprattutto, Claire e Cesaire Lenoir sono solidamente costruiti attorno a concezioni filosofiche e spirituali. Come gli inquietanti occhi di Claire, privi di una fisionomia umana, centri di irradiazione e simboli della percezione sovranaturale, sono essenzialmente "cervelli che ragionano"⁹⁰ lanciati l'uno contro l'altro in discussioni, che, grazie a loro, Villiers può personificare.

Per evitare la rischiosa deformazione interpretativa, l'autore scongiura l'alterità ideandola simile a se stesso, impegnandola in una attività simile a quella che compie creandola: la grande impresa della scrittura teatrale o, in questo caso, della scrittura narrativa. Per questo si prolunga nello sguardo di un narratore ed è grazie alla circolazione tra i due poli che l'identificazione si produce. Così il romanzo villieriano si configura come un circuito chiuso che consente la visualizzazione del sogno creativo.

Il narratore è l'unica persona ammessa nella sfolgorante camera privata di Tullia Fabriana, nelle dimore collocate al di fuori del mondo esterno, sia naturale che sociale, nella scelta di una dimensione atemporale che eterna il momento focale degli avvenimenti. Dal suo punto di vista può vedere tutto o, comunque, più dei singoli personaggi (compresi i pensieri, la vita psichica, le sensazioni, i soliloqui, le fantasticherie non verbalizzate): attua significative restrizioni di campo, muovendosi nel tempo e nello spazio liberamente, informando di quanto avviene altrove, magari contemporaneamente, anticipando anche ciò che al personaggio non è ancora accaduto. Può entrare nella coscienza dei protagonisti o, addirittura, essere tanto a fondo nella mente da

⁹⁰ D. LANFREDINI, *Villiers de l'Isle-Adam*, cit., p. 44.

espone i loro recessi oscuri. È una coscienza immaginaria interposta tra l'autore e il suo Eroe, quasi un micro-mito creatosi per strumentazione intellettuale, ideologica ed estetica che associa il diritto all'onniscienza su questi mondi.

Si oggettivano l'esaltazione romanzesca, il lirismo sfrenato, lo sguardo distaccato del dispregiatore della borghesia, sfuggendo al consumo avvilito del Secondo Impero e contemporaneamente costruendo sé stesso come una precisa totalità obiettiva. I progetti innovativi e la tecnica narrativa o drammatica sono indissolubilmente legati.

Il narratore mantiene l'assoluta inesistenza, perché, esponendosi assumerebbe una consistenza individuale dando l'impressione della mediazione soggettiva e, quindi, di un maggiore distacco rispetto alla storia. Adottando il punto di vista dei personaggi la distanza tra questi ultimi – o gli eventi narrati – e il lettore diminuisce e la verosimiglianza è salvaguardata.

L'opera da compiere dal protagonista riflette l'opera intera, necessaria perché ci sia analogia tra la situazione del personaggio e quella del narratore: non si può rappresentare la propria storia senza esserne stato testimone.

In questo senso è il personaggio principale ad essere alle prese con un'opera la cui elaborazione permette di "tematizzare" le relazioni tra la vita (che incornicia lo sviluppo romanzesco) e la possibilità artistica (la costruzione in *abyme*) e di trattare il loro rapporto secondo un'ideologia espressiva (la conformità che si designa tra questa esistenza e la creazione) o produttiva (l'arte metamorfizza l'universo narrato con il racconto-cornice o lo mostra metamorfosizzato dalla produzione).

L'analisi psicologica, lo svelare i pensieri più intimi del soggetto, sono il capovolgimento dell'osservazione: anche la *rêverie* di un personaggio, che sospende il racconto, sopprime il tempo, fissando le immagini in una sorta di eternità.

Il blasone stilizza ciò che copia il narratore, in-formando e amplificando la ridondanza dell'opera solipsistica. Il cuore della forma mimetica tende a coincidere con la forma drammatica: nelle rappresentazioni teatrali il dramma si svolge direttamente davanti agli occhi degli spettatori. Il punto di vista materiale

coincide con quello del pubblico, che dovrà avere parte attiva nella riformulazione.

L'uso del discorso diretto, del soliloquio e del monologo interiore presuppongono, nella finzione narrativa, l'annullamento della distanza che separa il lettore dal personaggio, perché si suppone che sia *citazione*, registrazione fedele, non manipolata né mediata in alcun modo, delle parole o dei pensieri.

Da semplici nomi – sempre fondamentale blasone di Villiers – gli attributi stabili e transitori costituiscono l'intera fisionomia del personaggio. Prevalentemente inserito nel titolo, come avviene nelle *pièces*, è un insieme di segni che designa convenzionalmente nel contesto fittizio il referente interno e in quello sociale il referente esterno. Il nome proprio, o un suo sintagma qualificativo nella specifica funzione intertestuale riferita al personaggio, procede come uno spazio vuoto che si riempirà di senso mano a mano che la lettura procederà.

Il rapporto tra l'interiorità dell'Eroe, Tullia, Hadaly o Tribulat, e la sua avventura mondana si attua in due tempi esemplari: la superiorità dell'anima rispetto al mondo e la sua capitolazione. L'itinerario romanzesco così "associé de force au protagoniste, [...] blasonne, par son titre, [le] personnage au tempérament lugubre et morbidelement exalté"⁹¹.

La presentazione "esterna" serve con efficacia a drammatizzare il conflitto tra l'individuo e la società: per questo motivo il personaggio-tipo di Villiers assomiglia tanto al già descritto personaggio teatrale, forte della sua aristocratica predestinazione a "regnare" ed a scansare il senso terreno e presente.

Certe passioni monomaniache restano identiche nei protagonisti dei due generi: sono assolute, crescono regolarmente e fatalmente e sono responsabili di una scarsa evoluzione emozionale dei soggetti.

Edison, che in un certo senso raccoglie e coordina le personalità di tutte le figure con natura "occulta", conferma l'esistenza di un fluido nervoso, distinto dal flusso elettrico, e pensa che entrambi siano le manifestazioni complementari di una stessa

⁹¹ L. DÄLLENBACH, *Le récit...*, cit., p. 24.

energia che unisce gli oggetti del mondo fisico all'insieme degli esseri viventi. Sowana, nell'esperienza di Edison, Tullia Fabriana e Claire sono il mistero che supera il genio e la stessa lucidità dell'inventore, disperatamente insoddisfatto, malgrado le creazioni, conscio ormai dell'insufficienza del suo stesso mondo. L'incessante *rêverie* che lo tormenta costeggia l'eterno scorrere del tempo, la tremenda instabilità di cose – e qualità – avviate inesorabilmente alla fine o alla corruzione.

Questa figura è all'intersezione di molteplici elementi, fungendo spesso da rivelatrice dei medesimi: lo scrittore caratterizza la sua creatura con una evoluzione fondata su *valori che trascendono il tempo*, sottolineando l'esemplarità e la necessità del risultato. I protagonisti intervengono nella sfera dell'esistenza con la propria incontaminabile energia, assumendo fondamentale rilievo con lo sfruttare le proprie doti di intelligenza e astuzia, in modo spregiudicato, per modificare a proprio favore situazioni riduttive o per raggiungere obiettivi precisi.

Edison sa che la sua opera, sostenuta dalla fede attiva e creativa del Lord, non si sarebbe conclusa senza l'apporto di un essere dalle facoltà soprannaturali: "la Science, à la fois ancienne et récente, du Magnetisme humain est une science positive, indiscutable, – et qu'en un mot la réalité [du] fluide nerveux n'est pas moins évidente que celle du fluide électrique" (I, p. 1446).

Colui che narra ha cura di far vedere con tocchi precisi e raffinati il "teatro dell'azione", il modo in cui l'ambiente circostante interagisce con il gesto: talora proprio il carattere superfluo di una descrizione sottolinea la crescita d'interesse per una rappresentazione autonoma dello spazio. L'attenzione all'aspetto sensibile del mondo non si ferma più alla superficie, ma ne vuole indagare il senso profondo. L'osservatore impersonale fa delle analisi, mostra le fasi del pensiero anche attraverso segni esteriori, visibili: sono informazioni che evidenziano la presenza di questa figura rispetto al racconto lineare dei fatti.

Ci troviamo di fronte a valutazioni della condizione materiale, morale, spirituale in cui vengono a trovarsi i personaggi in una fase critica delle loro azioni⁹².

⁹² Si vedano per Isis il cap. X (*Le Palais enchanté*); per *L'Ève future* i capp. I e II del primo Libro; per *Tribulat Bonhomet* l'Epilogo (II, pp. 222-226).

A dare questi giudizi è sempre, inequivocabilmente, il narratore: sua è la prospettiva in base alla quale è formulato il commento espositivo che abbraccia sinteticamente una moltitudine di luoghi ed età, come conferma il passaggio dai tempi commentativi a quelli narrativi⁹³.

2. Piani prospettici

Villiers de l'Isle-Adam, come tutti i romanzieri e i poeti della *mouvance* baudelairiana, attribuisce una funzione rilevante alla descrizione, svolta in sequenze autonome che diventano sfaccettature molteplici e pienamente significative di scenari presenti o/e passati.

L'alternanza di passi narrativi e descrittivi crea un effetto ritmico: infatti, mentre i colpi di scena, i riassunti e le ellissi conferiscono un movimento più serrato, la qualità intrinseca delle pause descrittive, i momenti di analisi e commento rallentano. Il contrasto fra il dinamismo dei primi e la staticità dei secondi sottolinea con forza ed accentua le caratteristiche di questi ultimi, inducendolo nel lettore l'impressione che il tempo della storia, sino a un momento prima – in corpo di narrazione – ben percepibile, d'improvviso si sia arrestato: la successione secondo cui gli oggetti vengono percepiti e descritti è destinata a risultare molto più forte e netta se la descrizione è isolata e frequente. Il significato di tale simbolismo è prettamente individuale e rimanda alla concezione dell'autore, maestro nel dare densità spaziale a concetti e sentimenti che di per sé non avrebbero questa natura.

Villiers, sempre sensibile alle nuove tematiche letterarie, delle quali fu tra i primi realizzatori, trasforma gli interni parnassiani in interni simbolisti, certo che l'unica realtà sia quella adeguata alla mente e alla nobiltà di colui che l'ha formulata.

Il punto di osservazione coincide con un osservatore in grado di abbracciare sinteticamente un insieme di luoghi che altri-

⁹³ Cfr. H. WEINRICH, *Le temps*, Parigi, Le Seuil, 1973, pp. 25-65 (*Monde commenté, monde raconté*).

menti sfuggirebbero al campo visivo, poiché svelati anche in età passate. L'intrigo socio-politico viene sospeso, per fermare la riflessione del nucleo rappresentato in pause che permettono il passaggio, grazie all'intervento dello sguardo chiarificatore, alla conoscenza o al riconoscimento. Arresti su questo o quell'elemento introducono, con l'alternanza del riposo e delle mobilità, una sorta di respiro che anima la descrizione. Comunicare o tacere un oggetto dell'ambiente o un'azione che abbia influenza dinamica sulla storia è assai significativo: volgere lo sguardo e soffermarsi provoca una distensione dopo un brano di azione o una *suspense* quando si interrompe il racconto in un momento critico; allarga le prospettive narrative, segnando una sorta di pausa e uno scatto in avanti che assurgono a simbolo.

Quando Villiers colloca certe acronie, il narratore utilizza di preferenza i tempi verbali del passato o del presente storico, secondo una delle più forti convenzioni narrative: il collocare al passato gli eventi produce un effetto di realtà, come se il narratore volesse garantire la verità del racconto.

Lo spazio, non più elemento accessorio, ma forma determinante e significativa, condiziona la ragione stessa dell'opera: gli interni sono infusi delle sostanze compositive e tematiche, derivate da Poe e formalizzate poi dai parnassiani, e irradiano le articolazioni, che i simbolisti integreranno nei loro organismi⁹⁴.

Su questi tessuti Villiers staglia i suoi romanzi, il cui tempo si dilata e si riduce secondo gli stati di coscienza di colui o colei che vive, racconta, tesse le sue esperienze e quelle degli altri personaggi.

Alla descrizione del *décor* si accosta la figura femminile, che lo rende ancora più nitido e insinuante. L'atmosfera del palazzo di Tullia Fabriana, carico di orpelli rari e di decorazioni monumentali, è misteriosa, quasi opprimente: "Le palais de Tullia Fabriana [...] est une forteresse secrète dont cette 'pâle enchanteresse' est l'étrange solitaire".⁹⁵ Si respira un mondo trapassato, dove

⁹⁴ L. NISSIM, *Storia di un tema simbolista. Gli interni*, Milano, Vita e pensiero, 1980, p. 59.

⁹⁵ M. DEENEN, *Le Merveilleux...*, cit. p. 25.

aleggia, richiamato da un quadro o dagli occhi di pietra di una creatura scolpita, il magico e inquietante ricordo dell'Egitto; l'estensione cronotopica di questo labirinto, descritto come scatola cinese (le sottolineature mettono in rilievo i semi indicanti contenenza, interiorizzazione, grandezza, sapienza opposti a perdita di conoscenza spaziale e temporale), opera la frammentazione della "conoscenza" rassicurante. È un ambiente prego di vitalità artistica e corrispondente, di cui Tullia fa parte e che da lei si genera:

Le palais Fabriani était un *labyrinthe superbe* dont les *méandres* *cachai*ent un *ordre savant*. Les *grands architectes* florentins du *XVe siècle* y avaient *dépensé* un *soin* et une *magnificence* de plans extrêmes. La *marquise* n'y avait rien *changé*, – ou que fort peu de choses. Les *secrets intérieurs* de ce palais dataient de deux cents ans et, seule, *dans ce monde*, elle en tenait le fil d'Ariane. [...]

Le parc, *au milieu*, était comme une *vaste nappe* d'herbe émaillée où jouaient des *chevreuils* et des *gazelles*. On ne sait quoi d'oriental émanait, au soleil, de ces parfums et de ces ombrages; un charme *mystérieux et profond* courait dans l'air de cette solitude. Les jardins de Circé devaient être pareils.

La seduzione che la giovane esercita non dipende solo dal suo aspetto, ma anche dalla cornice culturale, scrigno sontuoso dai bagliori baudelairiani, in cui è inserita come immagine inviolabile. La tendenza villieriana al lusso espressivo connota di toni feticisti la donna ideale allontanandola da una seduttività carnale. La descrizione animista del *décor*, testimonia l'onnipotenza del pensiero, sfida pietrificata sopravvissuta alla morte: lo scenario diventa antropomorfo per facilitare ed accompagnare l'uscita dell'eroina dalle sue frontiere fisiche.

Dotati di coscienza e di sapere misteriosi, gli oggetti diventano predicati della frase, manifestando la vita profonda e l'oscuro potere proiettivo. La bellezza e la ricchezza evolvono fino ai confini di un'infinita referenzialità con loro stesse, nei limiti dell'universo della rappresentazione letteraria.

Tullia Fabriana était dans son palais, *dans un appartement spacieux et retiré*. C'était celui qu'elle préférait; elle y passait la plus grande partie de son temps à Florence.

[...] Ce salon circulaire présentait un aspect d'extraordinaires splendeurs. Huit grandes statues en basalte noir, arrachées aux vallées tumulaires d'Ethiopie, et dont les têtes, naïvement sculptées, exprimaient un supplice intérieur, supportaient ensemble, avec leurs seize bras tendus et crispés, la fresque du plafond représentant Isis voilée dans la nuit pleine d'étoiles. Les tentures étaient remplacées par des surcharges de draperies en velours fauve, aux reflets dorés. Une profusion de peaux de lions et de tigres du Levant cachaient complètement le parquet (*Isis*, I, pp. 164-179).

La descrizione provoca reazioni a catena: la necessità di raffigurare introduce un determinato personaggio, lo colloca in una particolare situazione quasi "in rilievo".

Tribulat si descrive prendendosi minuziosamente in esame nell'aspetto fisico e nelle abitudini vestimentarie: il pronome di prima persona accentua il fonema /me/ e il possessivo allitterante a forte rinvio ironico già immesso nel nome, *Bon-homet*, diminutivo riduttivo di *homme*, crea una rete immaginifica a circuito chiuso tra la persona fisica e la natura dei pensieri, tautologia di affermazioni linguistiche e sociali ad effetto autoinvolutivo:

Depuis que je *me* connais, j'ai toujours porté le *même* genre de vêtements, approprié à *ma* personne et à *ma* démarche. Savoir: un feutre noir, à larges bords, à l'imitation des quakers et des poètes lakistes; une vaste houppelande fermée et drapée sur ma poitrine, comme *mes* grandes phrases le sont habituellement sur *ma* pensée [...]. À moi seul j'ai la *physionomie* de mon siècle, dont j'ai lieu de me croire l'*ARCHÉTYPE*. Bref, je suis docteur, philanthrope et homme du monde (*Tribulat Bonhomet*, II, pp. 147-148).

Menlo Park è la residenza separata di invenzioni privilegiate in cui vive Edison protetto dal "reseau de fils électriques" (I, p. 767) che circondano il laboratorio. Comunica con l'esterno solo per l'intervento degli strumenti inventati: *téléphone*, *microphone*, *aérophone* stabiliscono con l'universo umano relazioni indirette.

Come già il "salone circolare" in cui Tullia, nella perfezione dell'isolamento, genera il suo pensiero, così il salone sotterra-

neo di Edison è il "laboratorio cerebrale" in cui si saldano i congegni lirici manifestati da invenzioni inquietanti.

Lo scrittore, tramite Edison, mette in risalto le forme: lo spirito umano e la mente sono perfettamente in grado di passare da una scala all'altra di proporzioni, perché lo spazio non è una struttura costante, ma l'estensione indefinita in cui si addentra l'esperienza o si attua l'esistenza umana. Si pensi all'iniziale descrizione del "bras humain posé sur un coussin de soie violâtre. Le sang paraissait figé autour de la section humérale: à peine si quelques taches pourpres, sur un chiffon de batiste placé tout auprès, attestaient une récente opération. C'était le bras et la main gauche d'une jeune femme". (*L'Ève future*, I, p. 780) Questa apparizione prefigura la presenza di Hadaly: il palpito di vita che ancora contiene suggerisce, al di là dell'apparenza fisica, l'esistenza di un corpo invisibile che la prolunga e la spiega.

È un mondo dove la logica e la moralità "superficiali" sono capovolte: è l'ambiente ideale per l'immaginazione sconfinata alla ricerca di nuove forme di vita lirica che lo scrittore blocca, aiutato da preziosi significanti come nelle scenografie drammaturgiche, che finiscono con l'impadronirsi dello spazio umano in un avido ed esaltato desiderio fisico: "Autour du poignet délicat s'enroulait une vipère d'or émaillée: à l'anulaire de la pâle main étincelait une *bague de saphirs*. Les doigts idéals *retrouvaient* un gant couleur perle, mis plusieurs fois sans doute.

Les chairs étaient d'un ton démeuré si vivant, le derme si pur et si satiné que l'aspect en était aussi cruel que fantastique.

Quel mal inconnu pouvait avoir nécessité cette amputation désespérée?" (*Ibidem*).

Il sotterraneo dove vive Hadaly, come la caverna o la grotta, indica l'affascinante motivo simbolico di nascita o rinascita dell'umanità, origine e ricettacolo di energia: luogo di trasposizione dal tema scientifico al simbolo della scienza conoscitiva agisce come condensatore di forze magiche o sovranaturali e diviene centro e cuore delle immagini narrate.

La scenografia oggettiva è minutamente descritta, largamente profusa e palpabile negli acuti e voluttuosi profumi o nelle luci che confondono i contorni o li avvolgono in intense lu-

minosità provenienti da torce o candelabri fiammeggianti, sapientemente dipinti – in un'immobilità senza tempo e in un silenzio assoluto – dallo sguardo della voce narrante. Traspare lo stile di Poe nell'animazione degli interni e, con essi, degli oggetti di vita arcana connessa ai palpiti della vita psicologica⁹⁶.

Il *palais* di Tullia Fabriana o il laboratorio di Edison sono per lo più apparenze finite di un infinito *intérieur*, "symbole de ce secret intérieur infini"⁹⁷: la vita spirituale del narratore traspare solamente così; più si mostra distaccato da sé stesso – come sempre avviene nei romanzi di Villiers –, maggiore attratti – va acquista l'oggetto della fascinazione. Il flusso narrativo restituisce la successione temporale degli avvenimenti, mentre con la descrizione gli oggetti vengono presentati simultaneamente. Il narratore volutamente isola un frammento di oggetto, una parte del corpo del personaggio, una sfumatura di colore o una porzione di arredamento come per rinchiudere, in questa metonimia, l'opera e con lei il lettore.

E sempre il palazzo di Tullia, ma soprattutto lo statuario corpo di Alicia è testo che classifica e organizza una materia già configurata dalle meta-classificazioni: la descrizione di Ewald della sua amante mette a fuoco e in rilievo la rappresentazione artistica, intensifica e superdetermina il procedimento descrittivo occupandosi di una forma già plasmata.

Le immagini descrittive rivelano questo mondo invisibile favorendo la trasformazione del quotidiano nel simbolico carico di universi metafisici.

Agli oggetti viene attribuita una volontà autonoma e l'artificializzazione dell'organico dà agli ambienti una complessa e inquietante "modernità" mista a una straordinaria dimensione magica.

Ne *L'Ève future* il primo elemento ad esaltare la qualità d'opera d'arte dell'Andreide è il lusso che la circonda: la ricchezza, il comfort, di baudelairiana memoria, si confermano condi-

⁹⁶ L. NISSIM, *Storia di un tema...*, cit., p. 58.

⁹⁷ A. NEHER, *Faust...*, cit., p. 34.

zioni necessarie alla realizzazione dell'ideale. Reale è ciò che il soggetto riesce a far rientrare nella sua sfera di esperienza, di conoscenza e di espressione.

Il romanziere dà ampio spazio al monologo interiore per far cogliere "in presa diretta" l'ellittismo dei personaggi. Non è nel soliloquio né nello sguardo che i personaggi rivelano di più sugli altri o sul loro universo, ma nei rapporti che intrecciano con gesti e parole. Sono motivi, profumi, colori, suoni, intorno ai quali si cristallizza l'attenzione del narratore: con questo strumento primario l'artista si sofferma sulle linee sinuose degli oggetti, delle forme, percependo il mondo esterno dalla sua oggettività.

Accrescendo il potere del romanzo di comprendere, il narratore visualizza il tempo "vuoto", per esempio del sogno di Tullia, e lo converte in spazio⁹⁸: è un viaggio simbolico, una progressione dell'anima che viola i limiti umani per tendere ad una meta sovrumana raggiungibile solitamente *post mortem*. L'invisibile è reso visibile ancora per il giuoco riflessivo.

Il sogno è il nodo di una rete che si estende in molteplici direzioni racchiudendo il passato, il presente e il futuro di chi sogna, mettendo a fuoco il nocciolo del conflitto che il personaggio ha concepito e si accinge a risolvere. Rispetto a quanto avviene nelle descrizioni di eventi paralleli alla storia, il sogno presenta chiaramente – all'interno del testo artistico o teatrale –

⁹⁸ "Un soir, déterminée à penser par elle-même, elle ferma ses lourds volumes de métaphysique et s'accouda, comme toujours, sur sa table d'études.

Sphinx!... ô toi, le plus ancien des dieux!... murmura la belle vierge prométhéenne, je sais que ton royaume est semblable à des steppes arides et qu'il faut longtemps marcher dans le désert pour arriver jusqu'à toi. L'ardente abstraction ne saurait m'effrayer; j'essaierais. Les prêtres, dans les temples d'Égypte, plaçaient, auprès de ton image, la statue voilée d'Isis, la figure de la Création; sur le socle, ils avaient inscrit ces paroles: "Je suis ce qui est, ce qui fut, ce qui sera: personne n'a soulevé le voile qui me couvre." Sous la transparence du voile, dont les couleurs éclatantes suffisaient aux yeux de la foule, les initiés pouvaient seuls pressentir la forme de l'énigme de pierre, et, par intervalles, ils le surchargeaient encore de plis diaprés et mystérieux pour mettre de plus en plus le regard des hommes dans l'impuissance de la profaner. Mais les siècles ont passé sur le voile tombé en poussière; je franchirai l'enceinte sacrée et j'essaierai de regarder le problème fixement" (*Isis*, I, p. 149).

una differenza fondamentale: la narrazione non segue la successione lineare, ma si sviluppa attraverso processi metaforici in espansione orientata. Le immagini si generano l'una dall'altra e si modificano grazie a passaggi sorretti da *traits d'union* selezionati su base analogica. È l'autore che costruisce, seleziona, regge i fili di tutta l'operazione; in questo modo si sviluppa, all'interno e attraverso l'opera, un intenso rapporto dialogico, una geografia simbolica che propone l'esplorazione di un mondo intellettuale in un cammino retroattivo verso l'Origine.

Lo spazio-tempo di questa "pausa" onirica è caratterizzato apparentemente da un semplice ritorno ai luoghi e al tempo del passato: attraverso una metafora unificante il sentimento del presente con lo spessore temporale di tutta l'esistenza vengono a porsi su di uno stesso piano.

La camera di Tullia Fabriana o il suo palazzo, luogo di rinvio storico e immaginifico, emulsionano il residuo di romanticismo di maniera, di cui Villiers è erede, con un nascente gusto simbolista, evidente soprattutto nella stupenda stanza in cui l'atmosfera è completamente cambiata. Villiers de l'Isle-Adam vuole principalmente farne la realizzazione oggettiva di un sogno, che, per essere lussuoso, ammaliante e illimitato, deve necessariamente rifarsi ad un'altra epoca storica e, di conseguenza, ad un altro luogo. Come già la scenografia teatrale, segno di uno spostamento intellettuale e rappresentativo, gli scenari narrativi di Villiers sono intesi "opere d'arte", progettate per trasudare bellezza, eleganza, esotismo da ogni dettaglio. Gli avvenimenti straordinari generati in questi luoghi sono potenziati solitamente dalla mezzanotte o da un'ora crepuscolare, che consente, nella sospensione della vita reale, lo scivolamento nell'occulto.

In questa dimensione assoluta, creata da Edison, vive Hadaly, prezioso gioiello incorruttibile, inalterabile: secondo la tradizione lirica, in ogni luogo chiuso, ovattato e raffinato, si offre la *volupté*, "la donna e il pensiero di lei occupa il luogo, lo pervade, si identifica in esso"⁹⁹.

⁹⁹ G. NICOLETTI, *La zona lirica*, Roma, Bulzoni, 1976, p. 77; v. anche J. NOIRAY, *Le romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, Parigi, Corti, 1982, p. 352.

Il contrasto del corpo metallico del Robot, sublimato dalle operazioni elettro-magnetiche di Edison, con i preziosi attributi qualificanti lo stesso organismo primario raggiunge una fondamentale vetta dell'estetica *maudite*, maturandola e modernizzandola¹⁰⁰. Hadaly scioglie con solennità la cintura che le stringe i fianchi, per farsi meglio conoscere sotto la nudità meccanica ed affidarsi, in una simbolica volontà di appartenenza e identificazione, al suo creatore.

A questo proposito Villiers ha riempito molte pagine di elucubrazioni pseudo-scientifiche, tessute fittamente su termini monosemici tratti dal sapere ufficiale: Edison vuole spiegare a Ewald i congegni che muovono l'Andreide e giustificare l'autonomia del meccanismo, inondato dall'energia elettro-magnetica sprigionata dai preziosi e sensibili anelli che ornano le dita¹⁰¹.

La femminilità è assorbita a livello di circostanza, scontando la premessa per la quale la donna reale è morte e la morte, per conseguente corollario, è vita: Hadaly è l'Ideale in quanto prestanome di un archetipo di realtà inserito in un corpo immutabile. A complemento della perfezione fisica, la solennità che emana fin dalla sua prima apparizione, i silenzi, l'andatura, l'economia dei movimenti armoniosi e misurati – è esente per costruzione da ogni gesto scioccante o inutile –, le sue risposte mai deludenti perché ha la voce del "premier aveu" d'amore, tutte queste virtù fan-

¹⁰⁰ Si ricordano a tale proposito le forme minerali delle *Illuminations* di Rimbaud e la *Beauté*, "rêve de pierre" di Baudelaire: G. NICOLETTI, *Rimbaud. Una poesia del "canto chiuso"*, Bari, Adriatica, 1968 (2).

¹⁰¹ "Toccano l'ametista – simbolo di equilibrio – si alza; il rubino – simbolo di vigore – cammina; con l'opale – portatore di disgrazia – dà la morte a chi cerca di violare la sua tangibilità. Il berillo invece – pietra che protegge il navigante – neutralizza l'opale e quindi, la fatale scarica elettrica che possiede alla cintura. [...] Le perle opalescenti che porta al collo indicano 'les coutumes de son caractère'; infatti la perla, uovo – di luce – simbolo lunare legato all'acqua ed al principio femminile – raffigura la sublimazione dell'istinto, la spiritualizzazione della materia, la trasfigurazione degli elementi": T. DI SCANNO, *Iniziazione e magia nell'Ève future* di Villiers de l'Isle-Adam, in AA. VV., *Il Superuomo...*, cit., p. 133.

no di lei l'istante perfetto, eternato, l'illusione concretata, l'Intelligenza in sostanza vivente. "Elle parle et chante comme un génie, mieux même, car elle résume, en sa magique parole, les pensées de plusieurs génies" (I, p. 939)¹⁰².

Oggetto di riflessione è, dunque, non solo il tema o l'intrigo, ma la storia raccontata e l'agente della narrazione, ai quali si aggiungono l'estetica e la critica dell'opera. La riflessione in *abyme* evoca l'idea d'infinito: quando ci si affaccia su questo "univers de reflet", si dev'essere colti da una vertigine metafisica, nell'illusione di mistero e di profondità che storie dalla struttura così simbolicamente riproduttiva necessariamente generano.

Grazie all'ipnosi e ai poteri elettrici Edison plasma il corpo dell'automa sull'immagine di Alicia. Addetto moderno di questa scienza iniziatica, è convinto che il compimento dell'"Œuvre" sia realizzabile nel mistero e per mezzo del suo magnetismo.

L'inventore conclude la sua invenzione, "le Grand Œuvre, l'Idéal électrique" in ventuno giorni: "simbolo della piena maturità, la sacralità di questo numero (3 volte 7) è espressa da un lato nella simbologia della perfezione dell'androide, dall'altro dalla sua impossibilità che non è generato, ma genera, come lo '0'"¹⁰³. Terminato, lo consegna a Lord Ewald, scegliendo il giorno di una eclissi di sole, cataclisma cosmico che indica la fine di un ciclo e l'avvento di un altro, sottintendendo che la creazione dell'Andreide non è gradita alla potenza divina.

Hadaly nata dalle tenebre rappresenta il negativo dell'universo umano¹⁰⁴. L'entrata della macchina nel mondo degli uomini è presentata come una perturbazione dell'ordine naturale: l'eclissi, l'aurora boreale potrebbero essere interpretate come nefaste manifestazioni, segni della collera divina.

¹⁰² Sul "genio" interviene pure Rimbaud nelle *Illuminations*, soprattutto in *Conte*.

¹⁰³ *I Mistici*, a cura di É. Zolla, Milano, Garzanti, 1963, p. 78.

¹⁰⁴ J. NOIRAY, *Le romancier...*, cit., p. 357.

In *Claire Lenoir* Villiers s'ingegna a confrontare il positivista Bonhomet con i misteri dell'aldilà: il fisiologo è obbligato a leggere e scoprire negli occhi di Claire appena morta l'impronta di un altro mondo. Lo specialista in *infusoires*, campo di osservazione proporzionale alla ristrettezza del suo spirito, scopre con angoscia l'esistenza di misteri irrazionali e, di pari passo con la sua esperienza insensata, è la ragione positiva che fallisce.

Il significato dell'episodio si chiarisce nell'epilogo: è la visione finale e intima dell'eroina che resterà intatta dopo la sua morte; malgrado la natura momentanea dell'avvenimento "visto", la labilità dell'impressione fisicamente stampata sulla retina, e dunque destinata a svanire, avrà lasciato l'impronta incancellabile sull'anima che sta per passare nell'aldilà. L'autorappresentazione onirica di Claire ha funzione metaforica totalizzante: la difficoltosa "apertura degli occhi" che Tribulat riesce a compiere è un rito di iniziazione, un'apertura alla conoscenza sovranaturale.

Se la cecità è un segno di chiaroveggenza, l'immagine percepita in questa "pietra" non è virtuale, ma è un "doppio" materiale che l'attivo occhio di Claire, carico di tutte le valenze dell'anima, ha registrato e conservato. L'opacità e la durezza dei due globi freddi come un minerale, assimilano organicamente l'eroina alla pietra preziosa così come avviene per le forme scultoree di Tullia e per la composizione incorruttibile di Hadaly: non è da dimenticare, inoltre, che Élisabeth, l'eroina de *La Révolte*, paragonava se stessa alla sfera di cristallo che intendeva lasciare al marito come ricordo di sé.

Fin dall'inizio delle *Histoires*, raccolte intorno al personaggio, Villiers ha significativamente avuto cura di mostrare, nello spirito di Bonhomet, la presenza e l'emergenza di un terrore che tentava inutilmente di controllare: è un'apprensione, un'ansia, "une AFFRE, en un mot qui [le] prend comme une crise, [lui] fait savourer toute l'amertume d'une inquiétude brusque et infernale, – et cela, le plus souvent, à propos de futilités dérisoires! [...] Toutes et quantes fois que l'ombre d'un oiseau passe à mes pieds, je m'arrête, et, posant par terre ma valise, je m'essuie le front, voyageur hagar! Alors je reste oppressé sous le poids

d'une inquiétude nerveuse, – pitoyable! – du ciel et de la terre, des vivants et des morts. [...] Réponds-moi, bruit du vent, oiseau qui passes!... et toi qui le sais, ô Silence!" (II, p. 149). Su lui stesso ricadono i limiti dello spirito che Tribulat, scienziato dal buon senso incompatibile con i "misteri", pretende esistano¹⁰⁵.

Villiers obbliga Tribulat, pur ostile a tutto ciò che trascende la sua visione limitata del mondo, ad ammettere con gli stessi strumenti della scienza positiva che una idea pura è reale tanto quanto un oggetto materiale. Opere come *L'Ève future* e *Claire Lenoir* affrontano lo scontro/confronto della scienza moderna con il "vero" sapere.

Il sistema di induzione, questa volta oggettuale, si ritrova nel gioco di riflessi speculari con il quale Tribulat presenta Claire e Césaire: la presentazione rovescia l'importanza "creatrice" che lo sguardo ha per lo scrittore. Nei due sistemi, il drammaturgico e il narrativo, Villiers dissemina numerosi *tecne* dell'oggetto trasparente, rinviati alla *visione* della messinscena creativa; specchi, finestre che inquadrano scene o personaggi, vetri, occhiali, *loupes*, microscopi, *spéculums*. Tra il campo della cornice-oggetto e il rilievo più vasto che lo inquadra si delinea lo spazio intermedio in cui si tiene l'osservatore Tribulat che centra l'immagine con funzione rivelatoria, ancora saldamente ancorato all'esterno nello spazio e nel tempo dello sguardo eppure sull'orlo di un'altra realtà. A questo stadio è cornice di una diabolica esperienza, zona che rinvia un riflesso ancora piano. La funzione VOIR del personaggio-focalizzatore Bonhomet, reclama un POUVOIR VOIR che Villiers limita nella competenza rovesciando occultamente la tematica del SAVOIR VOIR.

Se lo sguardo è il codice fisico che avvia l'evento finale, lo specchio è uno strumento che risveglia nel soggetto che vi si riflette un sentimento di alterità, di non appartenenza. Il tema della visione segna il limite tra l'immaginario e il reale e l'esperienza nella profondità oculare di Claire trapassata è capitale.

Lo scrittore, inquadrando contemporaneamente – quasi nel medesimo fotogramma – uomini, ambiente e azioni, amplia il

¹⁰⁵ G. PONNAU, *Science, sagesse et folie...*, cit., p. 247.

linguaggio verbale che non potrebbe rendere la compresenza simultanea di più oggetti in un luogo, ma rappresentare un oggetto alla volta, o il personaggio o l'interno, e rimandare ogni dettaglio alla successione temporale della scrittura e della lettura, o della rappresentazione. Considerando i processi descrittivi stessi come spettacoli, Villiers sembra sospendere il corso del tempo e dilata il racconto nello spazio, in una sorta di rappresentazioni visive spesso prive di qualsivoglia accento tecnico e concreto:

Aux premiers accents, un profond murmure courut autour des cordes de la harpe; elle s'émouvait en vibrations insensibles, et, tout à coup, le sens de la romance lui sembla se déformer en une signification inconnue; son chant creusait un tourbillon autour de lui. [...]

Pareil à ce Simbad des légendes de l'Asie, le jeune homme était transporté dans les pays du prestige, des rêves, des merveilles et des pressentiments. L'immense chambre ressemblait à celle où la reine Cléopâtre laissait entrer ceux qu'elle remarquait; [...] Les parfums des charmeresses antiques, un arôme riche et subtil, une senteur de baumes, de styrax et de roses, l'étourdissait.

Et une Vision, fulgurante de relief et de profondeur, s'éleva devant ses yeux:

Il lui sembla que le palais était devenu très ancien; des lierres couvraient son front foudroyé; ses façades en ruines étaient cachées par la mousse [...].

Il essaya, sans se rendre compte de son mouvement, de regarder le ciel; il n'y en avait plus. La nuit s'était faite noire, et c'était un silence extraordinaire, un silence d'abstraction dans lequel les dernières vibrations de la harpe se mouraient faiblement, harmonieusement...

[...] La partie où devait être Tullia Fabiana roulait des reflux d'ombres; c'étaient des vagues d'obscurité, lourdes et surtout comme lointaines. Il ne voyait ni le sphinx, ni la femme. Il fit un pas; il aperçut les cariatides, et il lui sembla voir remuer leurs yeux terribles! (*Isis*, I, pp. 196-199).

Tullia prepara anche per il giovane Wilhelm, unico ammeso nei suoi appartamenti, – immerso in un gioco interscambiabile di occhi (cfr. infra, 2.1 *Metamorfosi esegetiche*), di visioni e di sguardi – una notte di iniziazione esoterica per introdurlo ai grandiosi compiti che lo aspettano. Lo sforzo dell'immaginazio-

ne onirica è sostenuto dalla capacità della metamorfosi del pensiero: il luogo sognato, quello voluto e interiore, altro non è che la *correspondance* nella quale si erge la donna fino all'assoluta identificazione.

Sul materiale espressivo ereditato dai predecessori Villiers effettua innesti che ne approfondiscono la suggestività, disinnescando la magia dell'irrealtà, per legarla, invece, al proprio idealismo, alla spiritualità, al dramma di predominio che già lo contraddistingue sulle scene teatrali.

Nel suo mondo è cambiata la natura degli oggetti, trasfusi di vita latente e misteriosa: molti, antichi o impossibili, sono negati alla realtà e presenti solo linguisticamente. Edison e le sue creature sono continuamente avvolti dal motivo conduttore delle tenebre¹⁰⁶: il narratore apre e chiude il romanzo sulle meditazioni di Edison, immerso nella solitudine del suo tenebroso laboratorio.

È soprattutto attorno alla macchina che il tema dell'oscurità trova maggior sviluppo. Hadaly è una "belle ombre", una "ténébreuse idole", "sombre chef-d'oeuvre", "noir prodige", "être obscur". Le ripetute connotazioni notturne dell'Andreide sono riaffermate, inquietanti e per questo attraenti: così il Robot è posto sotto una speciale illuminazione, una specie di luce nera, che fa risaltare ossimoricamente la sua radicale differenza, sottolineandone la strana bellezza lontana dal mondo "rassicurante" della civiltà comune.

Le tenebre allacciano nell'Andreide affinità consustanziali avvolgendone, innanzitutto, l'aspetto fisico: Hadaly, velata di nero, offre a Lord Ewald nelle prime visite in laboratorio un "visage de ténèbres". "Les enroulements d'un tissu de deuil", "le voile noir de son visage" celano un essere misterioso dalle parole "notturne". Questa oscurità è dominante nella cripta dove vive Hadaly: le pareti sono di cuoio nero e la volta "d'un noir uni"; la bara che l'ospiterà durante il viaggio per l'Inghilterra è un "lourd cercueil d'ébène, capitonné de satin noir", simbolico scrigno. Il buio è il segno della presenza misteriosa di spiriti venuti, da un mondo metafisico, all'interno di un organismo sensibile.

¹⁰⁶ J. NOIRAY, *op. cit.*, p. 354.

Il passaggio è costituito dalla stessa metafora di un potere creatore, che carica il cervello di un'aurea demiurgica: la descrizione, allora, fa parte di un discorso interiore, che da esteriorità diventa esperienza letteraria della doppia natura delle cose, arricchite di "altro" senso: sotto la persistente atmosfera della vita scritta, l'autore riporta la diminuzione della vita reale e fa diventare gli oggetti capaci di creare una suggestione mentale, di cui essi sono una vera e propria analogia.

Villiers attinge da una fonte lirica che depura il linguaggio storicizzato, gli dà una dimensione polivalente, sceglie come meta una sorta di Paradiso che supera il reale, per innalzarsi verso sfere astratte, immobili e complete.

2.1. *Metamorfosi esegetiche*

Per mostrare la vita infusa dall'energia della Parola, Villiers rifonde – nel segno verbale svuotato, inerte, freddo – dinamismo, vitalità, un enorme potenziale spirituale. Lo scoglio da superare è proprio il Tempo, il sentimento del suo irreversibile scorrere: ma se tutto è energia produttiva, tutto è anche reversibile movimento da convertire in scrittura. Altrimenti avverrebbe come per l'umanista senz'opera scritta che nel XVI° secolo era considerato senza ombra e senza anima: "cette théologie du XVIe siècle est insérée dans une dialectique qui préfigure, d'une manière étonnante, la dialectique trithématique que Hegel développerà trois siècles plus tard"¹⁰⁷.

Il mito antichissimo del *Maharal* fluisce dalla dialettica tra "une thèse horizontale, qui confère un pouvoir infini de créativité à l'homme [...], et une antithèse verticale, qui aperçoit en Dieu, et en lui seul, l'Absolu écrasant"¹⁰⁸. La sintesi sorgerà in seno alla fusione stessa dello spirito con la materia, in senso reale e simbolico.

¹⁰⁷ A. NEHER, *Faust...*, cit., p. 54.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 55.

La vastità intellettuale di Edison è una “torre d’avorio” che incorpora gli avvenimenti di cui è spettatore e dai quali si sforza di strappare il senso fondamentale, il seme di eternità.

Fisica e metafisica partecipano, scambievolmente, l’una dell’altra, lavorate – nell’ombra – dal pensatore che si oppone alla distruzione dell’Anima.

Il *Golem*, la creatura artificiale, “matière forte de main créatrice, oscille entre l’anti-matière où sont ses racines et la méta-matière où est son idéal”¹⁰⁹: l’artista sottrae alla contaminazione la massiccia “pesantezza” che l’incatenerebbe alla materia bruta e la eleva a simbolo ontologico di problemi etici, sociali e metafisici. Il *Golem* cresce come una grande quercia dalle radici affondate sottoterra, proteso verso la trascendenza, verso l’autorità del suo Creatore. Accanto ai percorsi scientifici e tecnici paradossalmente “positivisti” in Villiers “il existe une science différente, beaucoup plus ‘rêveuse’, plus mystérieuse, plus secrète aussi, celle d’Edison, le ‘dormeur éveillé’, l’homme pour qui l’utile compte moins que le merveilleux, le moderne moins que l’éternel. Au service de cette science des profondeurs naît une technique nouvelle, non plus pratique, mais poétique, dont Hadaly représente le type accompli”¹¹⁰.

L’invenzione non è, nel laboratorio mentale dello scienziato, testimonianza di progresso materiale, ma tra le sue mani eccezionali diventa grandioso strumento d’ideale e simbolo di vittoria iniziatica. L’avvertita diminuzione della forza espressiva alimenta il pessimismo storico dal quale lo scrittore prende a prestito formule e riferimenti scientifici: però l’energia letteraria è pienamente attiva, condensandosi in “moderna” logica dell’immaginazione.

In *Isis* le scienze occulte sono il completamento indispensabile di Tullia: la scena della visione si snoda con lo stile ampio, particolarmente musicale, pieno e rarefatto, tipico di Villiers de l’Isle-Adam. Scaturito dal suono dell’arpa misteriosa, il sogno si direbbe generato ancora dalle corrispondenze baudelairiane e dagli effetti simbolici capaci di rianimare la prosa. È il germe di

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 129.

¹¹⁰ J. NOIRAY, *op. cit.*, p. 376.

un imminente cambiamento della realtà: nel punto in cui la coscienza e l’anima entrano in simbiosi, la vita immaginativa diventa mezzo di creazione, di rivelazione di un essere “diverso” dal soggetto. Non solo esprime la totalità di Tullia, contribuisce anche a formarla secondo la sua personale mitologia.

La marchesa rivela e libera l’energia destinata a suscitare l’evento: l’attenzione è puntata sugli sguardi, la cui assenza di calore si assimila alla costituzione organica del marmo e di tutti i minerali qualificati da durezza, trasparenza, luminosità e freddezza. Sono materie che caratterizzano al meglio la natura fisica e morale di Tullia Fabiana, altero simbolo della resistenza all’erosione intellettuale, analogo alla fine drammaturgica degli Eroi teatrali che scelgono prevalentemente di liberarsi del corpo, inutile involucro, cristallizzando i dialoghi in un referente archetipico: l’anima forgiata è una volontaria solidificazione, soggettività che, da entità carnale, si trasforma in nucleo apparentemente pietrificato per proteggere la propria autonomia d’azione. Se la sfida sociale rappresentata fallisce, l’organismo letterario presiede, viceversa, ad ogni virtualità futura. La realtà di Tullia, che rinuncia all’apparenza terrestre a vantaggio dell’ideale trascendente, attinge da un divenire cosmico al di là della durata temporale e di ogni limite spaziale, comparabile alle combinazioni paradigmatiche del testo.

In *Claire Lenoir* la metamorfosi si compie quando il testo diventa il vetro degli strumenti ottici di Tribulat: *les besicles couleur d’azur*, varianti dell’oggetto trasparente, danno il senso di un rafforzamento della vista in un campo che altrimenti sfuggirebbe alla semplice percezione e non riducono l’importanza della luce interiore che guida l’eroina alla conquista del mondo invisibile. La cecità, inutile a dire, pur indebolendo l’occhio fisico, rinforza quello dello spirito: a supporto, l’epigrafe baudelairiana, tratta da *Yeux de Berthe*, delinea come gli occhi sono “arcanes adorés [...] grottes magiques”, in cui scintillano vagamente “des trésors ignorés”. Il marmo, “gardien du contour pur”, esprime la sensualità e la morbidezza della bellezza durevole: lo scrittore, apparentemente promette la conoscenza della vita, in realtà evita il contatto fisico attraverso il materiale intelligente e plasma-

bile che mina la carne, la imita proclamando però l'artificio. L'unità narrativa è messa in rilievo dalla sua cornice, dalle demarcazioni iniziali e delimitative del sistema figurativo; frammento fisico risultante da un'ellissi di montaggio, da un'impronta mentale dell'eroina nella quale sopravvive la traccia trattenuta dal limite "cerebrofisico".

Villiers inventa la prospettiva dell'azione oculare: da fonte di vista diventa globo cavo, precipizio che illumina lo spazio dietro il soggetto, al di là della superficie visibile, caricata dell'immagine trattenuta dalla qualità della materia.

La natura minerale dell'occhio di Claire, descritta da Tribulat, le ha conferito le proprietà alchemiche della pietra filosofale, simbolo di una potenza spirituale inalterabile e invincibile: è chiarezza e irraggiamento indeterminato di un vuoto. La luce (Claire) apre degli spazi metonimici, si sviluppa paradigmaticamente nel "buio" (Lenoir); luce e ombre identificano uno spazio che delimita l'adesione alle avventure raccontate e inscatola il racconto metaforizzato nei limiti del fantastico.

La cecità conferma la progressiva pietrificazione dei sensi di cui Villiers ha pervaso questo *récit*: l'ambientazione in interni, abitati da coscienze pure e prevalentemente borghesi, annulla la profusione dei rinvii oggettuali sensualisti delle altre opere narrative.

Anche Hadaly, l'essere inquietante, compare all'inizio del romanzo come un'invenzione che potrebbe svanire da un istante all'altro: al contrario, mano a mano che Edison capovolge i termini dell'umana realtà e convince Lord Ewald del significato dell'esistenza, l'affascinante Robot acquista una sua personalità e le sue frasi, dapprima corte battute rispettose e sottomesse, si allungano, si approfondiscono e confermano la sua provenienza da regioni nelle quali i formali confini terrestri non hanno più senso conquistando l'ancora scettico Lord.

Edison realizza la sintesi di scienza e compito morale; Lord Ewald, viceversa, è un'immagine sempre più sfuocata. La sua razza è diventata una debole forza d'inerzia, pallido residuo della grandezza dell'Eroe del "passato"; il suo presente è un orizzonte vuoto, punto vago di partenza di nuove certezze da defi-

nire. La sua stirpe fa allusione a un'altra idea del Tempo, alla persistenza di un passato interiorizzato dalla memoria; la voce di quest'ultima ridona alla vita una dimensione personale e nazionale. L'aristocratico Eroe è il simbolo di una rottura con la società, una specie di figura insensata per i contemporanei: per Villiers, invece, è il concretamento del sogno di verginità intellettuale e di ritrovata giovinezza immaginifica. La nobiltà è un serbatoio di contenuti, dunque di energia, una forza di vitalità spontanea che la volgare realtà non può saziare.

Lo scrittore ha costruito la sua immagine sul modello del "discepolo errante" alla ricerca del suo vero maestro, che trova in Edison, assieme al "vigore" pronto all'azione. L'inventore fonde e trasforma i metalli, organizza e anima il manichino, per una volontà di potenza spinta all'assoluto. Il fluido elettrico è metafora di vitalità, facoltà nervosa, energia totale che unisce in uno stesso campo di forze "nuove" gli oggetti del mondo fisico e l'insieme degli esseri viventi: solo così la doppia natura che anima l'Androide sarà sintetizzata in un funzionamento segreto.

Ma la catastrofe che si abbatte sulla coppia evidenzia l'esistenza di una volontà "superiore", manifesta un riferimento a un processo ignorato, irrimediabile. Restaurando sulla terra un ordine trascendentale, ai limiti del divino, il cataclisma è procurato da una "fatale" reazione: "le dénouement de *L'Ève future* obéit à une tradition littéraire et légendaire ancienne, selon laquelle toute forme de vie artificielle, considérée comme satanique, doit être finalement anéantie. Hadaly subira, ainsi, le sort réservé, dans les oeuvres d'imagination, à tous les automates construits de main d'homme".

Edison è intento in un immutabile atteggiamento di retrospiezione quasi colpevole, conscio che la migliore lettura, l'unica creazione è la Prima: ogni ripetizione è un commento riduttivo dell'opera, un indebolimento di risonanze espressive. Per evitare il vocabolario del "tragico", l'inventore ritorna alla commovente solitudine dell'originalità perduta, al tempo delle possibilità dell'impresa compiuta.

Il laboratorio dell'inventore è la più suggestiva illustrazione del suo monologo sulla discontinuità: è il luogo in cui è rimessa

a nudo e si fa più acutamente sentire l'originaria rottura, accennata della scienza. E l'ironia di Edison è il simbolo della stessa rottura, prefigurando l'importanza di tutti i cambiamenti e i rovesciamenti di senso interni al romanzo:

À cette lecture le grand inventeur se laissa tomber sur un siège, auprès de l'appareil: – ses regards distraits rencontrèrent, non loin de lui, la table d'ébène; une clarté lunaire pâlisait encore le bras charmant, la main blanche aux bagues enchantées! Et, songeur attristé, se perdant en des impressions inconnues, ses yeux s'étant reportés au-dehors, sur la nuit, par la croisée ouverte, il écoute, pendant quelque temps, l'indifférent vent de l'hiver qui entrechoquait les branches noires, – puis son regard s'étant levé, enfin, vers les vieilles sphères lumineuses qui brûlaient, impassibles, entre les lourds nuages et sillonnaient, à l'infini, l'inconcevable mystère des cieux, il frissonna, – de froid, sans doute, – en silence (I, p. 1017).

Le rappresentazioni spaziali di tipo analogico-simbolico sono descrizioni conoscitive, simulazioni di concetti di diversa natura che mettono in relazione un complesso gioco di analogie, tra persone e cose, – anche *antinomiche* – e *terminologie* di ordine diverso. Tutto è inscritto nel luogo prescelto, nell'atmosfera aleggiante scatenante relazioni di reciproca implicazione analogica tra habitat ed abitanti che saranno il motore delle principali trasformazioni narrative.

Villiers sfrutta un sistema di significativi richiami contrapponendo, per esempio, la finitezza delle invenzioni di Edison, la stabilità e il potere socio-economico di Tullia Fabriana e il solido, materiale buon senso di Tribulat Bonhomet a un'inquietudine *esistenziale*, dubbi e incertezze che derivano da una volontà di sovvertimento dei normali, acquisiti rapporti sociali o cosmici.

Nello "spazio" narrativo si cristallizzano antichi *sogni* dell'umanità.

Riguardo all'organismo artificiale, preoccupazione di Villiers è di "accroître la précision technique et la vraisemblance de l'exposé [...]". Il s'agit bien ici, et sérieusement cette fois, d'offrir aux lecteurs d'un âge positif l'Ève scientifiquement démontrée et techniquement réalisable qu'ils sont en droit d'exiger¹¹¹.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 296.

Nella narrazione il giudizio, scisso da un commento complesso che rallenta il flusso della scrittura, si cela nella narrazione degli eventi e viene determinato dalle scelte lessicali. Si risale alla "forma" iniziale, focalizzando e – per analogia – immobilizzando il sogno di Tullia Fabriana: si *visualizza* l'anima dell'espressione con una fraseologia completa nello sguardo onirico dell'eroina.

L'impersonalità assoluta non può conseguirsi che nel puro dialogo e l'ideale della rappresentazione si oggettiva nella sequenza così come la si scrive per il teatro: l'avvenimento si svolge da sé, i personaggi devono significare autonomamente, rivelando ciò che sono per mezzo delle parole e delle azioni:

– Toujours seule.

Sous ses vêtements elle portait une cuirasse d'acier d'une légèreté sans pareille [...]. Elle ne semblait nullement gênée dans ce costume; elle marchait vite, le manteau rejeté sur l'épaule, comme un chevalier. Les rares passants, malgré son allure modeste, s'écartaient presque toujours de son chemin, sans savoir pourquoi. [...] Elle marchait et s'avavançait, tranquille, au milieu des ruelles, dans les faubourgs équivoques et ténébreux.

Ah! c'est qu'elle éprouvait parfois le grand vertige d'elle-même; elle le sentait bien: ce qui lui restait d'humain pouvait la quitter à chaque instant; elle ne tenait presque plus à la terre, et elle n'existait pas en vérité. Or il fallait qu'elle se souvint de son corps, puisqu'elle avait dit:

'J'attendrai.'

C'est pourquoi, par une réaction nécessaire, elle venait se retremper dans le spectacle de quelques souffrances, pour ne pas oublier qu'elle existait (*Isis*, I, pp. 174-175).

À force de compulser des tomes d'Histoire naturelle, notre illustre ami, le docteur Tribulat Bonhomet, avait fini par apprendre que '*le cygne chante bien avant de mourir*'. – En effet (nous avouait-il récemment encore), cette musique seule, depuis qu'il l'avait entendue, l'aidait à supporter les *déceptions* de la vie et toute autre ne lui semblait plus que du charivari, du "*Wagner*". [...]

Parfois donc, – sur le minuit sonnante de quelque automnale nuit sans lune, – Bonhomet, travaillé par une insomnie, se levait tout à

coup, et, pour le concert qu'il avait besoin de réentendre, s'habillait spécialement. [...]

Bientôt, voici qu'il s'aventurait, par les sentiers sombres, vers la retraite de ses chanteurs préférés – vers l'étang dont l'eau peu profonde, et bien sondée en tous endroits, ne lui dépassait pas la ceinture. Et, sous les voûtes de feuillée qui en avoisinaient les atterragements, il assourdissait son pas, au tâter des branches mortes (*Tribulat Bonhomet*, II, pp. 133-134).

Importante è la densità psicologica dei protagonisti nati dall'intersezione delle due distinte classificazioni di individuo e tipo: come i primi, infatti, riescono ad evolversi nel corso della storia, in relazione alle esperienze, alle situazioni, agli eventi, ai rapporti particolari vissuti nel corso della loro impresa; come i secondi, invece, restano fedeli, fino alla fine, al tratto psicologico che più li caratterizza, il quale difficilmente progredirebbe nel corso della storia, se non fosse proprio lui, il protagonista stesso, a cercare di piegare gli eventi alla sua volontà di predominio ed alla sua impronta esistenziale.

L'artificiale organismo creato non è simbolo inerte: la macchina celibe, per dare un senso alla sua vita e debellare la sterilità, si avvicina a una creatura dell'altro sesso per riuscire finalmente a completarsi in lei. Per questi motivi Hadaly è un'opera d'arte ridotta all'essenziale, semplificata in raffinato simulacro incorruttibile, spogliata delle imperfezioni della vita umana, dunque sublimata, spiritualizzabile. È la qualità primordiale espressa in forma immutabile e bellissima, il complemento femminile promesso all'uomo nella genesi, trasformando quell'esistenza che per secoli è stata solo esilio terrestre: in lei lo scrittore recupera l'*avatar* lirico sciolto da ogni contatto con il mondo istintivo nella fusione di un attimo estatico, monotono, in una sinuosità di linee eternamente corrispondenti – pur se inorganiche.

La perfezione è mantenuta nella calma palpitante della prima ora d'amore: il lusso, la ricchezza della materia rappresentano l'aspetto più superficiale delle relazioni che Hadaly intrattiene con il mondo dell'Arte e della Bellezza. Copia di statua, è in termini scultorei che Villiers enuncia la perfezione estetica dell'automa, erge l'opera d'arte totale potenziando con il flusso metalinguistico il carattere "formale" della sua bellezza. Irrealizzando l'im-

agine femminile, lo scrittore connota l'amore ideale, fatto di puro spirito, distanziandolo. La creatura ritrova ciò che fa la grandezza della vera *Vénus Victrix*, cioè l'armonia pura, forma vuota liberata da ogni contenuto, purgata del pensiero mediocre dell'anima volgare che storpiava Alicia.

Comme j'arrive tard dans l'Humanité! murmurait-il. Que ne suis-je l'un des premiers-nés de notre espèce!... Bon nombre de grandes paroles seraient incrustées, aujourd'hui, *ne varietur*, – (sic), – textuelles, enfin, sur les feuilles de mon cylindre, puisque *son prodigieux perfectionnement permet de recueillir, dès à présent, les ondes sonores à distance!*... Et ces paroles y seraient enregistrées avec le ton, le timbre, l'accent du débit et mêmes les vices de prononciation de leurs énonciateurs.

[...] Même parmi les *bruits* du passé, combien de sons mystérieux ont été perçus par nos prédécesseurs et qui, faute d'un appareil convenable pour les retenir, sont tombés à jamais dans le néant? [...] Voix mortes, sons perdus, bruits oubliés, vibrations en marche vers l'abîme et désormais trop distantes pour être ressaisies! (*L'Ève future*, I, pp. 770-771).

SECONDA PARTE

RETORICA MIMETICA

PRESENZE SOVRASEGMENTALI

Malgrado il testo teatrale, pur permanente, non possa essere letto diacronicamente per lo "spessore" dei segni distribuiti nello spazio, alcune constatazioni possono ugualmente essere fatte:

– l'Eroe villieriano, personaggio all'intersezione degli insiemi testuale e scenico, è un complesso aggregato di qualità, soggetto dell'enunciazione;

– il funzionamento attanziale del personaggio non è in contraddizione con l'importanza essenziale del suo discorso o con il suo posto centrale nell'azione;

– il personaggio, soggetto dell'enunciazione portante, è il lessema-mediatore dei rapporti testo/rappresentazione, scrittore/spettatore. La sua è una spazialità rappresentativa e rappresentata che sarà integrata e rinforzata dalle risorse visive della *mise en page*: lo spazio scenico in cui agisce è un'area in cui si affrontano le forze psichiche dell'io;

– il personaggio-lessema funziona nell'insieme del discorso testuale e, come depositario della teatralità, s'inscrive quale vivente ossimoro sia nel meccanismo retorico di condensazione metaforico che in quello di spostamento metonimico.

Nell'esperienza teatrale si attiva un circuito extra-scenico dinamico rappresentato dal linguaggio verbale e non-verbale: il testo è, dunque, commistione di due strati, uno destinato ad essere incarnato e l'altro proiettato verso un oltre-scena immaginario, un fuoriscena, al di là del luogo e del tempo, il cui ruolo traspositivo s'inscrive nella retorica teatrale: il dramma nel dramma non riflette solo il passato anteriore, ma anche il suo avvenire¹¹².

¹¹² L. DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire*, cit., p. 23.

Se l'organizzazione linguistico-letteraria costituisce il coefficiente unico, universale della realtà drammaturgica, la teatralità non esisterebbe come codice visivo. Gli elementi spazializzati risaltano nelle combinazioni "statiche", mostrando in qual misura il palcoscenico divenga creatore di propri significati, campo in cui si apre il meccanismo teso ad organare queste esigenze.

In questa seconda parte l'analisi affronterà la profonda frontiera tra la materialità della forma scenica e la sostanza dell'espressione preesistente alla formalizzazione, tra l'incontro e l'orchestrazione dei diversi mezzi o dei diversi sistemi espressivi, sottesi ai segni eterogenei.

Punto di passaggio è la percezione di una zona particolare della scena dove si recita una storia che è teatro.

Le immagini spaziali delle didascalie sono la parte variabile del testo, linguaggio visivo ed uditivo extra-verbale, destinato non ad essere recitato a voce dagli attori, ma contenuto implicitamente negli stessi dialoghi e da esso rinforzato e completato. In *Axël*, ad esempio, l'autore ha dedicato alle "indicazioni sceniche" un'estensione quasi equivalente ai dialoghi: lo scopo è di suggerire un mondo, da cogliere con la percezione sensoriale, e tracciare dei processi cognitivi di comprensione e interpretazione. Essenziale è il lavoro di segmentazione parziale e spettacolare del testo in verticale rifacendosi sia alle suddivisioni previste dall'autore ed esplicitamente segnalate nel testo (*tableaux, scènes, parties*), sia introducendo nuove articolazioni che relazionino dei sistemi significanti per individuare le unità dei codici.

La teatralizzazione dei contenuti drammatici riconosce alla complessità della rappresentazione una anteriorità, condizione e occasione del testo che la prescrive.

Tutti i tentativi di "ricostruire" uno spettacolo – come conferma lo schema di Cesare Segre¹¹³ – nella sua valenza rappresentativa e significativa vanno classificati come "descrizioni", poiché fanno uso, in modo esclusivo o largamente prevalente, della lingua. È perciò molto difficile operare al contrario, ovve-

¹¹³ Cfr. C. SEGRE, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984 (*Narratologia e teatro*, pp. 15-26).

ro risalire dalla trascodificazione spettacolare di una certa didascalia alla sua composizione testuale¹¹⁴. I linguaggi non sono regolati da un solo sistema comunicativo, realmente lineare ed omogeneo, ma la loro interna eterogeneità deriva dalla compresenza di più codici "multidimensionali".

Le opere di Villiers, ancora legate a schemi drammaturgici tardo-romantici, vogliono reinventare il teatro come un luogo ideale per il fantasma dell'artificio creativo, aiutate dalla polivalenza del fatto storico che ne assicura l'universalità¹¹⁵, essenziale perché gli anacronismi non appaiano immotivati, gratuiti e poco convincenti. Perciò, il compito di trasformare la polivalenza del testo in spettacolo altrettanto polivalente spetta a quei registi che realizzeranno la simbiosi delle tre stratificazioni espressive.

Rappresentando il conflitto potere-passione, Villiers dipinge situazioni eterne, caratteri che danno ai grandi temi emozionali una perennità scolpita da variazioni interpretative che andrebbero riprese e rimodellate da una regia appropriata.

La forza totalizzante della metaforicità, con il suo significato di esseri ed oggetti, presenta il mondo come sede in cui si deve recitare un ruolo: nella scena si aggiunge, o si sottrae, uno spazio che afferma la sua teatralità. La realizzazione di questi "insiemi" scenici implica una possibilità di trasformazione precisa, per il crearsi di un elemento non consentaneo, quasi estraneo, che passa in un altro insieme, seminando il disordine nella parte tragica della scena: "Le théâtre bourgeois à partir de la fin du XVIIIe siècle, le théâtre naturaliste, le théâtre réaliste [...] supposent [au contraire] cet espace purement référentiel, copiant un lieu 'réel' ou supposé tel; l'espace est vu, compris non tant par rapport à l'action, que comme une réalité scénique auto-

¹¹⁴ "Una didascalia trascodificata nello spettacolo può essere congruente con diverse didascalie scritte e, viceversa, una stessa didascalia drammatica può avere come congruenti più trascodificazioni spettacolari": M. DE MARINIS, *Semiologia del teatro*, cit., p. 39.

¹¹⁵ Cfr. T. KOWZAN, *Sémiologie de théâtre*, Parigi, Nathan, 1992, p. 109.

me, dont le fonctionnement essentiel est iconique, et même à la limite mimétique"¹¹⁶. L'analisi tragica nasce dalla coscienza progressiva dell'inadeguatezza del caos sociale a render conto di un'esigenza di armonia e di conoscenza. Tutto è già presente e non fa che essere sviluppato da un'azione semplicissima e in un breve lasso di tempo, per quanto le vicende siano complicate e soggette a varie circostanze: il presente scenico è solo pretesto dell'evocazione.

1. Spazialità drammaturgiche

Le varie tappe della drammaturgia mostrano un protagonista che si scontra con il Mondo e intanto si completa e acquista la consapevolezza che lo proietta su altre possibilità esistenziali ed espressive: l'acquisizione di una saggezza necessaria ad aprire le porte della libertà. La scena mantiene la concretezza accessoriale dando, però, voce e, quindi, spazio scenico all'interiorità dei personaggi e, in particolare, di colei/colui che regge le fila degli eventi.

Il dramma scelto da Villiers riceve il compito di rappresentare realtà psichiche segrete, ritirandosi nella figura centrale e traendo energia esclusivamente da sé stesso e da fonti "profonde": così non è più dramma, poiché la pura interiorità, contraria alla tensione si sottrae al dialogo. L'Eroe si stacca, con la massima chiarezza, dagli interlocutori che risaltano solo perché entrano in rapporto con il protagonista nell'azione da lui avviata e sono a lui stesso riferiti.

I personaggi percorrono nei cambiamenti scenici sentieri sapienziali, schieramenti psichici assurti a veri motori dell'azione per il compimento del segreto a cui sono iniziati.

L'unità d'azione è sostituita dall'oggettiva unità dell'intimo: la scena non accoglie più per intero lo spettacolo ed è il testo il supporto per interpretazioni che variano in funzione dei contesti

¹¹⁶ A. UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Parigi, Éditions sociales, 1982, pp. 170-172.

recettivi. Al lettore o allo spettatore è rivolto l'invito di risolvere, di colmare lui stesso i vuoti dell'enunciato: così l'autore stabilisce una connivenza valorizzante. Il sentire si dà, innanzitutto, come un modo d'essere autentico, anteriore ad ogni impronta o successivo all'eliminazione di ogni intellettualismo: le passioni degli Eroi preesistono ad ogni articolazione sotto forma di percezione pura. È colto l'attimo vitale dell'essere primario nel suo *degré zéro*.

Lo spazio accoglie contemporaneamente tutti gli elementi nella loro fondamentale giustapposizione offrendosi quale "spettacolo" ad uno sguardo sinottico che abbraccia immediatamente le forme mai insensibili o superflue¹¹⁷.

La storia è vista sia nella sua concreta precisione, nei colori e nelle forme sceniche, sia come luogo di tensioni delle quali è rintracciabile l'equivalente nell'epoca contemporanea. Niente è più legato all'universo sociale del teatro: essendo uno spettacolo, dipende dal pubblico e dal suo giudizio collettivo.

L'originalità delle *pièces* di Villiers sta proprio nell'articolazione del reale politico con un'individualità simbolico-sentimentale che avrebbe permesso, come il verso, di esprimere liricamente le antinomie dello spirito: ricordi, presagi, idee astratte e sensazioni vive. L'estetica avrebbe messo l'accento tanto sul cambiamento che sulla permanenza armonizzando – sull'insegnamento baudelairiano – i contrari, le nozioni opposte, radici dell'opera completa¹¹⁸.

¹¹⁷ F. NIETZSCHE, *La naissance de la tragédie*, Parigi, Bourgeois Éditeur, 1991, p. 33.

¹¹⁸ Determinante, nell'evoluzione del teatro romantico, è stata la concezione di Schlegel sull'immaginazione non più scultorea, ma pittorica della creazione drammaturgica che avrebbe supplito alla ristrettezza della visuale scenica, in un'unità di azione concepita a un livello superiore.

1.1. *Pellegrinaggio alle fonti e ritorno alle origini*

Il vero oggetto della nostalgia è il passato in rapporto al presente vuoto sociale che si colma con la rievocazione di valori sottratti alle leggi cronotopiche.

Un passato semplicemente fuori moda, come succede talvolta con l'ambientazione villieriana, può ispirare la nostalgia delle cose antiquate, se si allontana sufficientemente dalla banalità contemporanea. Il valore poetico e "patico" del passato dipende, dunque, dalla "lontananza": l'uomo d'azione e di speranza è volto verso il polo magnetico di un valore al di fuori del presente e la temporalità inerente ad avvenimenti discontinui viene sottratta all'evoluzione.

L'ambientazione aristocratica rimane alla base del tessuto inventivo: lo sviluppo dell'intreccio mira a raggiungere una condizione d'equilibrio che impone alla storia un procedimento caticartico a più livelli.

I lontani luoghi dell'assenza, le ombre del passato, finiscono per rinnovare una forza simbolica mai perduta: diventano, per il protagonista nostalgico, il teatro di una seconda vita che si svolge in margine alla prima, in un miraggio retrospettivo.

Ma il ritorno indica un'apertura. È lui stesso *senza nome*: il luogo natale non è il punto d'arrivo, bensì quello di partenza di una nuova avventura espressa sul palcoscenico dai "viaggi" e dagli spostamenti fuori-scena.

L'elemento casuale penetra dall'esterno e affonda le radici nel terreno della stessa tensione, perché dal carattere di assolutezza deriva l'esigenza di non lasciare alcun posto al caso e di dare sempre una motivazione degli avvenimenti. L'essenza sta nella collisione di forze opposte e nella loro incarnazione in personaggi rappresentativi: il numero limitato deve garantire l'autonomia del tessuto drammatico. L'alienazione borghese tende, appunto, a far emergere e risaltare il puro sviluppo dinamico-dialettico sulla staticità del mondo, creando così quello spazio assoluto richiesto dalla riproduzione esclusiva dell'accadere intersoggettivo. Villiers fa forza su questo carattere illusorio di mondo omogeneo e chiuso, per sottolineare come la stessa illu-

sione possa avvenire, se – in seno alla struttura – avviene una scissione: al rapporto interpersonale se ne affianca un altro, da cui scaturisce progressivamente una forza ulteriore.

Il contrasto di epoche risveglia emozioni dimenticate, da tenere, invece, impresse nella vita – come lo è la storia – quali tracce mnestiche sopravvissute all'erosione del palinsesto dello spirito. L'allontanamento temporale, da spessore cronologico, si trasforma in spessore scritturale, predisposto ad essere il materiale che sollecita "visioni".

In queste cornici il personaggio intende collocarsi alla confluenza di molteplici elementi e spesso li rivela: benché siano state mosse critiche riguardo al "caractère essentiellement lyrique de l'inspiration"¹¹⁹, che costituirebbe un impedimento alla realizzazione di caratteri drammaturgici, con relativa "atrophie des éléments qui assurent un succès théâtral", le figure non sono affatto smaterializzate.

Gli interpreti ancora non preludono – almeno dal lato "fisico" – alla marionetta cara ai drammi simbolisti, che avrebbe dovuto permettere, col massimo grado di astrazione scenica, di giungere al privilegio e al rinnovamento della parola.

L'Eroe teatrale resta un luogo infinitamente rinnovabile di una produzione di sensi: articolato in elementi, è lui stesso elemento di uno, o più, insieme espressivi; complessa figura costruita, può essere considerato come intersezione di corpi, quello teatrale e quello scenico, sempre in bilico nella discrasia ricettiva.

L'organismo dell'attore, supposto e reclamato dal personaggio, diventa materia visibile, si astraie dalla realtà e si articola nello spazio come immagine di carne, geroglifico sonoro e animato, strumento di un codice visivo che crea un mondo fittizio dove le relazioni si fondano sul gesto e il tono del linguaggio.

È una sorta di ossimoro vivente, il luogo – per eccellenza – dell'analessi drammatica, unione metaforica di due ordini di opposte realtà: passato-presente, individuo-società, nobiltà-bassezza, desiderio-delusione. Queste connotazioni aiutano a definire, con/e per la rappresentazione, un nuovo funzionamento del

¹¹⁹ R. PALGEN, *Villiers...*, cit., p. 4.

senso teatrale; il ruolo, oltre a rinviare ad un'età storica per mezzo della trasfigurazione del concreto, mostra il suo inserimento in un contesto socio-storico determinato o, soprattutto, ne rende evidente l'inadattabilità. La rappresentazione concretizza l'esistenza: la sua testualità è solo virtuale. Si afferma, perciò, come oggetto fittizio, nella misura in cui i sentimenti e le emozioni provati sono esclusivamente suoi; è lui a regolare la situazione drammatica determinando un dialogo con gli altri personaggi: "Le théâtre est précisément le lieu où peut être vu, analysé, compris le rapport de la parole au geste et à l'acte"¹²⁰.

L'Eroe villieriano risalta immediatamente per il rivestimento metaforizzante della sua maschera teatrale, che qui è anche nome, identità permanente¹²¹. Come la dissimulazione appellativa preserva la creatura da una visione diretta che rischierebbe di far fallire la sua impresa, tutto ciò che "vela" lo scopo rappresenta l'impressione prodotta sull'interiorità dalle false apparenze del mondo visibile che impediscono la rivelazione dell'Assoluto.

La costruzione di senso è l'opera sempre mobile della rappresentazione. Il personaggio è il mediatore tra testo e spettacolo, tra scrittore e spettatore, portando in sé stesso la fondamentale contraddizione, l'insolubile questione posta, senza la quale non ci sarebbe teatro: la sua parola, dietro alla quale non c'è nessuna "persona", nessun soggetto, obbliga lo spettatore, per questo vuoto, per l'aspirazione che crea, a investirvi il segno verbale.

C'è in lui qualcosa di lontano, qualcosa che non ha né l'insistenza di un ricordo, né la perennità di una traccia impressa nel corpo, ma che lo isola per sempre, lo separa dagli altri: questo segno indefinibile è una barriera invisibile tra il "risuscitato" e i vivi. La nozione di potenza che l'ha preceduto lungi dal trasformarlo in un possessore, lo costringe in uno stato di "desiderio", che niente appaga, soprattutto perché questo rimpianto è ineren-

¹²⁰ A. UBERSFELD, *Lire...*, cit., p. 134.

¹²¹ Tutti i nomi dei protagonisti sono stati scelti per il loro valore simbolico: Ève è la donna primitiva agli albori del mondo, ma è anche la donna ideale rigenerata, colei che diventerà l'"Ève future"; Sara è la "principessa"; Emmauèle significa "Dio è con lei".

te alla temporalità. Il futuro gli è offerto come una possibilità di esercitare un potere: l'avvenire è il luogo delle azioni possibili, vocazione delle capacità umane.

Il concetto e la nozione dell'emblema medievale si offrono con l'intermediazione dei codici della rappresentazione simbolica: è una forma rivelatoria nella quale ogni oggetto fa percepire l'invisibile di cui è il riflesso "in minore". Grazie alla parallela intuizione di idee ed essenze, si traccia la Via verso la conoscenza della Verità, poiché emblemi, blasoni e icone compongono mute immagini di morte che la chiosa testuale farà rivivere nella dinamica testuale e ancor più in quella rappresentativa: "espace déterminé, celui des valeurs sociales, morales, ou religieuses, le texte [...] pour un décodage sans faute"¹²².

La *memoria* è un atto di fede, una protesta soprannaturale dell'uomo contro la realtà che è esistita e di cui, apparentemente, non resta più su questa terra nessuna vestigia palpabile se non i "monumenti" delle eroiche virtù ancestrali, indizi indelebili di un'antica gloria che costituiscono un sistema semantico "chiuso": la rappresentazione si organizza, infatti, partendo da un'immagine assente – ma virtualmente presente – riconoscibile dalle tracce depositate nella superficie del testo.

La riverzione storica è una semplice metafora, un fantasma spaziale proiettato analogicamente nel tempo senza dimensioni. Se l'uomo "sociale" è condannato all'immobilità, ancorato alla dimensione temporale – inesorabile per il destino –, il nostalgico supplisce alla sua impotenza con il ricordo che gli dà l'illusione di ritornare, e di confermare il divenire. Il solo anacronismo irrimediabile è quello retrospettivo e, ancor di più, quello postumo di un intervento che avviene oltre l'irreparabile della morte. La simmetria significativa è un mito spaziale radicato nel linguaggio: nessun linguaggio è ormai nuovo, poiché l'eternità reprime la parola. Il segno verbale presuppone il tempo.

¹²² G. MATHIEU-CASTELLANI, *Emblèmes de la mort: le dialogue de l'image et du texte*, Parigi, Nizet, 1988, pp. 8-56: p. 25. Cfr. anche D.L. GALBREATH, *Manuel du Blason*, Lione, Badiou-Amant, 1942.

Ecco qual è il motivo per cui Villiers così di frequente si volge al passato nell'ambientazione dei suoi drammi, espandendo a proprio agio nell'immaginario un prepotente desiderio di prestigio: il Bello a cui lo scrittore tende e si ispira penetra in un Tempo desiderato, ma defunto che ritorna al presente solo nel ricordo e nel rimpianto conferendo maggior distacco e più autonomia all'opera drammaturgica. La *devise*, esprimendo i sentimenti eroici delle famiglie illustri e aristocratiche, obbliga l'Eroe ad agire oscuramente affinché gli spiriti volgari non penetrino il senso delle sue imprese.

Tuttavia, anche se i tentativi di "riesumazione" e di trionfo naufragano entrambi, l'operazione trasfiguratrice non fallisce: la sua poesia teatrale è di forte e convincente fisicità espressiva e non rimanda ad un'opera impossibile ed evanescente, ma testimonia un'intensa autenticità e un'innegabile energia artistica riportata in superficie dopo sforzi di seppellimento.

Nel teatro di Villiers la nozione di personaggio si distacca nettamente da ogni caratteristica antropomorfa, lasciando l'attore nell'impaccio più evidente; in questo caso non sarà più opportuno ricorrere alla distinzione tra *acteur et comédien* per collocare il procedimento drammaturgico di personificazione, in quanto il primo è un *comédien* attivo nel procedimento teatrale e il secondo un individuo in grado di diffondere dei segni. Si deve, quindi, considerare le capacità di quest'ultimo e la credibilità del primo per inserire la sua operazione in un'accurata ricerca estetica; anche l'accessorio può acquistare importanza al punto da assumere un proprio valore di riferimento rafforzandosi nella relazione con l'attore che lo usa, l'utilizza a fini diversi¹²³. L'arredamento è proiezione destinata ad immergere lo spettatore nella finzione e a convincerlo del procedimento artistico, per fargli accettare, attraverso il dramma storico e il conflitto politico, la verosimiglianza del documento trasformatore.

¹²³ G. GIRARD-R. OUELLET-C. RIGAULT, *L'univers du théâtre*, cit., p. 69.

1.2. *Fogge della passione*

Il motivo conduttore responsabile dello snodo drammaturgico romantico è l'esperienza amorosa con cui tutti i protagonisti principali si confrontano. La pittura dell'amore va dalla passione distruttiva – si pensi a Samuel (che ha l'"*âme assombrie par l'amour de Marie*") e a Morgane ("*j'aime... je m'oublie*") o a Sara e Axël – al sentimento assoluto, decisivo per il senso dell'azione. Allontanandosi dalla tragedia classica, che, eccettuato Corneille, non valorizzava la passione, di fronte ad una società in cui l'Eroe si sente in conflitto, depauperato e circondato dalla corruzione e dal male, l'amore è *luogo* di tutte le positività.

Il sentimento scatta inizialmente nell'eroina, Elën, Morgane, Sara, che avvolgerà nelle trame del suo fascino il protagonista maschile; in alcuni casi la passione accresce la forza fisica:

MORGANE: "Je te dirai, Sigismond, que la puissance est quelque chose! Un moment j'ai pensé que ton amour allait étendre sur moi le repos et la nuit, que j'allais m'y ensevelir avec mes rêves comme les reines persanes au milieu de leurs pierreries! Eh bien, tu as triplé ma soif et mes forces: j'ai la fièvre du trône!..." Quel étonnement lorsqu'ils sauront qui tu es!..." (I, p. 282).

Rimandando alla simbologia generale dell'unione degli opposti, la passione rende effettuali le potenzialità degli esseri; il loro metaforico passaggio all'atto si produce solo in un pudico contatto, in seguito a una serie di scambi sensibili, spirituali definitivi. La realizzazione di un centro unificatore permette la sintesi dinamica delle loro capacità: gli Eroi conquistati dalla passione si ritrovano istantaneamente l'uno nell'altra elevati a un grado di esistenza "superiore" espressa dall'appagamento della loro intesa. Quando l'amore è perverso, com'è per Elën e Samuel, invece di essere il centro unificatore, divide e conduce alla morte, perché distrugge il valore dell'altro per asservirlo egoisticamente senza uno "scambio" reciproco.

Ad introdurre l'unione è lo *sguardo*, che descrive una fondamentale situazione di metamorfosi, con tutte le valenze dell'elevazione dell'anima, simbolo e strumento della rivelazione del mondo interiore. La sua iniziazione rivela colui che guarda ed

espone colui/colei che è guardato a sé stesso, in un reciproca riflesso unificante. Il “quadro” passionale introduce un linguaggio, un sistema, un campo semantico nuovi, attraverso i quali osservare l'altro paradigma, cioè la condizione – l'atto innovativo – che l'eroina vive. Inoltre, ponendo la passione e il suo rapido sviluppo all'inizio, gli avvenimenti precipitano e la catastrofe si compie senza tratti troppo inverosimili.

Il processo della morte sarà colto nella sua analogia con la dinamica dell'innamoramento e della rinascita che l'amore attiva.

In Villiers lo *spazio esterno*, aperto, abitato del castello o dei palazzi – lo spazio sociale per eccellenza – si oppone a uno *spazio interno* chiuso, da proteggere: è la zona dell'ideale minacciata spesso da attacchi insidiosi o da tranelli astuti.

La cornice in cui sono inseriti i personaggi, il luogo che li accoglie, sono in accordo con la loro situazione di perdita e distruzione o di conferma e rafforzamento esistenziali. Questi due spazi si dispongono attorno al segreto di un passaggio, di una trasmutazione simbolo del passaggio dell'opera: l'ossessione del trapasso da un non-potere sociale o ideologico a un nuovo potere, la cui vuota sovrabbondanza storica è, ormai, vuoto patrimonio, incita l'eroe a cercare nuovi anfratti in cui insediarsi.

Il castello, simbolo della trascendenza, ritorna spesso nelle scenografie dei drammi dal *Nouveau Monde* a *Le Prétendant* e ad *Axël*: raffigura la separazione dal resto del mondo degli eroi che vi abitano accrescendo il loro aspetto lontano, inaccessibile, ma provocatorio. Eterno come le tombe reali, associa il destino sovrumano dei “grandi” che vi abitano a quello divino; riparo massiccio della spiritualità, espande un potere misterioso e inafferrabile.

La scena di *Elèn* è principalmente occupata dal palazzo della bella creola che irradia le immagini di lusso e lussuria proiettando scintillii di sogni ipnotici. Samuel ed Elèn si comprendono solo apparentemente: per questo malinteso la tragedia mette sempre più a nudo i tormenti diversi delle due anime.

Ma il ricongiungimento e l'epilogo tragico, il momento in cui la realtà si solleva bruscamente contro l'ideale e si prospetta il contrasto tra la materia e lo spirito, si svolgono all'aperto,

nel completo disgregamento, nella perdita di ogni consistenza materiale, segno dell'imminente e *fatale esilio dell'anima dal corpo*¹²⁴. Al cospetto del cadavere della cortigiana, nel sarcofago aperto secondo la moda italiana, il crudele comportamento di Samuel è la manifestazione esteriore della sua disperazione. A parole e a gesti cerca, quasi in un estremo tentativo, di allontanare da sé quell'estranea creatura che lo aveva assorbito nella sua rete di menzogne: la bella forma esteriore, mai veramente capita dagli altri, aveva oscurato nel contatto la fermezza dello spirito. Quell'ultima dimora, tuttavia, è per Elèn e sarà per Hadaly rifugio della vita dell'oltretomba, un ricettacolo di forze e un luogo di trasformazioni che apriranno l'accesso alla vita eterna.

Villiers si è molto occupato dell'aspetto angosciante che possono assumere le cose d'intorno, tratteggiandole con colori più morali che fisici: così è per il “bouquets d'immortelles”, i fiori delle tombe, simbolo dell'instabilità esistenziale della creatura votata a un'evoluzione perpetua e, in particolare, della natura fugace della bellezza. Come le farfalle, a cui è associato analogicamente, il fiore, inserito a tradimento da Madame de Walhburg, rappresenta spesso le anime dei morti: è un centro spirituale, archetipo dell'anima nel suo aspetto passivo.

Anche i “colliers” di perle di giada e di diamanti su cui gli sguardi di Elèn e di Madame de Walhburg si soffermano sono un presagio funesto, rappresentando un legame tra le due protagoniste. Sensibile è il significato psicologico del paesaggio e delle cose cosiddette “morte”:

Elèn: La mort a peut-être des abîmes charmants, comme la vie: c'est vrai.

Samuel: Rappelle-toi notre pâleur subite, hier soir, au sortir de cette chapelle en ruine!... Nous descendions les marches couvertes de mousse; nous allions vers une longue promenade assombrie par les marronniers. Tu t'appuyais à mon bras, défaillante et malade de vivre.

¹²⁴ “*Elèn* ainsi que le drame de Morgane qui s'y rattache chronologiquement [...] viennent démentir ce que Villiers avait proclamé à propos du genre lyrique, en parlant de la ‘fixité’ et du ‘calme’ propres à la représentation de la Beauté”: H.P. LUND, *Images...*, cit., p. 669.

Je croyais l'esprit d'une femme obscurci par les sensations, et je ne résistais pas à l'étonnement de t'entendre. Tes paroles étaient les plus élevées et les plus sereines, et ta présence me comblait d'oubli. Souviens-toi quelles impressions inconnues d'inquiétude et de stupeur vinrent nous troubler, nous opprimer lentement, par degrés invisibles. Ce fut, pour moi, je ne puis dire quel mouvement de la mémoire, nerveux et sinistre. Il y avait un secret pour nous dans l'attitude des grandes arbres. [...] Et l'imprévu de notre rencontre et cette promenade isolée, nous frappait comme un rappel de certains rêves (I, pp. 227-228).

Nella dinamica dell'esistenza e del pensiero oggetti e significati sono confusi in un'unica forma scenica: il loro insieme e rapporto sono realtà corrispondenti. La personalità del protagonista villieriano è un nucleo magnetico capace di attirare e rifrangere in ogni dettaglio concreto; i contorni delle cose e dell'esistenza fanno parte, come i nomi che le designano, della stessa realtà, dello stesso essere.

Il fenomeno emozionale è rispecchiato dal vestito indossato che postula una conformità di essenza tra i due interpreti principali. In *Elèn* il momento della morte corrisponde alla svestizione: sotto il sudario mortale "constellé de larmes argentées [...] jeté sur le reste de son corps" (I, p. 243) appare a Samuel con i capelli sciolti, nella sua vera identità: la dissimulazione è conoscenza rivelatoria, una cortina interposta tra l'eroe e il suo oggetto che svela un'identità occultata generando il nuovo dramma spirituale.

Anche Morgana, nel momento della sconfitta, ha i capelli sciolti, presagio d'immortalità, di rinuncia ai limiti e alle convenzioni del destino sociale; Sara, invece, tra i *gisants* marmorei della cripta funeraria si orna di uno splendido diadema di diamanti accentuando la sua metamorfosi in statua.

In *Elèn* l'amore esiste pur nella sua negazione perversa, inscrito in un tranello teso dalla donna, innamorata ma dall'animo ormai intaccato. È uno stato a connotazione "tenebrosa" da intendersi per ogni aspetto dell'essere che suscita la metafora dell'oscurità affettiva, intellettuale, esistenziale, in cui si dibatte o si

quieta. Sono nell'oscurità del loro stesso desiderio, nella notte del non-senso.

Il futuro della simbiosi dei due innamorati è già segnato nella sua tragica fine: lo svolgimento del duetto d'amore, tuttavia, pareva delinearsi pieno di tutte le possibilità dell'unione totale. La cortigiana, nell'atto I, con un travestimento che ricorda Tullia Fabiana (il pugnale in cintura) vuole fuggire la vita ricca, ma corrotta, che si è creata e le persone che la circondano. Accomunandosi, per quella parte di corruzione che cela la sua personalità, alle donne vendicative e subdole di alcune creazioni di Villiers, Elèn ama invano, commettendo gli atti infami che esige la vita terrestre: alla fine morirà, vittima rassegnata dei suoi stessi intrighi, per diffidenza e rassegnazione infuse dalla concezione amorosa dello stesso Villiers.

Il dramma pare anticiparsi nel *rêve artificiel* fatto da Samuel, demoniaca atmosfera soprannaturale che mette in rilievo la mancanza dell'armonia ideale del suo mondo interiore, dell'"âme assombrie par l'amour de Marie", a presentimento dei tradimenti dell'amante. Simbolo dell'avventura individuale che Samuel sta vivendo, è profondamente collocato nell'intimità della sua coscienza: lo svolgimento ha chiaramente – nella sua spontaneità – un valore premonitore ed è via di conoscenza dell'anima. Popolato dalle figure che spesso tornano nell'immaginario villieriano e maledetto, in atmosfera spleenetica, è il segno ultimo e decisivo dell'esperienza "sociale" del giovane filosofo: controllato dalle sfingi che lo addormentano, pietrificate nella permanenza dei tempi dell'Origine, simboli del dominio perverso della femminilità, il viaggio sul fiume, i *nénuphars* e la vegetazione pietrificata, corrispondono ad un viaggio compiuto all'interno del suo essere in conflitto:

Samuel, *seul s'éveillant*: Un rêve! [...] j'avais, par exemple l'obs-cure idée d'un ancien naufrage, – et du semestre nocturne qui surprend dans les terres boréales; mais le mystère de ce passé se fondait lui-même avec le caractère impressionnant des ombres et leur solennité enviro-nnante.

Il paraissait être fort tard, et il était tard en nous, aussi! L'eau saumâtre du canal jetait des reflets d'étain, et des touffes de nénuphars en bri-

laient d'un éclat funéraire sur les rivages. [...] Nous étions, nous et cette nature, comme dans une vaste salle scindée, un compartiment de l'Enfer! Des concavités, pleines d'astres inconnus, et dont la disposition ne paraissait pas contemporaine avec notre mystérieuse espèce, se voulaient au-dessus de nous, surplombaient les sommets de la double chaîne des collines riveraines (I, pp. 236-239).

I personaggi sono fissi in una situazione che si prolunga indefinitivamente, negando ogni evoluzione per restare, invece, incatenati alla materia, alle apparenze e al mondo corruttibile.

Nel sogno tutto è cristallizzato, pietrificato in vegetazioni polari, immutabile perché insostituibile: è una de-realtà prodotta dall'inganno fatale. Descritto scenicamente dopo la morte della cortigiana, può costituire il messaggio di Elën all'innamorato ancora in "vita" introducendo un "altro mondo", attraverso l'immaginario viaggio, ed accelerando l'evoluzione che guiderà il "risveglio" del giovane.

In *Le Prétendant* l'interesse per il potere è forte in entrambe le figure principali: il tono viene dall'ineffabile stesso. C'è corrispondenza e co-noscenza, elevazione reciproca e simultanea, identità sostanziale tra l'immagine cercata da Morgane e la regale totalità trascendente di Sergius, che rappresentano il simbolo di "une race fatale, d'une race des rois de ce monde" (I, p. 372). La parola e il titolo suggeriscono completamente l'*aurea* regale diramandosi nel testo come oggetti e procedimenti di potere che si espandono riunendo il tempo allo spazio.

In questo dramma la progressione è direttamente proporzionale all'ascesa-discesa del progetto di rovesciamento politico:

Voix furieuses, *au dehors*: Vive le roi Sergius!... Vive la reine Morgane de Sicile!

Sergius et Morgane, *souriants*: Trop tard! C'était écrit...

Ils restent immobiles.

L'Abbesse, *continuant*: Priez aussi pour le repos d'une race fatale, d'une race des rois de ce monde...

Les détonations éclatent. Le prince et la duchesse de Poleastro tombent enlacés et sans mouvement. Un silence.

[...].

Et dont le dernier descendant paraît en ce moment devant Dieu! (I, pp. 372-373)

Dalla fortezza del complotto e del potere si passa all'accampamento, ganglio di lotta, all'oratorio del penitenziario, dove i colpevoli trovano mortificazione del corpo e purezza dell'anima. Già le infide parole di Emma Harte, ogni gesto, ogni suo sibillino arresto a metà della frase avevano il fine di avviare a poco a poco Morgane a riflettere, a dubitare, a credere al tradimento di Sergius, prostrata dalla passione e dal destino.

La sconfitta materiale di Morgane e Sergius non infrange la solidità della loro intesa, che risulta vittoriosa, assoluta e proiettata in una dimensione extra-scenica: "nous étions fatigués de ce monde, de ses aurores banales, de son midi brûlant et de ses misérables nuits!..." dirà Sergius. "Puisque la pourpre royale nous est refusée par le sort, que ce soit notre sang qui nous en couvre. Nous étions trop grands pour la vie!" (p. 370).

La pienezza dell'atto esiste nell'indefinibile trascendenza che la erige, nell'attimo di perfetto equilibrio fra due anime che mirano ad una serenità superiore. L'"altro" non si è alterato attraverso il linguaggio, ma ne conferma il senso perseguito. L'esaltazione di sé esplose anche tramite l'amato che si conferma un tutto non comune né volgare: nel momento estremo Morgane rinforza la loro unione parlando di "notre âme". L'arricchimento è nella propria immagine vista sotto l'altro sguardo: escludendo ogni asservimento si realizza un'ascesa di valori. La forza amorosa resta incontaminata, rappresentata dall'abbraccio fisico che fonde i due esseri: "Je meurs avec toi sans regrets" e, come indicano le didascalie, il principe e la duchessa "tombent enlacés" (p. 372).

La nota discordante del *Nouveau Monde* è il motivo epico che sottende l'azione, la celebrazione dell'Indipendenza, cornice adattata male al quadro: i personaggi rimangono estranei a questa vasta vicenda, a cui pure partecipano, che si svolge intorno a loro e serve, quale Mondo Nuovo, ad istituire nuove identità. L'unico tema sul quale l'autore ha indugiato, e che collega attivamente i personaggi principali, è quello dell'amore illuminato dal contorno di contrastanti vegetazioni.

L'intesa e la riunione di Stéphen e Ruth avvengono nello svolgimento dell'azione, sostituendosi ad essa, trasmettendo, con l'aiuto della scena, emozioni che la parola, imbrigliata nella linearità della partitura testuale, non esprime.

Il sentimento di Lord Cecil per la moglie, infatti, si scioglie solo nell'ultimo atto, in quella che può apparire, come indica l'indicazione scenografica, "*une rêverie profonde*" che recita a se stesso.

La profondità della dichiarazione d'amore del nobile ufficiale è scaldata da immagini di "pierreries féodales, fleurs, bijoux d'Orient", nel migliore degli esotici echi villieriani tanto ricorrenti. Ma la discrasia esistenziale è sottolineata dal commento agghiacciante di Lady Cecil: "sa voix est lointaine – elle vient de la tombe" e l'aggettivo possessivo alla terza persona evidenzia il distacco esistente.

Axël è il maggior esempio della ricerca drammaturgica dell'autore. L'espressione spirituale si presenta completa nel suo simbolismo: dal convento, ricorrente nelle ambientazioni teatrali dello scrittore, si passa al maniero medievale, quasi una fortezza, simbolo del rifugio interiore più segreto e prezioso, luogo di comunicazione privilegiato fra l'anima e l'assoluto, corpo chiuso alle percezioni e ai rapporti esterni, in cui è protetta la concentrazione interiore dello Spirito. L'indicazione conduce poi alle gallerie dei sepolcri, luogo di metamorfosi, cornice di silenzio pietrificato, sfolgorante di ricchezze dell'ultima scena, ambiente pervaso di misteriosa solennità. Il potere è ottenuto, ma l'anima prevale, superiore alla forza terrena dell'oro¹²⁵.

Vi è però un *luogo fuori scena* a determinare l'azione drammatica: la biblioteca del convento, dove Sara si è impossessata di un misterioso segreto decifrando opere oscure, allude ad una riserva di sapere, a un tesoro "intellettuale" che presagisce l'esistenza di un "altro" tesoro.

Allo stesso modo compaiono scenicamente anche la fuga di Sara dal chiostro di Sant'Apollodora, il bianco vestito strappato

¹²⁵ D. LANFREDINI, *op. cit.*, p. 83.

confuso tra i fiocchi della neve, attirata dalla rosa che ha portato con sé nel castello di Axël:

SARA: Soudain, aux clartés des dernières étoiles, le prodige de cette fleur, et sa vision me sembla dégagée de moi-même! L'harmonie entre les choses et les êtres n'est-elle pas infinie?... Cette royale rose, symbole de mon destin, *correspondance* familiale et divine, ne devais-je point la rencontrer, dès mes premiers pas? [...] C'était comme un avertissement merveilleux, *image peut-être fixée d'une seule parole où je m'étais incarnée à l'heure précédente*. Elle me fit tressaillir, cette fleur, qui me semblait éclore de mon âme! (II, pp. 664-665).

Con lo stesso procedimento extra-scenico, ma "verbalmente" presente, nella versione manoscritta D (cfr. pp. 1490-1491), databile circa nel febbraio-marzo 1886, Sara raccontava ad Axël la sua infanzia comparabile a quella di Tullia per l'energia fisica e a quella di Elën e Hadaly per la vibrazione delle immagini:

SARA: Tout enfant, sur les grèves, la nuit, que de fois j'ai arrêté mon cheval hennissant dans la lueur de la lune! J'aimais à réfléchir dans mes yeux le bel Océan! – Ami, les flots, les dunes, le vent qui semait mes cheveux de perles d'écumes, à l'heure du reflux, non, non, je ne les ai pas oubliés. Ils sont là-bas. Ils ont de mes pensées! Nous irons dans mon pays. J'ai aussi des forêts chevelues. Elles reconnaîtront leur enfant. [...] Les souvenirs de ce pays me sont familiers. Je connais les vallées rocheuses où vibra la Harpe du vieux Enchanteur!... Et nos plaines où toujours le sang des Celtes et des Gaëls s'offrit au couteau lumineux des Druides (II, p. 1498).

Rispetto all'assolutezza del dramma borghese, la continuità senza vuoti dell'azione non costituisce più una necessità, poiché le unità di tempo e di luogo sono correlate all'unità dell'io del/della protagonista operante la messinscena del lirismo del linguaggio.

La solennità della "prise de voile" di Sara è, per esempio, un quadro di culto pervaso da nervature mistiche: i lenti atti tradizionali di questa cerimonia dovrebbero inebriare di "soprannaturale" il corpo e l'anima della giovane donna, che sta per separarsi dal mondo, per rinunciare alla vita terrena rinascendo nel mondo dello Spirito. Villiers ottiene, invece, l'effetto opposto;

“riuscire a sollevare il velo, dice Novalis, [...] è come divenire immortali”¹²⁶. È l’esplosione delle segrete forze represses: la lotta di Sara con l’arcidiacono sarà scandita dalle stesse indicazioni di una cerimonia religiosa che avanza con ieratica lentezza, poiché le sue risorse intellettive “lampe dans un tombeau” (II, p. 534), sono tali da assicurare già la vittoria.

È vero che questo dramma manca di un “centre unique de rayonnement qui fait vivre une œuvre dramatique”¹²⁷? L’astrazione, di cui Villiers fa sempre prova nei caratteri dei personaggi, è veramente così priva di logica materialità accrescitiva da uscire dalla regolare cornice teatrale e cristallizzarsi in una staticità ideologica?

La tragedia di Axël è densa di cerimonie, di lunghi monologhi e di dialoghi, elementi lirici che rallentano sensibilmente l’azione drammatica, preparando situazioni che, invece di farla proseguire, la fissano. Una forte connotazione individua il personaggio, determinato dalla lunghezza dei dialoghi e dei monologhi: prima del silenzio finale la parola prolunga il tempo dello scrittore combinandosi con il gesto, in un senso irriducibile che non è necessariamente quello che l’“altro”, l’antagonista, darebbe.

La dimensione temporale è l’impercettibile manifestazione dell’animo; ogni esperienza vissuta è già l’avvento di un futuro¹²⁸, compresi i ricordi, che paiono invertirne la direzione, e le nostalgie, che sembrano moderarla. Il rimpianto misura il margine sempre rinnovabile tra la traccia e la defunta realtà in una profondità inesauribile ed insondabile. L’esperienza del passato è, dopo tutto, un’esperienza presente facente parte del futuro; lo sforzo dell’Eroe esiliato di ri-suscitare l’apparizione di un’anti-

¹²⁶ J. CHEVALIER-A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, cit., vol. II, p. 536.

¹²⁷ R. PALGEN, *Villiers...*, cit., p. 53.

¹²⁸ V. JANKÉLÉVITCH, *L’irréversible et la nostalgie*, cit., p. 254.

ca realtà giunge a costruirne un’altra, un ideale cui tendere. L’estremo passato ultrastorico e il futuro metastorico si raggiungono nella stessa escatologia, entrambi materia imperitura del mondo etico dei valori villieriani.

La memoria, con il pretesto di compensare l’irrealtà del passato, non fa che sottolinearne maggiormente il carattere postumo e “spettrale”: dell’età trascorsa è restato un semplice ricordo, vestigio e simbolo ideale del presente, immagine fantomatica inscritta in sovrimpressioni sul reale percepibile scenograficamente negli snodi dell’azione.

Il passato ritorna per Elën nelle parole velatamente minacciose di Madame de Walhburg e nella presentazione di lei fatta da Andréas de Rosenthal fuori scena: la stessa dimensione angosciosa grava anche su Lady Evandale, mentre l’occulto intreccio è regolato nelle vite di Sara e Axël da Maître Janus.

Il ricordo non supplisce il ritorno, ma acuisce la nostalgia e conferma l’irreversibilità di forme anteriori, rendendo sensibile tutto ciò che il protagonista vuole ricostruire nella doppia dissimetria di spazio e tempo.

La volontà è pure inglobata in un destino temporale come le parole: desidera rivivere carnalmente il passato che rimembra e sogna di resuscitarlo. Più l’organismo è logoro, più difficile è la restaurazione della forma. L’irreversibilità temporale getta il dubbio sulla reversione spaziale che ingloba e impregna. Caratterizza la materialità inerte e ne infonde una connotazione minerale che salva dal non-essere della Morte e sublima il destino. Villiers del modello originale trascodifica non solo l’ordine di presentazione del materiale, traducendo il potente scorcio dell’originale e, quindi, il preciso percorso alto→basso→alto, ma anche la stessa maniera di fruizione dell’oggetto “parola”, che comporta di necessità la traduzione temporale dello spazio intercorrente tra lo spettatore e lo spettacolo.

Per Villiers la straordinaria ricchezza del vocabolario non è fine a sé stessa; le combinazioni lessicali modellano il testo in una sincronia che accoglie diversi strati significanti lontani: l’eredità istrionica del nobile eroe è l’imposta punizione che deve conciliare la vita “esterna” con la vita “interna”. La scenografia è patrimonio storico, “terme fortement positif [...], traditionnel-

lement lié à l'art, aux châteaux, aux édifices religieux"¹²⁹, che Villiers rimette in causa come illusione di una porzione stabile e rassicurante posta tra due mondi, le due vite, quella materiale e quella spirituale, il dicibile e l'ineffabile.

Ridà un fondo all'espressione, riportando alla luce il tesoro dell'Essere sotto la crosta della vita quotidiana; "de même la présence de Villiers dans le siècle l'a révélé à lui-même par le déphasage qu'il introduit entre l'époque et ses propres valeurs ou idées fixes"¹³⁰.

Nella galleria degli Eroi la crisi intima e universale è sempre più complessa; tra tutti loro Axël consacra il momento della scelta essenziale e definitiva tra l'essere uomo o il rifiuto di stare nel mondo comune. La visione ancora romantica dell'elezione-maledizione del poeta, espressione esistenziale del dilemma che s'instaura tra arte e vita, si avvia alla trasformazione: l'Eroe in rivolta è alla ricerca di uno spazio chiuso, metaforico, e il suo sottrarsi alla vita è solo il rifiuto di ideali o patrimoni storici esauriti. La rottura con il mondo non vuole dire fine irreparabile, ma scelta e impossibilità di vivere come gli "altri".

Che la teatralità sia operazione cosciente e mostri la sua intelaiatura ricercata o che presieda all'elaborazione di un cerimoniale e si ricollegli alle valenze mitiche, comunque s'impongono con risonanza nel teatro moderno, che prende sé stesso sempre più come oggetto di rappresentazione.

¹²⁹ J.P. LEDUC-ADINE, *Les arts et l'industrie au XIXe siècle*, in "Romantisme", 55, 1987, pp. 67-78: p. 73.

¹³⁰ S. METTINGER, *Mallarmé, poète et histrion*, in "Romantisme", 1987, pp. 91-102: p. 97.

1.3. *Epifanie*

In Villiers de l'Isle-Adam il rapporto del testo drammaturgico con la scena e le altre partiture va considerato all'interno della dialettica semantica nella sua più vasta estensione e, in particolare, in quella fra tradizione e innovazione: infatti l'artista utilizza da un lato i codici culturali coevi, dall'altro li trasforma e li reinterpreta. Lo spettacolo si conquista senz'altro una presenza nella Storia completando i possibili scarti spettacolari con aggregazioni da altri testi della stessa sincronia culturale.

La parola si carica dell'espressione del pensiero e dello spirito: protetta e arricchita, ma anche svuotata, alterata, svilita dai mezzi "tecnici" della tradizione più comune. È sulla memoria che poggia la coscienza dell'uomo, della sua identità attraverso tutti i cambiamenti storici e culturali: la sovversione delle regole di dominio coincide teatralmente con il rovesciamento di potere, cioè con quella delle regole del discorso.

La valorizzazione degli assi culturali è in marcata opposizione all'identità borghese: quella dell'artista è un'élite de goût che sfugge alle caratterizzazioni sociali, così marcate nell'epoca del secondo Impero.

La definizione di "artista" si riveste di un contenuto concettuale in perpetua discussione, caricandosi di valori soprattutto filosofici o critici; a questo aspetto si aggiungono molteplici connotazioni derivanti da un'interpretazione borghese, legata a caratteri profondi o limitata a cogliere unicamente la parte superficiale dell'essere. Le qualifiche di bohème o di dandy rappresentano linguisticamente delle degradazioni sociali dell'apparire legate a una capacità creativa, un sapere e un potere estetici, un'abilità teatrale che in epoca post-romantica sono perturbatori dell'ordine socialmente stabilito, ma che in realtà segnano la strada della modernità creativa, sinonimo per lo scrittore di valore, forza e nobiltà spirituali: "de toutes les classes de la société, celle des artistes est la plus forte en âmes fortes et en nobles caractères"¹³¹.

¹³¹ A. REY, *Le nom d'artiste*, in "Romantisme", 1987, pp. 5-22: p. 16.

La tradizione letteraria e il patrimonio storico sono per Villiers il magnete che salva lo spirito e gli permette di sopravvivere al Tempo: "La mémoire (Mnémosyne) est, selon le mythe grec, la mère des Muses. La culture [...], c'est le souvenir de nos ancêtres: 'En ce sens, la culture n'a pas seulement la valeur d'un monument, mais elle apporte l'initiation à l'esprit. Car le souvenir, souverain suprême de la culture, fait que les vrais serviteurs de cette dernière participent à l'initiation des ancêtres; elle leur transmet, tout départs. Le souvenir est un principe dynamique, l'oubli est fatigue, interruption du mouvement, déclin et retour à un état d'inertie relative'"¹³². Lirico palinsesto, lotta contro l'oblio e l'azione logorante del tempo: è forza generativa, capacità fecondativa, che con vincoli amorosi trattiene questo "Cosmo" spirituale, profusione di idee, forme ed entità.

Villiers riconosce la formidabile funzione della lingua-mezzo fondamentale per la segmentazione del *continuum* del mondo e per la stabilizzazione delle differenze e dei rapporti fra le forme. La poesia, per l'ipersegnicità di valenze che non appartengono alla lingua comune, sarà il genere più amato dalla generazione affiliata allo scrittore; e soprattutto la prosa poetica, tessuta come si è visto (v. *supra* 1.1. *Circuiti narrativi*) su *Me*, parole-simboli che non rimandano a una realtà significata, ma sono esse stesse sintesi operanti, aprendo nuovi orizzonti all'espressione narrativa e teatrale.

Lo spettacolo teatrale è, dunque, il punto d'arrivo dell'esistenza letteraria: nell'evento il soggetto si inserisce in un insieme coreografico che esprime un'esibizione vicina all'ideale, morendo e risorgendo quale io collettivo. Nel teatro di Villiers una grossa parte di materia del testo, o della scena, eccede l'intenzionalità. Il rapporto diretto con il pubblico contingente spin-

¹³² Inoltre "selon Socrate, les textes écrits ne sont rien d'autre qu'un adjuvant de la mémoire pour celui qui sait déjà ce dont il est traité dans les écrits, mais ils ne peuvent jamais dispenser la sagesse; c'est là le privilège du discours oral, 'c'est le discours que la Science écrit dans l'âme de celui qui étudie'. L'écriture sert ici de métaphore pour l'enseignement oral de la philosophie": E.R. CURTIUS, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Parigi, PUF, 1956, pp. 8-9.

ge ad un'obbligatoria riflessione sulla messinscena di opere teatrali appartenenti a culture lontane e diverse; il teatro è uno spettacolo che mira, per sua natura, ad una forte e viva partecipazione collettiva: se l'autore non si preoccupa di questo immediato coinvolgimento, rischia di far scivolare lo spettacolo in un freddo evento archeologico, al quale il pubblico risponderà con indifferenza.

La rappresentazione "diretta" dell'interiorità drammatica è parzialmente possibile: non è solo per acquistare maggiore densità che essa richiede una tecnica analitica; essendo sostanzialmente quadro descrittivo, non può trasferirsi sulla scena senza l'aiuto di una tecnica che riunisca la dualità antinomica. L'azione non assume più in sé il conflitto, ma lo spiega, e lo scotto dell'aumento di "didatticità" artistica è la perdita di concretezza, poiché il teatro non può competere con il romanzo nell'analizzare tutti i momenti di una situazione e di uno sviluppo. L'interiorità si riduce a frammenti scenici di un flusso scenicamente evolutivo, una crescita che va al di là della scena.

La sorte dei protagonisti funge da esempio: è un mezzo di dimostrazione e testimonia, oltre che un'oggettività trascendente, un soggetto dimostrante, al di sopra di essa.

La catastrofe che Élisabeth "prepara" è un dato di fatto a venire: non si assiste più alla tragica lotta del protagonista contro il destino, alla cui oggettività egli oppone la sua "libertà". Lo separa dalla fine la *scena vuota* dei ricordi, della paura che non può essere riempita da nessuna azione e nel cui puro spazio, teso verso l'epilogo catastrofico, è condannato a vivere. La sua durata può essere colta solo come differenza fra due momenti separati: il ricordo è "nuova vita" che introduce passato e futuro sul palcoscenico, ma non più come drappoggio di cappe ed architetture inverosimili: come segno verbalizzato di un'era spirituale lontana e diversa.

La scena si trasforma nello spettacolo che la riflessione volontaria offre: questo accostamento di due o più mondi e la loro rappresentazione simultanea si rendono possibili con la dilatazione del vecchio principio formale del dramma. Élisabeth incapace ormai di amare, sente che anche il sogno della sua Vita

sta per sfuggirle e già dubita che la sua esperienza sia vana: questa tensione origina il dramma:

Rêver [...] c'est contempler, au fond de ses pensées, un monde occulte dont les réalités extérieures sont à peine le reflet [...]. C'est se ressaisir dans l'impérissable! C'est se sentir solitaire, mais éternelle! C'est aimer l'idéale Beauté, librement, comme courent les fleuves à la mer! [...] grâce à vous, je n'ai plus de temps à perdre si je veux conserver encore quelques forces, quelques lueurs dans le regard, pour jouir de mes derniers rayons de soleil!... [...] Il est loin d'ici (en Islande, en Sicile ou en Norvège, peu importe!...) dans un pays comme je les aime, une maison bien déserte; [...] je vais voir un peu d'horizon: c'est utile (I, pp. 398-401).

L'atto illustra al meglio la riduzione dell'io isolato che svuota il dramma di ogni concretezza, sviluppando la dialettica per cui il soggetto assoluto, privandosi dei rapporti, diventa astrazione: l'opera si articola in geroglifici discorsivi, didascalie che seguono le pieghe emotive dei protagonisti come nascoste e impietose telecamere; viene salvata la tensione, compressa nel breve periodo antecedente lo scioglimento catastrofico già prevedibile dai dati iniziali.

Per ritrovare la luce, per ritornare a stabilire la relazione con il mondo, per ritrovarsi in forma totale e assoluta, la giovane donna deve riuscire a mobilitare nuovamente le stesse forze integre e spontanee che l'animavano nella "passata" giovinezza (Je vais rouvrir enfin d'anciens livres, ces bons compagnons du soir! Je vais renouer avec le Silence, c'est mon vieil ami [p. 401]).

I ricordi sgorgano commossi, finiti malgrado l'infinito della loro sostanza. Ultimo alito della sua risonanza emotiva, l'eroina "dà forma" a un mondo spirituale, ma è l'altra metà simbolica che l'unione con Félix ha disseccato.

La "scène muette" fu un'audacia drammaturgica che, anche se non innovativa, stupì¹³³. Nel momento in cui la conversazio-

¹³³ Anche se alcuni critici ne lodarono l'ingegno, tutti la condannarono per "lèse-théâtre": v. L. BADESCO, *La génération poétique*, cit., Parigi, Nizet, 1971, p. 691.

ne non ha più ragione di continuare, l'autore drammatico ha stilizzato l'intoppo del linguaggio. L'assenza di parole significa e sottolinea l'incomprensione:

La pendule au-dessus de la porte sonne une heure du matin. Musique sombre; puis, entre d'assez longs silences, deux heures, puis deux heures et demie, puis trois heures, puis trois heures et demie et enfin quatre heures. Félix est resté évanoui. Le petit jour vient à travers les vitres, les bougies s'éteignent; une bobèche se brise d'elle-même, le feu pâlit. La porte du fond se rouvre violemment; entre Mme Élisabeth tremblante, affreusement pâle; elle tient son mouchoir sur la bouche. Sans voir son mari, elle va lentement vers le grand fauteuil, près de la cheminée. Elle jette son chapeau, et, le front dans ses mains, les yeux fixes, elle tombe assise et se met à rêver à voix basse. — Elle a froid; ses dents claquent et elle frissonne (I, pp. 404-405).

Intervenendo il tempo irreversibile, la favola si "apre": il tempo del pendolo non si arresta e, qualsiasi sia il movimento indicato, processo costruttivo o crescita inarrestabile dell'entropia del mondo, il luogo della favola apparirà solo come un "taglio" arbitrario: la rappresentazione deve render conto di qualcosa che comincia e di qualcosa che si arresta o può schiudersi su un inizio netto, un'apertura dei Tempi.

È affidato al regista il compito di scoprire e mettere in evidenza l'importanza del silenzio: i personaggi non agiscono e l'assenza di parole e di gesti rende improvvisamente sensibile il tempo, che esige — in accordo con il testo — il suo significato¹³⁴.

Gli esseri umani sono, a loro volta, portatori di segni senza voce: Villiers rielabora le singolari doti penetrative in nobile stemma gentilizio, immagine e motto di antiche, illustri imprese.

¹³⁴ "De même, la fin de la fable peut être montrée comme la conclusion d'un processus, mais en ce cas l'exhibition du temps historique montre nécessairement la fin comme provisoire. [...] la chute du rideau ouvre le temps du spectateur et de son propre rapport vécu à l'histoire": A. UBERSFELD, *L'École du spectateur*, Lire le théâtre 2, Parigi, Éditions sociales, 1981, p. 253.

L'avversario, da vincere e da costringere in una "forma" che lo esorcizzi e lo razionalizzi, è la fondamentale, costitutiva certezza d'isolamento e di solitudine. Non volendo correre il rischio di stabilire un rapporto e un legame tra l'evoluzione sociale e la tragedia del singolo, lo scrittore si rifugia nell'anacronismo e nella metafora nobiliare. Tutto concorre all'azione drammatica e, soprattutto, al disegno dei caratteri: in particolare le metafore relative alla cultura e alla tradizione svolgono un ruolo importante. Simbolo e sintomo di vigore intellettuale, il recupero di dottrine e gesta lontane, spesso in era medioevale, colloca il poeta tra gli esseri "divini": infatti, come eroi, re, sacerdoti e veggenti, superano le proporzioni umane¹³⁵. È il fascino della morale di una cerchia di persone, nutrite di nobili ideali ed azioni, a volte d'apparente segno opposto, di personale conquista.

Il passaggio da un ideale all'altro in un mondo carico di aspetti costituisce, per il poeta, uno stimolante immaginifico privilegiato, che lo accomuna agli stessi ambienti cavallereschi rivisitati. Il principale criterio di comportamento resta sempre l'onore, il rispetto, un forte senso di gesta umane e temporali, un sistema di ricchi valori e virtù sconosciuti o dimenticati dai contemporanei. Sono rielaborazioni simboliche di grandi anime in cui risuonano qualità sublimi, adattamento e trasformazione di un'eredità giunta da tempi antichi, ai quali si guarda con aspirazioni scientifiche e quasi occulte.

Al tempo stesso sono le figure più rappresentative di quel blasone eloquente, raffigurante una metaforica *mise en abyme* nel mantenimento di una similitudine con l'opera che la contiene. L'autoreferenzialità è la dimensione riflessiva di ogni enunciazione: questa incastonatura, la relazione tra l'opera totale e il frammento che lo raddoppia simbolicamente per darne il codice interpretativo, rende tangibile la vertigine della rappresentazione: riconduce all'enigmatica frontiera tra realtà e letteratura.

Il "symbolisme par personification" è alla base del sistema drammaturgico di Villiers: "l'auteur avec une extrême habilité a

¹³⁵ E. R. CURTIUS, *La Littérature européenne*, cit., p. 386.

contraint la forme à suivre les contours imprécis de la pensée et a profité de la sonorité propre aux vocables, non pour traduire l'invisible, mais pour en évoquer le sentiment"¹³⁶. L'esaltazione di qualità morali disincarna il personaggio, cancella ogni legame dell'attante con le contingenze del mondo per confrontarlo con forze quintessenziali, in uno spazio sciolto dalla storia definita. Eliminate le tracce più evidenti di realtà, resta un essere tessuto di parole, che può vivere metaforicamente le passioni primordiali ed esplorare gli immemori percorsi dell'umanità, in un mondo dove sono a nudo le linee del destino e i percorsi dell'Universo, al riparo dal lavorio del tempo¹³⁷.

Questo aristocratico protagonista è sempre le *dernier* della sua casata, emblema di arrivo e di annullamento di una razza che non si riproduce: è la volontà dell'esteta-scrittore di formare un unico esemplare di umanità, volontà che si dissolve nel miraggio o nella riesumazione in piena luce della rappresentazione teatrale.

La scenografia della tensione tra l'eroe e la società è giustificata e nutrita dall'idea dell'imminente decadenza: per combatterla bisogna sentirsi grande e il ricordo di esserlo stato non è lontano dal desiderio di esserlo ancora¹³⁸.

¹³⁶ A. BARRE, *Le Symbolisme*, Parigi, Jouve, 1911, p. 63; L. WOLLEY GRANGE, *Richard Wagner...*, cit., p. 67.

¹³⁷ La ragione di un'insistenza così marcata sulla nobiltà dei suoi Eroi è data da un sentimento-sinonimo di superiorità d'animo, di ideali e di "gesta" che andava perdendo di senso: "i poeti francesi del diciannovesimo secolo furono quasi tutti severi critici della società borghese. [...] Nei momenti di depressione o di protesta "uscivano" dall'alto, con la fantasia o con l'atteggiamento schifiloso, volendo sentirsi "puri", [...] e fabbricare un insieme di nozioni aprioristiche, dommatiche e precettive, per vincere almeno con onore il conflitto con il reale. [...] Immaginando una superiorità predestinata l'oppresso scavalcava l'oppressione o almeno si affrancava dal suo terrorismo psicologico, risalendo la china e presentandosi al di là, assolto per un diritto di sangue. Il precedente degli illustri antenati non ha perciò soltanto la pretesa di una giustificazione metastorica, è pure il desiderio implicito di una immunità fisica e mentale, un modo terapeutico di preservare la fantasia": G. NICOLETTI, *Introduzione a A. VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Contes Cruels*, Torino, UTET, 1968, p. 7.

¹³⁸ P. CITTI, *Contre la décadence...*, cit., pp. 44 e 54; sull'eroe *primo e ultimo*, diverso da qualunque altro, v. anche P. SZONDI, *Saggio...*, cit. pp. 65-67.

La connotazione temporale è scandita dal ritorno cerimoniale; lungi dallo storicizzare il teatro, l'unità teatralizza la storia: la durata è strappata all'oggettività, per essere arbitrariamente trasposta nel campo della rappresentazione. È oltre la scena che si legge questo rapporto: la fondamentale realtà tragica è situata in un'oltre scena psicologico, inscritto nelle parole del personaggio nutrito di anacronismo; da qui la necessità che il passato torni ad appartenere a qualcuno.

La soluzione è necessariamente contenuta, fin dall'avvio, nella tragicità testuale. Lo spettatore prende atto dell'esistenza di due aspetti cronologici: la distanza tra questi due momenti indica un passaggio dei sentimenti, degli avvenimenti e della storia. Ogni evoluzione formale, ogni volta che la scena presenta un doppio salto temporale, installa nella coscienza la necessità di inventare il processo che lo colmerà, riflettendo sulla natura autonoma del Tempo teatrale.

L'azione dell'Eroe ha carattere atemporale e astorico: confluisce nella celebrazione di uno spettacolo assurdo a rito cerimoniale. Queste connotazioni storiche e regali sono proiettate nel futuro: è il non-tempo dell'eroismo, della predestinazione eccezionale, che presuppone la presenza di un tempo abolito, un altro Tempo, portatore di una catastrofe di cui il presente tragico è solo lo svolgimento finale e ideologico.

L'attenzione prestata agli ultimi istanti di vita degli Eroi nel "passaggio" testimonia l'azione "produttrice" della morte: il transito celebra solennemente l'apertura del sepolcro ordinato da una regia minuziosa, in cui le immagini, offerte agli occhi degli spettatori, compongono un muto discorso che combina l'arte teatrale ed i riti gestuali con un'arte figurativa dell'immagine funebre composta.

Dal borghese benpensante considerata oggetto di una proibizione, ma ampiamente sfruttata dagli autori romantici, la morte autorizza con nobili moventi una trasgressione: si rivela soprattutto desiderio di "far vedere", di esibire un'evoluzione scientificamente intellettuale e psicologica, anche se espressa "emblematicamente".

2. *L'esplicitazione didascalica*

L'autore rallenta l'azione, la relega a combustione generata dalle e oltre le stesse indicazioni sceniche; il dialogo fissa le tappe drammatiche con lenti movimenti solenni.

La recitazione determina le concrete condizioni dell'uso di "parola": la realizzazione testuale deve interamente confluire nella *performance*. In questo "luogo" gli insiemi testuale e rappresentativo, apparentemente inconciliabili, generano un'intersezione mobile, così che gli effetti dell'uno si amalgamano ai principi dell'altro.

Se la sintassi testuale e le didascalie sono due diversi approcci al testo scritto, impossibili da esaminare ai fini dello spettacolo, con gli stessi mezzi Villiers ha distillato – anche a rischio di incongruenze e inverosimiglianze teatrali – quel principio di trasformazione figurabile con la connivenza di mute simmetrie colte nella rappresentazione tra un insieme e l'altro. Dialogo e didascalia procedono, a questo punto, di pari passo: sono frequenti localizzazioni antropomorfe legate o a una fase del travaglio emozionale non-linguistico o al forte rinvio lirico sollecitato dalla riunione degli Eroi che, prima di fondersi, superano due zone distinte¹³⁹. Le indicazioni didascaliche appartengono più al piano della descrizione narrativa che a quello della "traduzione" scenica, anche se in Villiers c'è una limitata ridondanza nell'utilizzo simultaneo di regia e linguaggio, per quanto l'abilità gestuale e mimica degli attori del tempo fosse una garanzia di perfetta interpretazione. L'azione dell'attore richiede queste abilità:

- una gestualità autonoma o rapportata ad altri;
- mimica ed azione del viso;
- intonazione e fonetica;
- occupazione dello spazio: lo spostamento di un attore, il suo impossessarsi di una zona dello spazio anziché di un'altra può indicare una micro-sequenza.

¹³⁹ A. UBERSFELD, *Lire...*, cit., pp. 170-172.

2.1. *Introiezioni oggettuali*

Nella didascalia ornamentale-letteraria Villiers dispone oggetti, gesti, luci con ossessiva cura di particolari: la pagina teatrale è costruita su cumuli di indicazioni scenografiche con precise sfumature cromatiche, su un lessico correlativo, su connotazioni verbali, partecipi passati riunificanti due tratti temporali, su avverbi ed aggettivi riferiti alle evoluzioni emotive e tonali strumenti di queste illusioni, ossimori rappresentativi che implicano una fiducia illimitata nel rispecchiamento della vita, in un avvicinamento del dramma alla narrativa. La crescita eccessiva del testo, ampliamento lussuoso di significanti, implica la conseguente decrescita di informazione.

Il gesto non mostra solo per significare, ma per inglobare senza dicotomie in uno stesso spazio tutte le opposizioni binarie e la loro evoluzione.

Il poeta rinforza la percezione dell'insieme con l'enumerazione di effetti parziali, creando l'illusione volumetrica della superficie descritta assimilata all'arte plastica nella funzione di rappresentare l'istantaneo e l'immobile: l'oggetto è messo in luce dalle sue parti. La sintassi delle immagini è il modo in cui esse si ordinano in serie grazie a metafore, metonimie e sineddoche *filées*. Villiers predilige *grands cheveux* vasti come il mare; *moire violette, velours noir, soie blanche et bleue, drap blanc*, stoffe pesanti e lucide, il cui omocromatismo deve favorire trasparenze simbolizzate più chiaramente in *Axël* dai *voiles*; pietre preziose contenenti, in un cromatismo a sua volta raffinato ("gants perle") e contenute da montature cesellate; visi e corpi assorbiti nel marmo e nella pietra ("Statues de chevaliers et de châtelaines, les premiers debout ou agenouillés sur leurs tombes; les femmes, dans les costumes des siècles où elles vécutent, sont étendues, les mains jointes, au long des pierres de leurs sépulcres; - lévriers de marbre sculptés à leurs pieds": *Axël*, p. 647), *gisants* funebri umanizzati dai vestiti dell'epoca per valorizzare le statue, creazioni di un desiderio attivo, simulacri inorganici, *creux* e perciò più ispiratori delle figure umane e corrotte:

ELÈN: (*Elle rentre par le fond, à gauche, presque en courant, masquée, enveloppée d'un long voile de dentelles noires, un poignard à la main*) (*Ib.*, p. 218).

Morgane est vêtue d'une amazone de moire violette aux boutons d'argent mat. Elle porte un feutre en peluche gris perle dont la plume blanche est retenue par une améthyste à monture ciselée; le col et les manchettes sont peu apparentes: trois lignes de points de Gênes. La robe se relève, au côté, sur les deux glands noués d'une ganse d'argent qui se rattache à la ceinture. Aumônière de moire violette; gants perle" (Le Prétendant, I, pp. 255-256).

Paraît au fond Lord Cecil. - C'est un beau jeune homme de vingt-huit à trente ans. Il est vêtu de velours noir. Il porte la plaque en diamants de l'ordre du Bain. Il est en épée de voyage, à poignée d'acier ciselé" (Le Nouveau Monde, I, p. 427).

L'orgue roule. Sara, vêtue d'une longue tunique de moire blanche, apparaît, le collier d'opales sacrées sur la poitrine. Elle appuie sa main sur l'épaule de soeur Aloyse, qui est pâle et souriante. Des fleurs d'oranger entrelacent ses grands cheveux dénoués qui tombent onduleusement, noirs et épars sur sa robe. Son visage est comme sculpté dans la pierre. [...] Soeur Aloyse laisse tomber sur elle un vaste drap blanc, chargé de tâches d'or figurant de grosses larmes, et l'en recouvre entièrement.

Sara, dans ses vêtements noirs et demi-voilée, - élevant, d'une main, le flambeau, serrant, de l'autre, un solide poignard, pousse les deux battants de la lourde porte de fer; ceux-ci roulent silencieusement; elle apparaît, alors, sur les marches de pierre (Ib., p. 652).

L'estasi, la preziosità, la protezione, l'inorganicità sono diramazioni isotopiche generatrici di nuovi orientamenti. Come si è già notato nella prosa, anche nelle didascalie si rilevano rime interne che favoriscono l'espansione dei significanti raffigurati in un'armonia imitativa fonetico-materiale, in cui si possono notare:

– assonanze ed allitterazioni a predominanza monosillabica: <orgue/roule/moire/noir> con alternanze di vibranti sorde e sonore, ad accompagnare la processione *sacrée*, scandita dalle <o> e dalle nasali come misura dell'*avanzare* chiuso e lento;

– modulazione di vocali liquide <w>, <l> e <j>: <moire-soie-voile>, <roule-collier>, allungamenti tesi alla percezione del dinamico *élan*, evidenziato anche da *élevant* che lo scivolare immaginifico deve imprimere all'azione.

Lo spesso strato didascalico dei drammi villieriani si spiega come istanza dell'autorità autoriale che si rinforza con l'ipotiposi, stimolando le risorse mimetiche del linguaggio per un aumento sensoriale; anche se l'accumulo descrittivo cristallizza le due espressioni, non bisogna confondere diegesi e didascalie. La funzione visiva si avvicina alla descrizione narrativa nel valorizzare i codici vestimentari, fisionomici, scenografici e la funzione locativa¹⁴⁰, mentre gli altri codici visivi esplicitati dalla recitazione dell'attore, ossia il codice gestuale e cinesico, appartengono alla mimèsi propria del genere teatrale.

I corpi in scena sono parcellizzati e riunificati allo stesso tempo nella complessità del ritratto che privilegia queste tassonomie:

a) rappresentazione figurativa degli oggetti, indicazione di azioni, combinazioni di idee, composizione di elementi figurativi, facoltà tattili e qualità delle stoffe ricche e di materiali ricorrenti, sfumature delle atmosfere, rifrazioni di luce su arredi, costumi, parti del corpo, animazione dell'inerte e dell'incorporato, inserzione simbolica di ornamenti floreali;

b) tonalità degli incarnati, inclinazione degli sguardi, inflessioni della voce, movenze delle mani e dei busti, acconciature dei capelli, connotazioni locative, accenti ed espressioni cinesiche, mimiche e prossemiche¹⁴¹.

¹⁴⁰ M. ISSACHAROFF, *Voix, autorité, didascalies*, in "Poétique", 96, 1993, pp. 463-474 e anche P. HAMON, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993 (capp. *Une compétence spécifique* e *L'énoncé descriptif et sa construction théorique*: pp. 37-126).

¹⁴¹ La gestualità dà alla comunicazione il suo aspetto polivalente: le forme macro-cinesiche così come i cinemorfemi sopra-segmentali si aggiungono alle

A questa ripartizione si deve aggiungere il compiacimento dei ritratti d'insiemi attanziali, dove i personaggi in scena sono legati tra loro da un gioco, ai limiti dello statuario, che intreccia mani, braccia, vesti. I sintagmi costruiti da *Me*, accumuli aggettivali, avverbiali, preposizionali e verbali, eccedono la rappresentazione che "gonfia" progressivamente la frase, campo dinamico d'interazione di materie e colori in una dialettica ossimorica di visibile e invisibile. Il testo didascalico è prodotto dal movimento di affermazione e di negazione simultanee: la sontuosità dell'arredamento rinvia al lusso testuale ed al suo ampliamento consegnato al processo generativo dei significanti. Nelle enumerazioni nominali i verbi perdono il ruolo di membri costitutivi dell'unità non trasmettendo un'azione drammaturgica, ma lasciando l'atto in sospeso al di là del tempo e dei soggetti, assimilabile più alla designazione nominale che all'operatività verbale e fissato nella mobilità degli elementi figurativi:

"Entre Sione de Santos appuyée sur l'épaule du vieux Franz (PASSAGGIO LOCATIVO), dont les cheveux sont blanc et bouclés; il porte le pourpoint de soie noire (), la chaîne d'acier au cou (*), le grand bâton d'ébène à la main (* DESCRIZIONE COSTUMI E STOFFE). [...] La jeune enfant paraît de dix-sept à dix-huit ans; elle est vêtue de blanc (SIMBOLISMO CROMATICO), sans parure, une fleur de lys dans ses cheveux blonds (SIMBOLISMO FLOREALE). Elle tient, de son autre main pendante, un bouquet de fleurs et de verdure: elle est pâle (TONO INCARNATO); elle a sur la poitrine une croix d'argent tenue par une ganse noire (SIMBOLISMO VESTIARIO). Un grand lévrier suit l'intendant et l'enfant, paisible (PASSAGGIO NARRATIVO). [...] "La porte (VARCO INQUADRATORE) s'ouvre au fond de la scène. Morgane, en grande tunique de velours noir (* SIMBOLISMO CROMATICO-VESTIARIO), un*

combinazioni di aggettivi, nomi, avverbi e partecipano alla sintassi delle proposizioni. Si veda a questo proposito P. OLERON, *Études sur le langage mimique des sourds-muets*, in "Année psychologique", 52, 1952, pp. 47-81; J. KRISTEVA, *Séméiotikè...*, cit., pp. 29-51; E.T. HALL, *La dimension cachée*, Parigi, Seuil, 1971 e *Au-delà de la culture*, Parigi, Seuil, 1979.

cercle de pierreries au front (INCORNICIATURA), *apparaît au sommet d'un escalier de marbre et descend lentement les marches* (MODALITÀ MIMICA) (*Ib.*, pp. 274-275)

I vestiti non coprono, ma si dispiegano, avvolgono, dissimulano e mettono in risalto il fascino delle eroine, la cui persona è forgiata dalle ondulazioni delle stoffe e dagli ornamenti di ogni genere, preziosi o simbolicamente floreali. Sono sinonimi di seduzioni idealizzanti, trasfigurazione di linee e colori per atmosfere progressive.

La valorizzazione dei corpi rivestiti delle qualità degli oggetti e degli arredamenti è il "reflet d'une nouvelle conception de l'écriture, que ne définit plus une relation au référent naturel (la femme), mais au contraire un ensemble d'interrelations purement culturel du langage (la toilette)": le eroine principalmente rappresentano questa mobilità, l'accumulo di dettagli amplifica i corpi, blasoni più interessanti dell'insieme¹⁴².

Mentre la narrazione prende senso dall'"ordine" delle unità evenemenziali, il discorso didascalico sfugge a questo obbligo: personaggi, luoghi, oggetti sono presenti senza che intervenga il minimo cambio di statuto, in una funzione discorsiva assimilabile ad una descrizione che sfugge alla contingenza. I referenti scenografici non sono identificabili al di fuori della particolare rappresentazione di cui fanno parte.

Le soste descrittive ritmano l'azione e formano una transizione ad ogni cambio di luogo o momento dello svolgersi drammatico che si offre allo sguardo in una visione globale e immediata. L'effetto, di cui l'autore carica il desiderio creatore, dota il significante di riflessi che fanno vivere i contorni delle forme, descrizioni prismatiche dei toni sensoriali afferrati nel dinamismo delle forme, dando una dimensione alle immagini fissate nella scrittura.

Ogni dettaglio della didascalia è una vittoria dell'idea sulla materia, del tratto sull'opacità, del sogno evanescente sul reale:

¹⁴² R. CHAMBERS, *Pour une poétique du vêtement*, in "Michigan Romance Studies", I, 1980, p. 19.

l'inserzione di un'attività narrante è un gioco di specchi che si irradiano nella scrittura. Le *enumerazioni graduate* di nuclei *Me* diventano subordinate autonome tese nel movimento complessivo del processo virtuale, componendo strutture aperte, evolutive, dinamiche:

TANNUCCIO, *seul*: [...] (*Il fait un geste de décision insouciant* (QUALIFICAZIONE CINESICA), *entrouvre son manteau, relève sa cape* (MIMICA), *et les jette loin, sur un banc. – Il apparaît alors dans son costume de page, pourpoint et mailles collantes* (COSTUMI), *en soie cramoisie, et brodés de passequilles d'or* (PREZIOSITÀ); *un riche poignard à la ceinture* (*), *une plume de paon au coin de la toque* (* QUALIFICAZIONE DEI MONILI), *les cheveux bouclés, noirs, flottants et poudrés d'or* (ACCONCIATURE); *il se met à rire silencieusement* (MODALITÀ OSSIMORICA) (*Elën*, I, p. 207).

I nuclei *Me*, con la loro presenza in scena, significano asserzioni infinite affidate alla connotazione pluralizzante che trae energia dalle ipotiposi. La struttura predicativa è il compimento comunicativo, senso interpretativo che separa la sostanza dagli attributi e dal processo formale: i costumi drappeggianti sono segni fisici di un nuovo stato spirituale del codice espressivo, eventi artificiali costruiti sulla mobilità spazio-temporale dei personaggi e nel superamento di una frontiera formale e funzionale. Il rivolgimento cronologico è garante del ritorno ad un'era felice nella quale l'artista, nell'appagamento dei desideri, si riappropria dei suoi poteri.

Nell'intendimento dello scrittore le annotazioni sinestetiche localizzano "sporgenze" delle figurazioni, fantasmi evocativi che lanciano bagliori efficaci nel tempo di uno scintillio: le rappresentazioni testuali dell'andatura aerea dell'immagine, del dinamismo prossemico e della presenza plastica appaiono come segni del desiderio teatralizzato, connotazioni incorporee di materiali vivi come organismi carnali, simili a visioni oggettivanti dello spirito, creatore del mondo esterno.

Les fenêtres du palais d'Elën s'illuminent (INCORNICIATURA RIFLESSIVA) *dans le lointain* (FUNZIONE LOCATI-

VA); *Tannuccio se détourne, un reflet de lumière frappe son visage* (RIFRAZIONE); *Grète l'aperçoit: mouvement de surprise* (QUALIFICAZIONE MIMICA).

(Madame de Walhburg) *Avec un sombre dédain* (EPITETO MIMICO) *contenu* (MIMICA PARTICIPIALE) [...] *Elle tombe contre la charmille et reste silencieuse un instant* (PROGRESSIONE CINESICA), *puis elle arrache lentement* (MODALITÀ CINESICA) *les fleurs de son corsage et les regarde* (FUNZIONE VISIVA). *Andréas est au milieu de la scène, interdit* (MIMICA PARTICIPIALE).

(Tannuccio) *Il fait un geste sinistre* (MODALITÀ OSSIMORICA), *s'enveloppe de son manteau* (MODALITÀ MIMICA).

(Elèn) *Elle s'approche de la croisée* (MODALITÀ PROSEMICA), *puis s'accoude sur le balcon* (MIMICA FRONTIERISTA), *blanche et languissante* (QUALIFICAZIONE INCARNATO).

Morgane, seule, remonte la scène (MODALITÀ CINESICA), *et s'appuie à l'angle de l'un des pans coupés* (MIMICA FRONTIERISTA), *d'où elle considère les autres salons*.

Le modalità *Me* restano sospese in una funzione simbolica, matrici di base separate dalla funzione predicativa mentalizzata, celebrata in scena. Ogni finestra, ogni vano si offrono come metafore metadrammaturgiche: la descrizione cinesica dell'"affacciarsi" mette in funzione la percezione della scena "da vicino e da lontano", indicando allo spettatore la modalità con la quale deve vedere o leggere la scena. Nella parte didascalica testuale la figurazione comincia a cancellarsi per far emergere alla superficie la plasticità e la presenza allusiva.

La gestualità non è ridondante rispetto alla voce, ma è azione più che visibilità, processo più che rappresentazione accessoria. Il linguaggio partecipa allo svolgimento drammaturgico ed alla corporeità delle cose:

Elle tombe brusquement (MODALITÀ CINESICA), *les mains crispées sur sa poitrine* (Elèn, I, pp. 206-234).

(Morgane) *L'appartement n'est plus éclairé* (RIFRAZIONE) *que par la lampe, sur la table; au-dehors* (FUNZIONE LOCATIVA), *bruit de vent et de la pluie frappant les vitres. La duchesse, après être allée donner un tour de clé aux trois portes, se rassoit devant la table et reprend sa rêverie* (MIMICA ONIRICA) [...] *Elle rêve. Il [Sergius] prend doucement* (MODALITÀ MIMICA) *sur la table le mouchoir de batiste* (FUNZIONALITÀ OGGETTISTICA). *Le regard de la duchesse de Po-leastro devient fixe* (FUNZIONE PARTICIPIALE) *tout à coup: puis, après un profond silence* (*), *sans bouger* (*) *et d'une voix sourde* (* PROGRESSIONE CINESICA).

Nell'accentuata figurazione degli occhi e dello sguardo la superficie del significante compie nel tragitto una graduale cancellazione del segno: attirando lo sguardo sul canale del suo meccanismo, la ricostruzione del vedibile prende origine.

Il gesto indica le entità astratte e polisemiche, instaura relazioni, ingloba, senza dicotomie, in uno stesso spazio soggetti e oggetti e la loro evoluzione.

Duel. – Morgane, élevant son candélabre d'une main et de l'autre soutenant sa toilette de nuit (PROGRESSIONE CINESICO-OGGETTISTICA), *suit les combattants silencieux* (EPITETO MIMICO) *dans leurs changements de terrain et les éclaire* (FUNZIONALITÀ INQUADRANTE).

Elle [Morgane] arrange d'une main ses cheveux presque dénoués (DESCRIZIONE ACCONCIATURA) *par les caresses de l'enfant, puis se lève* (*) *et marche vers la table* (*): *elle reste debout* (* PROGRESSIONE CINESICA), *pâle* (QUALIFICAZIONE INCARNATO), *regardant aux lueurs de la lampe d'or* (FUNZIONE VISIVA) *les roses de Sione* (PASSAGGIO ATTANZIALE ALL'ORNAMENTALE). *Elle les respire* (*) *et les laisse tomber près d'elle* (* PROGRESSIONE CINESICA);

puis, s'étirant voluptueusement (SEDUTTIVITÀ CINESICA) *sur le sofa et griffant de ses ongles* (ACCENTUAZIONE MIMICA) *la soie des coussins* (FUNZIONE TESSUTI), *elle murmure* (*), *renversée à demi* (*), *les yeux fermés* (* PROGRESSIONE CINESICA).

Nelle inquadrature illuminate, nella gamma calda e voluttuosa dei colori espressi da epiteti precisi modellati su sfumature, forme e volumi, nella sensualità espressiva dei tessuti, nelle movenze vi sono le tre componenti fondamentali di una simbologia il cui bagliore è un tentativo di "crudele" dominazione mimetica del reale: comportano un'idea di seduzione, ma anche di violenza non lontana dall'ideale di potere e conquista che l'autore trasmette in filigrana.

La funzione primaria del simbolismo colorato, plastico, scintillante è di compensazione ed innovazione dell'organismo. La sua visione di un mondo trasformato dal velo iperestetico si traduce nella ricerca di corrispondenze espresse da un grado secondo di rappresentazione scritturale. L'artificio della rielaborazione artistica è trasposizione direttamente legata ad un rifiuto di diretto contatto con il reale. La bellezza espressiva, minacciata dalla fissità cadaverica e dalla cavità del significante, risorge risolvendo ogni antinomia nella convergenza di materia e spirito.

La profusione di gioielli, collane e fiori avviluppanti sono sublimazioni metamorfosizzanti i corpi, "supplementi d'anima" che procurano l'assimilazione organica alla preziosità dei monili.

Poche sono le volte in cui il linguaggio della messa in scena assurge a simbolo del linguaggio degli attanti (un significante visivo non-linguistico con uno linguistico)¹⁴³: è il caso del *bouquet d'immortelles* e del *collier* in *Elën*, dei *papiers* inviati da Lady Hamilton per tendere un tranello a Morgane, del *bouquet* di Sergius che Sione conserva, delle *épée* dei paggi, del *poignard* e della *rose* di Sara e, infine, del tesoro di Axël che caratterizza la zona A come simbolo del potere finanziario. Se l'oro è il se-

¹⁴³ A. UBERSFELD, *Le Roi et le Bouffon*, Parigi, Corti, 1974.

gno di A, la reciprocità è vera e solo questa potenza dà il senso al tesoro, evocato contemporaneamente dai dialoghi e dalla presenza scenica: allude al possibile dominio di Axël e, più precisamente, della scrittura letteraria, divenendo l'oggetto in cui si inscrivono il valore e il mezzo di un possibile scambio. Il potere non è legato al possesso della ricchezza, ma alla sua sorgente; non è parola, ma cosa, effigie di materia inalterabile.

Il registro del raddoppio letterario si ha, per esempio, con il *blason* (vedi *supra*: I 2.1), iscrizione nel passato, marchio della durata riesumata, sussiste nel testo: è l'impronta visiva del nome degli A.

La ridondanza appoggia lo spettacolo sul tessuto che introduce l'oggetto come elemento tanto dell'"esterno" che dell'"esecuzione teatrale. I significati visivi - ricchezza del costume, valori oscuri - rinviano al significato verbale: re o potere, traditore o tranello. Se il dramma romantico ha per scopo di mettere in luce un destino o una storia, l'oggetto funziona da scorciatoia o da rinvio: un abito, una camera, un gioiello sono il collegamento di una descrizione, di un essere, di un sentimento, nel tentativo di superare i limiti della scena confrontandoli con quelli della scrittura. La figurazione dinamica, superficie di trasporto cromatica e emozionale, si espande nello spazio con corporea ostensività.

La scrittura è percepita nell'istante di passaggio tra visibile e invisibile: la frammentazione dei corpi in posizione attanziale appare traccia figurativa visibile di un'invisibile interiorità. La pratica estetizzante sfida la mimesi: la messa in scena teatralizzata è, nel discorso villieriano, il pre-testo per eccellenza della scrittura, perchè permette alla rappresentazione di astrarsi dal suo contenuto referenziale dispiegando una creazione a quattro dimensioni.

Quando si richiedono lunghe azioni silenziose (i frequenti *silence* raddoppiano ossimoricamente il *rire* o le *voix*) nutrite di rituali simbolici e di messaggi ereditari dal passato, entrambi i piani, quello dell'azione e quello delle didascalie si confermano nella loro autonomia di sequenze articolate secondo la logica narrativa e scenica. Evidenziando una scelta antiborghese, gli

oggetti "passivi" contrassegnano marcatamente il rifiuto di ogni arredo sul palcoscenico¹⁴⁴.

L'operazione cinese, attraverso i gesti lenti e ieratici degli attori, presuppone un'impalpabile armonia, un'interpretazione ritmata da una musica in controluce, sciolta da costrizioni spazio-temporali contingenti e convenzionali. Di fronte alla progressione scenica, lo spettatore riattiva la partitura di sedimenti mnemonici, fino a possedere il messaggio completo.

Elle le regarde (FUNZIONE VISIVA) *avec une admiration exaltée* (EPITETO MIMICO) *et les yeux brillants* (FUNZIONE PARTICIPIALE).

La descrizione degli occhi è al centro dell'azione: gli altri elementi del viso servono da cornice.

Un rayon de lune, traversant () les fentes du toit, éclaire le milieu de la scène* (* FUNZIONE ILLUMINATIVA). *Mistress Noëlla et les groupes apparaissent dans cette lueur* (*Le Nouveau Monde*, I, p. 500).

Un rayon de l'incendie traverse (FUNZIONE ILLUMINATIVA) *l'intervalle des grandes draperies que Dahu tient entrouvertes* (FUNZIONE INQUADRANTE). *Le rayon frappe la main de la statue (*) du roi d'Angleterre, l'empourpre (*) et passe entre* (* FUNZIONE ILLUMINATIVA) *les doigts de marbre* (FUNZIONE DELL'INANIMATO).

Mistress Andrews, qui se trouve au-dessous d'elle, reçoit, obliquement (MODALITÀ ILLUMINATIVA), *sur le visage, l'ombre (*)*, *ensanglantée par la lueur* (CROMATISMO SCENICO), *de la main royale* (* FANTASTICO DRAMMATURGICO) [...]. (*Le Nouveau Monde*, I, p. 536).

Il testo teatrale è stato concepito senza tener conto delle reazioni del pubblico e del derivante – reale – successo. Villiers, con volontà selettiva, si immaginava un lettore assoluto, ispirato da un'altra cultura, sia perché il linguaggio lirico oltrepassa i

¹⁴⁴ G. BARTOLUCCI, *La didascalia drammaturgica*, Napoli, Guida, 1973, p. 98.

limiti dello scritto, sia perché gli episodi sono sempre applicabili a sé stessi. Il suo teatro, condizione originaria di ogni altro genere letterario, dà voce e forma – su piani diversi, ma sincroni – a quanto tutti hanno la possibilità di sentire, allo stato di latenza, di ricordo nebuloso e impreciso nei confini indistinti del mondo mentale. Affermare che la lingua delimita il "reale" non deve necessariamente sottintendere che tale rivestimento sia esaustivo e tranquillizzante; al contrario, lo scopo dello scrittore è quello di ammettere la possibilità di una esperienza non-linguistica, secondo la quale la realtà viene intuita come oggetto o classe di oggetti non ancora nominati e stabiliti, che richiedono un lavoro di "impressione" nella sensibilità e nello spirito.

Ne *L'Art*¹⁴⁵ Gautier sviluppa l'idea che solo l'opera mantiene il "pur contour", la forma ideale della bellezza nei versi solidi ed eterni. L'ideale si può concepire nell'arte immutabile, baulairiano sogno di marmo che immortala il testo.

Il discorso didascalico di Villiers è un dispositivo che fa cortocircuitare il funzionamento referenziale della rappresentazione. In effetti la scena fornisce alla scrittura una superficie sulla quale si ri-flette l'esperienza della figurazione contenuta: sullo spettatore del mezzo artistico e delle forme il reale si ricrea per emergere in modo più forte per metonimica omologia tra materiali.

L'intervento autoriale fornisce allo spettatore la modalità di interpretare la scena in rapporto al leggibile. Questa tecnica compositiva, che configura oggetti e personaggi descritti con fasci di paradigmi, produce entropia e rinvia alla volumizzazione scenografica della scrittura quale campo d'interazione di "tessuti": lo sguardo fornisce alla scenografia la sua descrizione.

Il gioco di riflessi sull'incorniciatura accessoriale presuppone un creatore "totalizzante" che ri-presenta in enunciato il dramma come grande opera d'arte. Le metonimie villieriane subiscono uno scavo metaforico spirituale diventando significanti di un rinvio di senso, di uno spazio esterno allo spettacolo che finisce con l'assurgere a simbolo.

¹⁴⁵ T. GAUTIER, *Émaux et Camées*, Minard, 1968, p. 119.

Scenografie e gestualità sono anticonvenzionali non affidandosi né alla concezione letteraria né a quella drammaturgica borghesi garanti di effettualità dialogica e processualità di azione: il vero avversario dell'Eroe non è un altro essere, ma un universo solido con il quale si scontra rudemente. Immerso in questa invadenza narrativa, l'attante principale è condizionato dallo spazio, in un'atmosfera imitativa che ne congela l'espansione di verità; subisce restrizioni storiche senza poterle dominare a causa di un'accentuazione dei suoi valori interiori.

Accanto alla sovrabbondanza testuale agisce un'operazione didascalica scenicamente sottrattiva, che genera quanto è teatralmente flebile e incoerente. Gradualmente, il valore descrittivo si accresce da *Elën* alle didascalie di *Axël*, che giocano sul doppio piano di *messa in scena vs significante testuale*, sostituendo con il linguaggio scenico l'incontro visibile dei partner protesi l'uno verso l'altro oltre l'invisibile frontiera divisoria: il pensiero diventa un "discorso obliquo" che il drammaturgo deve lasciar trasparire nel mascheramento frontale.

La prepotente volontà di recupero di uno stampo espressivo onnicomprensivo, di trasformazione dell'approccio oggettivo attraverso la rifrazione prismatica dell'arte, vivifica le immagini intime e ideali preesistenti con effetti artificiali riorganizzando le fonti letterarie nell'intento di esprimere la propria onnipotenza in una trasformazione metaforica della realtà. Le impressioni contrarie alla comunicazione sono evocazioni sceniche secondo il codice sinestetico delle corrispondenze, tacito rinvio a un patrimonio poetico e scritturale estraneo alla competenza teatrale degli spettatori. Immagini preesistenti nello spirito dell'artista si fondano su fonti letterarie nelle quali lo scrittore ricrea metaforicamente il reale in un sentimento di onnipotenza.

2.2. *Equilibri confinari*

Uno sfasamento tra significante e significato attiva le strutture del "dramma intimo": l'Eroe è emigrato in uno spazio alligero, lascia le due zone contrapposte, A/non-A, e si ritira in una

nuova, invisibile, ma nominabile. La descrizione, acquistando una densità "ambientale", supera l'immobilità della scrittura per diventare forma teatrale: sconvolgendo la narrazione oggettivante della prosa, orienta la trama verso un'illusione ambientale.

Le indicazioni didascaliche nascondono un'origine sentimentale riferita ad un angolo di vita, letterariamente immobile, ricca di potenziale espressivo. Non è tanto lo spazio teatrale ad essere rinnovato quanto l'attante, investito di palpiti indipendenti da contatti interpersonali e circondato da oggetti, che spesso si riflettono sullo spessore sentimentale della *dramatis personae* imprimendo un movimento simultaneo alle azioni liberate dal nesso causa/effetto a livello temporale.

L'espressione esistenziale "inventa" scenicamente le zone del sentimento, cioè di un'azione diversa che recupera il "gesto totale" e complesso, in cui la parola e il quadro immaginativo, il suono e la luce, trovano una loro collocazione e una loro dimensione complementare e contemporanea.

In questi rinvii ad una resa scenica risiede la difficoltà della completa "traduzione" della partitura, il suo sviluppo contraddittorio che produce tutto il fascino di sostanza " lirica". Finalità e processualità drammaturgiche rovesciano le abitudini traspositive per mezzo di una creatività affidata ad un procedimento liberatorio da incrostazioni falsamente moralistiche e ideologiche. L'espressività umana introduce un *continuum* quasi reale; la corporeità è fisicità affidata all'intervento dell'attore che diventa spettatore a sua volta. Sempre di più le didascalie mettono a fuoco degli "arresti", pause dell'intrigo, momentaneo abbandono del coinvolgimento drammatico dell'attante che si assorbe metonimicamente nello sguardo, in uno spettacolo ora esterno, ora introiettato ad interpretare la sua coscienza.

Nella *Révolte* la gestualità sfasata rispetto alla parola determina una serie di microsequenze prossemiche. È il dramma della contrazione fisica: la luce è puntata sul corpo dell'eroina, sulle sue reazioni intellettive in perpetua evoluzione, legate ai mutamenti continui e contraddittori dell'intelletto e dello spirito.

Il salotto del dramma è uno spazio acquisito dagli spettatori e mai messo in discussione, simbolo di un'atmosfera familiare

apparentemente perfetta: diventa l'occasione di un'apertura "altra" dello spazio rappresentativo, con funzione d'implicita ed allusiva presenza, e si scioglie visivamente dalla convenzionalità nella discussione della coppia. La nevrosi, "scandalosamente" affiorata, invade la protagonista apparentemente fissa, provocando l'azione; lo spaccato-palcoscenico contiene parecchie realtà "rivolte" soprattutto alla platea, in una copresenza scenografica mentale che è la più ricca espressione di modernità e di rinnovamento.

Nella lezione ripresa dai simbolisti il Poeta ha il compito di stimolare il pensiero, la spiritualità, l'idea, presentando le forme sotto una luce che ne lasci gradualmente indovinare il senso nascosto: essendo la più alta espressione d'arte e la più spiritualistica, il dramma simbolista rifiuterà ogni dato contingente, ogni dettaglio, ogni fatto reale.

Lo scrittore esprime l'essenza del tempo, la sua durata, il suo scorrere trasformante, tratto di una forma letteraria che permetta la visione simultanea di due momenti cronologici: soltanto il romanzo sarebbe in grado di descrivere questa doppia situazione. Eppure, il ricordo di Élisabeth di se stessa, dell'animo e degli ideali non conosce barriere di spazio e di tempo: luogo e tempo scenici sono "relativi". Una facoltà impalpabile, quale l'anima chiusa in sé, da espressione inesprimibile non è più estranea al dramma. L'isolamento dell'essere sensibile implica l'intellettualizzazione di un conflitto che sfocia nell'astrazione: perciò il contrasto acuito nella creatura "atteinte de l'ennui éternel" (*La Révolte*, I, p. 406) si supera in virtù dell'obiettività prodottasi. All'azione drammatica subentra la narrazione scenica: esaltando i lati visivi della situazione, il palcoscenico si comporta di fronte all'opera come un narratore.

Il dialogo, non più sufficiente, è sostituito dall'azione di conquista, quella dello stato da capovolgere:

Elle [Elisabeth] reste accoudée, les yeux vagues, les paupières baissées, la main plongée dans les cheveux.

Avec une sorte de gracieuse inquiétude.

Se détournant, brusque, le visage livide et fier, le regard calme, le sourire glacé, la voix stridente.

Elle a descendu la scène. Elle s'appuie debout contre le velours de la cheminée; sa tête est éclairée par le candélabre derrière elle. Elle parle d'un ton froid et très calme.

Assise, les yeux fixes, presque à elle-même, à voix basse.

Devenue de plus en plus concentrée, presque menaçante. Comme glacée, à elle-même [...] elle s'accoude pensivement.

Elle rajuste sa toilette devant la glace, jette sa mante de voyage et redevient la femme qu'elle paraissait être au commencement de la première scène.

Il lui baise la main. Un moment de silence. Élisabeth est debout près du fauteuil. – Elle est redevenue taciturne. – Felix ne la voit pas. – Elle semble perdue dans d'effrayantes pensées (pp. 389-408).

Le didascalie insistono sugli ultimi sussulti di vita intima dell'eroina prima dell'epilogo: l'individuo con un'anima lotta criticamente per proteggere il suo idealismo trascendentale trasformato scenicamente in una problematica del corpo frantumato, dell'essere fisico in progressivo indebolimento spaziale.

Il movimento generale del dramma (e non del testo) è comandato dall'andatura e dallo sguardo in bilico introspettivo, fuso con immobili contemplazioni.

Ne *Le Prétendant* i forti impeti passionali si arricchiscono di una ricca mobilità espressiva, spesso pronta a frammentare i lunghi dialoghi:

MORGANE [...] Souriante [...] D'une voix bizarre (EPITETO MODELLIZZANTE) [...] Rembrunie [...] Se renversant, avec mollesse, et buvant (DESCRIZIONE MIMICO-SEDUTIVA) [...] avec une stupeur d'admiration (I, pp. 282-283).

LADY HAMILTON, *laissant traîner ses paroles [...] détaillant ses mots [...] Comme à elle-même, et d'une voix presque indistincte* (RINVIO ESPRESSIVO) (I, pp. 336-338).

LADY H. *se dressant* (CONNOTAZIONE CINESICA), *froide* (*), *terne* (*), *impassible* (* QUALIFICAZIONE MIMICO-RIFLESSIVA), *derrière elle* (I, p. 342).

MORGANE, *se dressant également* (CONNOTAZIONE CINESICA) [...] *Elle retombe* (*), *immobile* (*), *anéantie* (* PROGRESSIONE CINESICA), *et cache son front* (SINEDDO-CHE MIMICO-INTROIETTIVA) *sous ses bras croisés* (MIMICA PARTICIPIALE) (*Idem*).

SIONE, *tombant à genoux* (*), *évanouie* (*) *et jetant son voile* (* PROGRESSIONE CINESICO-SIMBOLICA) *sur les cadavres* (QUALIFICAZIONE ATTANZIALE) (I, p. 372).

Villiers salda insieme tempio e teatro, strutturando uno spazio perimetrato entro cui qualcosa si crea e si erige, che acquisisce realtà linguistica e si lascia guardare: accomunando iconostasi e muro, definisce il campo di una visione, di una contemplazione, di un recinto dello spettacolo e di uno spazio che lo rende possibile¹⁴⁶.

L'interiorità, motore del dramma, regola la sua assolutezza, origine e fine dell'azione. Il riflusso e l'emanazione dell'intrigo nell'intimo del protagonista, il suo oggettivarsi sono resi possibili dalla natura del conflitto. Respingendo la piattezza del mondo, la riconquista degli antichi ideali afferma la supremazia dell'anima sul destino stesso: è una forma di verità in cui risiedono i motivi delle decisioni manifestate e che protegge da ogni trasformazione esterna l'impronta ideologica del protagonista, confermata dagli altri personaggi reciprocamente estranei e isolati.

Il valore espressivo non spetta più solo alla negatività, all'automatismo senza senso del discorso e al mancato adempi-

¹⁴⁶ F. TREBBI, *Rilke e la rappresentazione silenziosa*, in *Miti e figure dell'immaginario simbolista*, Genova, Costa e Nolan, 1992, pp. 237-238.

mento della forma drammatica: per Villiers la drammaturgia soggettiva, riducendo la rappresentazione diretta dell'accadere intersoggettivo, contrae lo stile della tensione privilegiando la dinamica relazionale tessuta dalla passione, quale effetto di senso confrontato al divenire.

Non l'azione verbale, ma i suoi interstizi dinamici veicolati dal corpo stesso dell'attore premono dal fondo del tempo sui suoi contorni e sono i vettori della silenziosa ritmicità: i *mimismi* (mimemi oculari e manuali) indicano l'autonomia del comportamento corporeo all'interno del sistema comunicativo, possibilità descrittive che non impiegano le griglie dell'espressione fonetica, ma che pulsano come "segni sotterrati" nel testo, affidati a movimenti appena accennati, quello del pensiero, della riflessione accompagnata dalla *rêverie* e dal silenzio. Queste forme cinesiche, non semplici accenti soprasedimentali a rinforzo sintattico, si combinano tra di loro funzionando da prefissi, suffissi, infissi e unità di ordine superiori.

I frequenti primi piani sono spesso focalizzati non tanto sul gesto corporeo, quanto sullo sguardo, sugli occhi e sull'insistenza dell'opposizione *voir vs regarder*: parallelamente questa movenza è sostenuta e rinforzata da variazioni tonali di voce, cambiamento radicale del valore testuale.

Lo spettacolo è regolato dal gesto o dallo sguardo di personaggi in "stazioni" contemplative e il suo sviluppo sposa la durata di percorsi o di arresti meditativi: la chiave del fascino della rappresentazione risiede nella presenza di un segreto non rivelato, di un messaggio ancora indecifrabile – eppure insistente –, abbozzo e velata promessa della rivelazione finale.

Le Nouveau Monde è il "dramma dello sguardo" e dei sentimenti soffocati. Il comportamento prossemico di Mistress Andrews, l'*inconnue*, ne accentua la profonda solitudine: il sistema di annotazione gestuale la registra spesso quale unica responsabile delle sue decisioni, abitata da lunghe, mute riflessioni che hanno per testimoni solo il cambio di décor e di accessori. Isolata rispetto agli altri personaggi, il suo comportamento esprime una decisionalità ormai all'epilogo:

MISTRESS ANDREWS, *dont les yeux ont étincelé [...] avec un amer sourire*

LORD CECIL, *assis, les yeux sur ceux de Mistress Andrews*

MISTRESS A., *dont les yeux s'allument parfois*

RUTH, *doucement [...] (Lord Cecil la regarde: elle continue d'une voix plus douce et plus oppressée)*

MISTRESS A., *qui, lentement et sans quitter des yeux les des autres personnes, s'est rapprochée du fond de la scène [...]*

RUTH, *immobile dans la pénombre et parlant pendant le chœur lointain*

MISTRESS A., *accoudée sur sa main fermée, les yeux mi-clos, à elle-même [...]. S'assombrissant encore et comme perdue en une mystérieuse pensée [...]. Elle s'arrête, les yeux fixes, avec horreur: – elle frissonne silencieusement [...]. À part, comme après avoir chassé une pensée obsédante et reprenant sa rêverie.*

LORD CECIL, *à voix basse et comme à lui-même, avec un hautain sourire, pendant les dernières mesures de l'hymne royal (Le Nouveau Monde, I, pp. 439-539).*

2.2.1. Recitazioni interspettacolari

Nella pagina teatrale la didascalia acquista una funzione tecnico-formale di strutturazione di uno spazio nuovo: luogo marcato dall'illusione e dalla rievocazione, terribilmente reale e concreto, si rinforza con ritorni di atmosfera e con ambientazioni di personaggi che sentono e vivono sulla scena anche attraverso il silenzio. Il rinnovamento drammaturgico di Villiers si perfeziona nella modalità del voir, che delimita l'immagine da esprimere in un senso a parte, più sostanziale che metafisico: la

didascalia stacca lettura e visione, discrimina una zona verbale di impronte figurative che limitano la forma attanziale. Il primo piano passa gradualmente ad occuparsi di "zone" del personaggio, frammenti sopravvissuti all'erosione esistenziale.

Gli attanti sono realtà impermeabili alla deformazione perché immutabili costruzioni della fantasia: il procedimento è modello di sé stesso e quindi rarefacendosi come forma, vive "bloccata" interiormente e si esprime nelle molte indicazioni di ridondanti regards recitati:

MORGANE [...]: *nos regards se sont étreints une seconde, il parlait pour moi (Le Prétendant, I, p. 264).*

Numerose e raggruppabili sono le localizzazioni affettive nelle indicazioni sceniche o nei dialoghi per la costanza dei riferimenti.

La movenza passionale scorre trasfigurando gradualmente il polo fisico generatore di dinamiche di forte corporeità in zone motrici dell'invisibile presenza dello Spirito. Sono luoghi con valenza attanziale di quel che sgorga dal fondo:

Elle embrasse au front Samuel qui se réveille en sursaut (Elèn, I, p. 219).

Après un moment de silence et de regards ineffables, Samuel la baise au front (Ibidem, p. 229).

Elle embrasse Samuel au front (Ibidem, p. 233).

Il [Samuel] passe la main sur son front (Ibidem, p. 236).

Samuel la regarde, et, après un silence, l'embrasse au front (Ibidem, p. 246).

Il [Sergius] s'approche doucement et la baise au front (Le Prétendant, I, p. 281).

Elle [Morgane] cache son visage dans ses mains [...] Elle retombe, immobile, anéantie, et cache son front sous ses bras croisés (Idem, p. 343).

Elle tombe sur l'escabeau, le front dans les mains sur la table de pierre (Idem, p. 353).

LADY CECIL, *lui baisant le front (Le Nouveau Monde, I, p. 424).*

RUTH, *étendant ses mains sur le front de Stephen et à voix basse* (*Idem*, p. 513).

STEPHEN, *lui baisant le front* (*Idem*, I, p. 515).

Taciturne, Sara décroise les bras: son front s'incline sur celui de la novice. Celle-ci lui prend la main (*Axël*, II, p. 538).

La *fronte*, una delle localizzazioni più ricorrenti soprattutto in *Elën*, è sede del pensiero, ma anche – nelle scene che registrano un'evoluzione attanziale – sineddoche della testa intera, superficie dove nasce e si rifrange la luce spirituale, emanazione e contatto del mondo celeste. Le descrizioni seguono il percorso ordinale esterno->interno costituendo l'espansione metonimica del "corpo", e più precisamente la declinazione di una serie lessicale.

Il *petto*, metafora del cuore, è lo spazio privilegiato per la custodia dei sentimenti o dei vessati:

Il tire un médaillon de sa poitrine et le présente à Samuel (*Elën*, I, p. 243).

Morgane, tenant un pistolet d'une main, se précipite vers Sergius, et lui jette son bras autour du cou (*Le Prétendant*, I, p. 321).

Sergius est environné de palmes et d'épées: il appuie la main sur l'épaule de Morgane qui laisse tomber sa tête sur la poitrine du prince (*Idem*, p. 323).

Il meccanismo didascalico con referenti non-linguistici inter-spettacolari attivato, per esempio, tra *Le Prétendant* e *Axël*, è retto dallo stesso simile slancio passionale delle due coppie di innamorati caratterizzato, nel primo dramma, da grande abbondanza dialogica, nel secondo, invece, da un forte ellittismo espressivo di sensibile rinforzo cinesico:

Sergius s'assoit près d'elle, à ses pieds, sur les coussins [...] l'enlaçant avec passion [...] la tenant dans ses bras (I, p. 281-283).

Il [Axël] s'est assis, sur un coussin, aux pieds de Sara - croisant ses bras sur les genoux de la belle fille; il la regarde pendant quelque temps, comme perdu dans un abîme de joie silencieuse (II, p. 660).

Il confronto tra i due drammi accerta in che modo dalla magmatica esuberanza emozionale del primo, dove gli Eroi cercano di capire il loro amore e di articolarlo in uno spazio, si passi ad *Axël*, dove l'estasi riduce il trasporto verbale nel momento in cui le anime si riuniscono nell'atonìa fisica già prefigurata dall'annullamento "riferito", ma non ancora recitato, di Morgane e Sergius:

Sergius: Morgane, je vous contemple, vous par qui je suis libre!... Je voudrais faire tenir les joies et les triomphes dans un de vos instants; je me perds dans un de vos regards et je donnerai toutes nos espérances sublimes, simplement pour mourir le front sur vos genoux!... [...] *l'enlaçant avec passion*: Que tes bras se referment et je serai le roi de tes royaumes! Quels cris de gloire valent le silence de ton sein? À quoi bon tout le reste!... [...]

Morgane, *se levant*: Et j'aime ces trances terribles que tu ressens à cause de moi!... Non, périsse tout, excepté notre amour, plutôt qu'une mort inglorieuse!... Nous vaincrons, te dis-je, et l'heure va sonner!" (*Elën*, I, pp. 282-283)

SARA, *attirant sur son sein le front d'Axël, puis, grave, et appuyant doucement ses lèvres sur les siennes*: Mon âme? la voici, mon bien-aimé!

Ils restent éperdus, comme inanimés et sans paroles (pp. 660-661).

I rilievi cinesici giungono, in *Axël*, ad identificarsi in modo sempre più accentuato con i *Me*: i participi presenti (*attirant*) e passati (*éperdus, inanimés*), gli aggettivi e i sostantivi (*grave, sein, front, lèvres, paroles*) ed anche le marche avverbiali (*doucement*) non possono essere considerati "derivati" rispetto al linguaggio parlato.

In molti quadri l'eroina si raccoglie a pensare appoggiata sui gomiti, in un annuncio simbolico del tempo riservato alla men-

te: lo scorrere della riflessione determina l'avanzare drammaturgico, concreta apertura di un varco su un frammento descrittivo azionato dalla paradigmaticità del lessico. Sono soprattutto Élisabeth e Lady Evandale, o meglio Mistress Andrews, a essere colte in questi atteggiamenti, che suggeriscono – nello sconforto – la forte solitudine interiore. La movenza dell'attante diventa metafora metaespressiva, segnale introduttivo di una dilatazione conoscitiva, di una gestualità memoriale:

Morgane [...] la regarde, accoudée et impénétrable (Le P., I, p. 335).

[Élisabeth] reste accoudée, les yeux vagues, les paupières baissés, la main plongée dans les cheveux (La Révolte, I, p. 389). Elle s'accoude pensivement (Idem, p. 405).

MISTRESS ANDREWS, *accoudée sur sa main fermée, les yeux mi-clos, à elle-même (Le Nouveau Monde, I, p. 443).*

Elle va vers la fenêtre, s'accoude et regarde au loin [...] Elle reste assise un instant contre une table, accoudée et les yeux fixés au-delà de la fenêtre (Idem, p. 458 e anche p. 500).

[Ruth] s'accoude, le front dans ses mains (Idem, p. 529).

La figura femminile, scenicamente privilegiata tratteggia dei duetti familiari e sensuali in una corrispondenza non solo spirituale tra le protagoniste. È il caso di Elën e Madame de Walhburg, di Lady Cecil con Dahu o Lady Evandale e, in particolare, di Morgane con la nipote Sione o con Emma Lyonna o Sara e Soeur Aloyse:

[Lady Hamilton] s'assoit aux pieds de Morgane qui la regarde [...], puis elle laisse tomber sa tête sur les genoux de la duchesse, en souriant doucement, au milieu des flots de ses boucles d'or éparses sur la robe rouge (Le Prétendant, I, p. 335).

[Lady Hamilton] jette [à Morgane] son bras autour de la taille – Morgane laisse tomber sa tête sur l'épaule de Lady Hamilton qui l'entraîne hors de la tente (Idem, I, p. 344).

SIONE, *s'agenouillant près d'elle à ses pieds [...] tombant à genoux, avec un cri de joie (Idem, pp. 352 e 368).*

Elle [Dahu] lui [Ruth] jette les bras autour du cou et la regarde en souriant (Le Nouveau Monde, I, p. 490).

L'inginocchiarsi allude alla sottomissione, spesso amorosa, tra due interpreti o alla prostrazione del soggetto:

SAMUEL, *agenouillé près d'[Elën], en contemplation (Elën, I, p. 229).*

[Morgane] s'agenouille près de Leone, prend sa tête dans ses mains et pleure (Idem, p. 346).

Nel dramma il senso complessivo è condizionato dalla conclusione: è fondamentale l'apertura evocativa, la direzione che si rivela quando la vicenda ha termine. Il silenzio della fine è ben altra cosa che una fine; il linguaggio si organizza attorno alla sua lenta sparizione, che non è un limite esterno al testo, ma il principio stesso del suo *espacement*, la sua articolazione, il suo ritmo, riconvertendo ogni dualità in unità di nuovo senso.

2.3. *Le estasi metacronotopiche di Axël*

La rappresentazione silenziosa sublima l'azione affidata al gioco gestuale delle parti del corpo. L'atmosfera astratta privilegia lo scambio di idee: battuta e gesto sono "dentro" la pagina e solidarizzano quando il loro esistere "sepolto" si fisicizza contando su attori capaci di saldare la corporeità alla mentalità, in un movimento interpretativo potenziato dall'ambiente, dagli oggetti, dalle luci, dai rumori, dai costumi. Tale espansione procede sulla traccia di un'intellettualizzazione estetica, con un ritmo teso a materializzare spirito e ideali rovesciabili non più solo nella parola, alla quale l'autore rimprovera la depauperazione di verità e consistenza significanti.

Le lunghissime didascalie di *Axël* sono scandite da una gestualità ritmata, trasmesse nel silenzio e nella progressione cinetica che inanella una azione nell'altra per dilatarne il signifi-

cato, sono dense di "sotterraneità" scenica, qualità di tutto ciò che è prezioso e va protetto e lasciato riposare per rinvenirsi e ritrovarsi nello sguardo mentale dello spettatore: tecneni di operazioni logiche, dischiudono scene di interni e, con esse, preannunciano il percorso dell'Eroe, in una successione di *tableaux* descrittivi. Collane rilucenti, ceri alti come porte, soglie di saloni o di sepolcri fanno scattare trasformazioni decisive nell'evoluzione del personaggio e nelle sue peripezie drammaturgiche, costituiscono progressivamente l'attante preparandolo all'azione futura, a trasformazioni ulteriori che pongono Axël sull'isotopia del VOIR > A-VOIR (S)A-VOIR:

Taciturne, Sara décroise les bras ()*: son front s'incline (*) sur celui de la novice. Celle-ci prend la main (SIMBOLISMO PROSEMICO). Toutes deux traversent le sanctuaire (RITUALITÀ PROSEMICA) (II, p. 538).

Sara se découvre le visage (+), se soulève sous le candélabre (+) et s'accoude sur la première marche de l'autel (+PROGRESSIONE CINESICA CON DISVELAMENTO RIFLESSIVO). Les opales du collier mystique (INCORNICIATURA) scintillent parmi les fumées de l'encens (ATMOSFERA SINESTETICA); une pluie (#) de feuilles (#) de lis (#) parsème le tapis (#) autour d'elle (# RITUALE DESCRITTIVO-SIMBOLICO).

Elle s'est dressée, au milieu des encensoirs et des cierges (INCORNICIATURA RIFLESSIVA), devant l'Archidiacre; elle se tient maintenant debout (@), immobile (@), les bras croisés (@), les paupières baissées (@ PROGRESSIVITÀ CINESICA). Sur ses épaules brillent les pleurs d'or (CROMATISMO OSSIMORICO) du drap funèbre (*), dont les grands plis (*) tombent derrière elle (*) et se prolongent sur les dalles (* COMMISTIONE ATTANTE-ACCESSORI) (II, p. 553).

Sara lève enfin les yeux sur le prêtre. Elle regarde le sépulcre qui s'ouvre auprès d'elle. Muette (), et sans que ses traits trahissent une impression quelconque (*), elle marche vers un pilier (*). Elle saisit (*), parmi les ex-voto suspendus par la reconnaissance des marins, une vieille hache double, une guisarme; puis revient (*), toujours lente et glacée (*). Arrivée près du*

trou béant (+), elle étend simplement (MODELLIZZAZIONE MIMICA) le doigt vers la fosse (*) et fait au vieux prêtre un signe (PROGRESSIONE CINESICA) vague et impératif: celui de descendre (+), lui-même, dans le tombeau (+ INCORNICIATURA) (II, p. 560).*

Soudaine, en un fracas horrible, la foudre () brisant une des croisées, tombe en gouttes de feu (SIMBOLISMO RIFLESSIVO) dans la salle, avec un vaste éclair. Elle erre (*) sur les armures et les objets des murailles, puis se rue (*) vers l'âtre, le sillonne (*), y disparaît (* SPAZIALITÀ INCORPOREO) (II, p. 635).*

Au fond, (LOCATIVITÀ) au-delà du seuil de la salle, paraît Sara, vêtue de noir, un voile de deuil autour du visage (INCORNICIATURA E CROMATISMO); elle est précédée () d'une jeune fille portant le costume des paysannes du Schwartzwald: celle-ci élève au-devant d'elle (* PASSAGGIO LOCATIVO) un candélabre allumé.*

En passant (+) au-dehors, dans le vestibule, devant (+) la vaste porte ouverte, Sara se détourne (+) à demi vers la salle et aperçoit Axël (+ INCORNICIATURA), qui, accoude près du foyer, ne la voit pas.

Elle le regarde un instant, (MIMICA INTROIETTIVA) – puis, continuant de passer, disparaît (II, p. 646).

Confrontando la prima APPARITION di Hadaly ad Ewald, si notano le rassomiglianze tra i due procedimenti attivati, nel dramma, dalle didascalie e, nel romanzo, dal narratore, allo scopo di connotare l'apparizione di un essere venuto da un altro mondo e mettere in moto il meccanismo delle due opere: entrambe le "voci di regia" evidenziano la *locatività* ("Là, contre les parois concaves et demi-circulaires"¹⁴⁷, l'abbigliamento ("des flots de moire noire, tombant fastueusement") e la sua connotazione "dont l'aspect dégageait une impression d'inconnu".

¹⁴⁷ Tutte le citazioni qui riportate rinviano alle pp. 827-828 de *L'Ève future*.

Il cromatismo luttuoso (“La vision semblait avoir un visage de ténèbres”), lo stile floreale (la “immortelle”) e ornamentale che incornicia Hadaly con “un lacis de perles” serrato “à la hauteur de son front, les enroulement d’un tissu de deuil” e la stessa potenziale aggressività che la accomuna a Sara ed alle altre protagoniste “entre les plis de cette ceinture était passé l’éclair (v. il cromatismo scenico) d’une arme nue de forme oblique”.

La differenziazione si gioca sulle sequenze verbali che stampano il marchio delle due entrate in scena. Gli imperfetti del romanzo (“apparaissait” in posizione invertita che lo rende ancor più enfatico, “semblait”, “serrait”, “cachait”, “enveloppait”, “appuyait”) designano l’incompiutezza del procedimento di cui Hadaly è la possibilità; appoggiandosi su questo aspetto, l’imperfetto si distacca dal suo rapporto con il passato, si attualizza sottraendosi alla durata nel rilancio di una dinamica significativa oltre-tempo, sempre in germe.

Nelle didascalie Sara è l’essere di un Senso in atto: la soglia del suo tempo è varcata al presente, e non in un oltre-tempo significativo dall’illusione dell’imperfetto, ciò che non è e non sarà mai un fatto, una presenza.

Nel dramma, tuttavia, gli accumuli sintagmatici di marche cinesiche nominali, aggettivali e di maniera, sintetizzano nella regia – sorta di linguaggio auto-referenziale – l’espressione connotativa dei fenomeni inosservabili nella simultaneità cronologica e spaziale del reale con l’incorporeo: per la particolare conformazione dell’ordito tessuto sul rapporto tra primo piano e retroterra mentale, lo sfondo significativo annuncia il destino del teatro dalle “configurazioni introiettive”. L’incapacità delle parole ad esaurire soddisfacentemente le descrizioni, sulle quali si fonda invece l’organismo del romanzo, rivela la vita profonda del pensiero che lascia allo sguardo “mentale” un percorso di energia costruttiva¹⁴⁸.

¹⁴⁸ T. KOWZAN, *Sémiologie du théâtre*, cit., p. 126.

L’Évasion, l’altro dramma in un atto, si erge quasi esclusivamente sulla moderna figura di Pagnol, fuggiasco dagli accenti hugoliani:

En se baissant pour ramasser les billets, en épiant le sommeil des deux enfants, il se trouve au-dessous de leurs visages; sa main retombe; il regarde Lucien et Marianne [...] Rêveur, après un moment de stupefaction. [...] Fronçant le sourcil. [...] Il se consulte. [...] Sifflets dans l’éloignement. Pagnol reste immobile, frissonnant et blême. [...] Il rêve et va vers la fenêtre, décidé cette fois. Il se penche, écoute et devient excessivement sombre. [...] Il [un homme du peuple] fait le geste de couper la tête. Pagnol est immobile et pensif. On lui prend les mains. [...] À part, pensif, pendant qu’on lui met les menottes: C’est drôle!... mais... il me semble que c’est maintenant QUE JE M’ÉVADE! (*L’Évasion*, II, pp. 694-698).

A differenza del dramma in prosa di Dumas, che si presenta come una porzione di mondo contemporaneo del quale è assolutamente immagine omogenea, la scena villieriana si percepisce immediatamente come “staccata” dal reale, intervento nella natura materiale. Si tratta solo parzialmente di un’invariante strutturale che, altrimenti, funzionerebbe come tratto comune: è un meccanismo impercettibile sul piano delle connessioni logiche “testuali”, che, a differenza del sogno, unità della sequenza narrativa, risulta perspicuo non appena si passa alla sfera dei sentimenti¹⁴⁹.

Le sfumature espressive delegate in didascalia, prima di essere modellazione di forma rappresentativa – caduca, ma scenica –, sono un ritorno alle origini sapienziali, sentieri che tracciano l’iniziazione al segreto nutrita di eternità.

Il sentimento villieriano veste espressioni assolutamente spirituali¹⁵⁰: la tensione emozionale tra i personaggi e tra gli Eroi

¹⁴⁹ È anche parere di Castex che la filosofia villieriana “s’accompagne d’une attente parfois extatique”: P.G. CASTEX, *Le conte fantastique en France de Noëlle à Maupassant*, Parigi, Corti, 1987, p. 347.

¹⁵⁰ A. UBERSFELD, *Lire le théâtre*, cit., p. 150.

è, testualmente, molto forte e sollecita agevolmente pieni ed irresistibili intrecci sensuali; la parola traccia reazioni deliziose e impalpabili, un piano significativo parallelo all'azione, che cambia sempre, inevitabilmente come un evento irripetibile, testo-in-situazione, gioco di azione comunicativa¹⁵¹.

Ci si scontra con il problema della trascrizione di parole e segni, di ciò che si vede o si vive nella durata: Villiers scandaglia il profondo accordo tra le percezioni sensoriali per conferire ad ogni espressione verbale e paraverbale tutta la sua efficacia. Parole e spettacolo nascono uniti dalla stessa volontà, costituendo insieme quasi un unico linguaggio.

Lo sfarzo, abbagliante e rapida percezione di superamento in un "altrove", segna il desiderio di un'avventura metafisica che implica l'esperienza dei limiti e l'eventualità della morte: Villiers imprime molti nomi dei suoi Eroi del marchio étern-el (*El-ën*, *Samu-el*, *Emmanu-el-e*, *Ax-ël*) di un'implicita e baudelairiana *él-évation*. La soddisfazione dello spirito è nel desiderio e non nel terrestre appagamento.

La pagina è perno fisso e inalterabile attorno al quale ruotano le altre componenti dell'esecuzione scenica; la sceneggiatura si espande, dunque, sia in senso verticale, l'asse del tempo, che in senso orizzontale, l'asse dello spazio: è una bidimensionalità che sincronizza, con adeguata lettura, fasci di testi fra loro parziali. L'esperienza indicherà, nel momento recitativo, quello riportato ad un presente; il lavoro testuale, invece, abolisce l'asse temporale e compito dell'Eroe sarà la riconquista di tutta la valenza dell'irrealizzabile trionfo terreno in un processo cerimoniale di simbiosi creativa¹⁵².

¹⁵¹ M. DE MARINIS, *Semiotica...*, cit., p. 60.

¹⁵² "Sia che il TD [testo drammatico] la prescriva "al futuro", sia che vi si riferisca, e la descriva, "al passato", in ogni caso, la messa in scena di un TD non è mai attingibile attraverso la sola analisi del testo scritto, restando unicamente all'interno di esso": *Ibidem*, p. 36.

La creatura privilegiata è unita all'individualità dei momenti e dei luoghi: gli spettacoli di un passato si presentano come originali, anomali nei confronti dei sistemi vigenti della cultura e vengono perciò considerati non specificamente letterari o teatrali. Non si tratta, però, di circoscrivere l'eventuale trascodificazione riconoscendone la specificità mediante il confronto con la norma di successo, ma piuttosto di scoprire in che modo la valenza del suo sistema tematico-formale sia stato sintomo di originalità e fermento innovativo per la successiva generazione.

Nel caso di Villiers de l'Isle-Adam non è stato l'impianto sociale a stabilire la "letterarietà", ma sono state le opere a dettarla: se è vero che quel che viene stabilito come *letterario* – cioè la riversione di valori oltre – storici le particolareggiatissime descrizioni teatrali, l'immobilità monologante, le sfumature psicologiche o figurative "invisibili" in scena – ha una durata infinitamente più lunga e pregnante, tale da potersi considerare tratto permanente, in tutte le scene si assiste a metamorfosi date da grande energia latente, di diversa natura rispetto al meccanismo "letterario" della prosa.

La contaminazione di motivi e temi serpeggia di continuo: teatro e prosa, prosa e poesia non sono, forse, concetti contrari, dilemmi insolubili, ma organismi di un sogno costante, rappresentato per essere concretato o scritto per essere letto. La valenza antitetica ha luogo nell'avvicinamento di termini opposti o concetti in contraddizione interna e sostanziale e, soprattutto, in un'opposizione che ha già superato "i contrari" per reggersi autonomamente in uno spazio creato dallo scrittore.

2.4. *Il commento musicale*

La musica, legittimando il confine dell'ignoto, è la sola "materialità" cui un tale teatro si possa affiancare, accompagnamento e rinforzo della parola: "le premier parmi les auteurs dramatiques français Villiers a compris tout l'enrichissement qu'apportaient la musique et la dramaturgie wagnériennes à une tradition qui s'étiolait, et qu'il a magistralement renouvelée" (II,

pp. 1413-1416). Nei primi drammi l'inserzione serve soprattutto da ornamento:

Une musique de valse étouffée et harmonieuse s'élève derrière les draperies du fond (Elèn, I, p. 232).

Des chants lointains se font entendre dans le lointain, en grande musique (Idem, p. 240).

On entend au loin des mesures de valse (Le Prétendant, I, p. 308).

L'illusione che aleggia con le note rinforza la veridicità della rappresentazione: è per lo spettatore fonte d'informazione e di emozioni, potendosi identificare facilmente con personaggi che gli assomigliano piuttosto che con figure idealizzate. La "tragedia" villieriana, allineandosi alla concezione visionaria, alla volontà di Hugo di trascendere il realismo, rappresenta uomini "più grandi" del comune avviando una pericolosa distanza figurativa.

Per la stretta connessione tra il pensiero umano e la musica, supportata perciò dal *leitmotif*, si disegna un "allungamento", un riempimento simbolico, una denominazione letteraria "verticalizzata", per mezzo della sovrapposizione armonica alla linearità letteraria, etichetta mnemonica dalla polisemia ristretta che partecipa, in quanto unità musicale, a tutte le variazioni, a tutti i sensi aggiunti compresa la reminiscenza dell'Eroe o del nemico.

Lo sforzo tenace e continuo di Villiers è stato di attribuire al "materiale" adoperato qualità diverse, ritornando alle origini, quando musica e poesia erano intimamente legate: tutte le sue opere, anche se in prosa, devono essere viste come poemi in prosa o in versi liberi per il ritmo d'ispirazione interiore che le conduce. "Il tentativo di ricostruire una realtà sinestesica in cui l'insorgenza di una percezione visiva sia concomitante ad una suggestione poetica e ad un accompagnamento musicale"¹⁵³, isola nelle *pièces* villieriane gli atti recitativi che mutano il ritmo tradizionale delle composizioni teatrali.

¹⁵³ M. MAZZOCCHI DOGLIO, *Immagine e ritmo*, Milano, Cisalpino-Goliardica, I, 1980, p.45.

I meravigliosi dialoghi teatrali vivono in una dimensione spettacolare che fa del testo una partitura da melodramma, erede di quel dramma interamente cantato del XVII secolo, il cui libretto trattava temi nuovi ispirati a tensioni coinvolgenti la società. Più le opere teatrali di Villiers esplorano zone non ancora denotate, maggiormente rinviano a procedimenti neologistici che si inseriscono nei "vuoti" della cultura per giungere all'origine, all'anima di esseri ed oggetti:

Voix lointaines dont le chant parvient par la croisée ouverte (Le Nouveau Monde, I, p. 419).

L'orchestre rappelle, en sourdine, un motif sombre [la Ballade du Parricide] déjà entendu dans l'ouverture (Ibidem, p. 422).

Anche in *Axël* Villiers ha inserito nella composizione un supplemento di senso proposto da un *leitmotif*, in particolare su un punto preciso: lo sfogliare temporale del *choeur*, insistente nella IV parte, dà uno spessore, retrospettivo e prospettivo ad un tempo, all'intenso defluire del fraseggio letterario. Lo scrittore apparenta così la procedura del "dramma lirico" a quella del mito: il tempo del dramma lirico diventa un *illud tempus* che, non tenendo conto delle cronologie, spinge la procedura di composizione a mutuare sempre più il repertorio mitologico.

A differenza del linguaggio, la musica non è ostacolata dalla comunicazione del senso preesistente. Strappando "magicamente" l'uomo a se stesso, fa dimenticare il tempo vuoto e rende insensibile il tempo della morosità introspettiva: capace di significare tutto, di "ri-presentare" tutto, è il crogiolo di ogni significato possibile, di ogni ripresentazione perché non-semantica¹⁵⁴. L'artista non imita più modelli reali, ma ricrea e trasforma piatti simulacri riferendosi al fantasma generativo che porta in sé.

¹⁵⁴ G. DURAND, *Il simbolo e la musica. A proposito del "Leitmotiv" wagneriano*, in *Forme del simbolo*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 259-279: p. 266; T. DI SCANNO, *Villiers de l'Isle-Adam e i limiti dell'umano*, Fasano, Schena-Nizet, 1994, pp. 69-83.

La sensibilità confusa con il potere di far esistere il silenzio, ossimoro spaziale, si iscrive nel corpo di una connivenza che unendosi per sempre alla musica, s'impone sui rumori e sulla parola non accettando di coesistere con il discorso. L'arte del suono svalorza il discorso, per un approccio asintomatico, verso questo limite estremo al di là del quale regna il silenzio in cui ha origine, verso il quale tende. Il suo musicista è all'ascolto di una lingua sconosciuta, testimone del fatto che l'essenziale è qualcosa d'ineffabile: fa tacitamente allusione ad una tragedia lontana e diffusa, a una tragicità senza causa che è il senso dell'esistenza. Oppone una resistenza all'abisso, è perfino l'espressione privilegiata di questa resistenza e la ricchezza dei significati, la gigantesca polisemia messa in opera pongono lo spettatore-uditore, in un'estasi trasformante¹⁵⁵.

Il silenzio degli uomini è come un luogo incontaminato di cui la musica ha bisogno per innalzarsi: con il procedimento del *leitmotiv* Villiers fonde il "pieno" del testo con quell'"assenza" simbolica che la musica, lingua del rimpianto, coscienza infelice legata alla morte da un filo segreto accentua nei suoi innesti di senso.

Il canto è il prezioso complemento di un messaggio vuoto, interamente racchiuso nella sua direzione. È una dedica che assimila l'oggetto all'espressione sontuosa, solenne, della consacrazione; il dono si sublima nella voce che lo dice secondo la morale della purezza e rende coerenti gli spostamenti dei personaggi in un contesto spaziale corrispondente alle situazioni drammatiche suggerite dal testo.

È un flusso di ordine demiurgico, una pro-creazione che si serve delle apparenze reali riorganizzandole – isolatamente e in duetti opposti – con una presenza invisibile. È volontà di ricerca, d'invenzione di linguaggio, scavando profondamente la parola che il "buon senso" colma di materia contaminata, togliendo quei referenti che ostruiscono la sua piena espansione di senso ed in-

¹⁵⁵ G. DURAND, *Il simbolo e la musica...*, cit., p. 276.

dicando allo scrittore, tormentato dal dilemma tra "finito e infinito", il procedimento di un'arte che si purifica affondando nel regno dell'universale analogia ed evocando l'infinito¹⁵⁶.

L'unità della creazione è, quindi, il simbolo lirico perseguito, vivente sintesi di realtà polisensa, centro dinamico di significati che si diffondono su tutti i piani del mondo. Il sipario si alza alla rovescia: non già su una scena intima, ma su una sala pubblica rivolgendosi alle emozioni degli spettatori, alle loro facoltà cognitive ed alle loro esigenze estetiche, tre valori indossabili tanto nell'emissione che nella ricezione.

¹⁵⁶ M. MAZZOCCHI DOGLIO, *Il teatro simbolista in Francia*, Roma, Edizioni Abete, 1978, p. 42.

TERZA PARTE

INTERSEZIONI

La ricerca allunga lo sguardo verso le diverse accezioni compositive di *mise en scène vs mise en texte* per ritrovare le morfologie che costituiscono l'Universo di referenza, le costanti che riconducono – per il teatro – al nucleo “visivo” e – per il romanzo – a quello combinatorio.

La invariabile semantica che confonde il teatro con il romanzo può essere individuata nei due aspetti fondamentali della poetica post-baudelairiana di contenuto-forma, che, generando la creazione artistica, rende possibile l'esplicazione del nucleo primordiale; il testo villieriano dev'essere considerato, per ogni genere, luogo di sovrapposizione e irradiazione di tre vettori:

scenografico - narrativo

teatralizzante - letterario

formale - simbolico

Dall'analisi affiora un tipo di traduzione “plastica”, che, pur garantendo una convincente leggibilità, emerge dal visivo e rinvia al verbale. La tensione comunicativa è in parte esasperata dall'impotenza alla risemantizzazione propria del linguaggio: perciò svolge un ruolo importante il non-detto, l'ellissi, l'ermeticità, prospettive da mettere in relazione con la poetica simbolista.

L'esperienza teatrale di Villiers de l'Isle-Adam è un ulteriore aspetto di “esteriorizzazione” del pensiero in termini non verbali, che si manifesta tenendo conto dell'intelligibilità drammaturgica, di un senso iconico raggiungibile nello spazio della pagina, se la “costrizione locativa” sarà vinta. Un ruolo di assoluto rilievo, in questo senso, è assunto dalla presenza del palinsesto intertestuale all'interno del sistema narrativo, tale da riempire i divari semantico e semiologico spazio-temporali.

Villiers è sottratto al suo tempo, raccolto in un'interiorità evanescente perché produttrice di un'estasi anteriore al linguaggio.

gio: tutto viene spinto all'esterno, proiettato alla creazione di una diversa realtà, prima che il tempo ne operi il seppellimento definitivo, spazialmente e temporalmente, riattivandone e assicurandone la percezione.

Si esplicita la teatralizzazione della forza della parola poetica, che prevarrà su un'iniqua potenza politica o economica. La pretesa e la speranza illocutoria di ogni enunciato sono spinte al limite.

L'Eroe è un predestinato: il principio scenico e drammaturgico centrale del teatro epico si assimila alla catarsi tragica per rappresentare l'istituzione di nuove funzioni sceniche e di correlazioni singolari tra codici. Le passate esperienze mantenute nella fissazione e nel dinamismo della cultura possono apparire sia come programma che come istruzione per la creazione di altre "formalizzazioni" e nuovi sensi.

Il teatro vive nella "negazione della realtà", ma ne ricerca al tempo stesso una sua; sullo spettatore esercita un'azione seduttrice e trasforma il suo strato cognitivo e passionale perché, in sala, la percezione collettiva è saldata dalla corrente emozionale che crea il sentimento di un'esperienza accomunante¹⁵⁷.

Il movimento generatore è nel rifiuto di un principio della divisione del mondo tra visibile e invisibile e dell'uomo tra corpo e spirito: per l'autore non vi è niente di più fittizio di queste antinomie accreditate dalla civiltà.

Quando la socialità diventa irrisolvibilmente problematica, è messo in discussione il principio stesso del dramma, il rapporto interpersonale. Il considerarne la forma come non legata alla storia implica insieme che il dramma sia sempre possibile e che le poetiche possano esigerne la presenza in qualunque tempo. Per questo la fine delle *pièces* villieriane non è una semplice conclusione e non è più epilogo tragico, non essendo autoscissione e non derivando dall'unità degli opposti, dal rovesciamento di una cosa nel suo contrario. È tragica soprattutto la fine di qual-

¹⁵⁷ T. KOWZAN, *Le texte et le spectacle. Rapports entre la mise en scène et la parole*, in "Cahiers de l'A.I.E.F.", 21, 1969, pp. 63-72: p. 71.

cosa che non può perire e questo nuovo contenuto, vivo e sentito, se non può finire e se non può depositarsi in un nuovo linguaggio, si depositerà in una nuova forma.

Villiers opera una contrazione dell'azione scenica, un'interna apertura per configurarsi in un nuovo modo sfruttando un comportamento culturale "alto", aristocratico, che si autodescrive modellizzandosi all'interno dei codici della scena e di tutte le arti figurative rielaborati in linguaggio plastico-gestuale.

Il testo scenico, dal flusso continuo in cui il suo significato si configurava imitando lo scorrere del tempo, si scompone in singoli tagli organizzati sincronicamente, incastonandosi nella scenografia come un quadro nella cornice.

Specificatamente villieriana è l'abilità di congegnare un organismo nel quale i due insiemi, testuale e scenico, si integrano scambievolmente, sfruttando la ridondanza mimetica che ingigantisce il rapporto di senso tra il testo e la rappresentazione: il credo teatrale dello scrittore rinvia ad una certa immagine del mondo capace di creare un sistema autonomo.

Considerare il testo drammaturgico solo destinato alla lettura significherebbe presumerlo chiuso e finalizzato a se stesso oppure in attesa di un suo utilizzo scenico "accessorio" e trascurabile rispetto alla solidità dello scritto. Nelle sue *pièces*, invece, il testo nasce soprattutto per trasformarsi in azione scenica e dialoghi: l'accento di Villiers è posto più sulla funzione "traspositiva" dello spettacolo che sulla sua capacità di comunicazione, benché fossero fortissime in lui le preoccupazioni per l'ascolto e la comprensione.

Nella combinazione degli elementi drammaturgici compie una svolta fondamentale dal dramma romantico a quello simbolista, operando la "trasformazione" in seno allo stesso genere, grazie ad enunciazioni verbalmente ellittiche di sensi originali. In caso contrario, il lettore potrebbe trattenere il testo come uno spazio percorribile in ogni senso, ma senza gli impliciti spettacolari.

L'innovazione di Villiers si situa nel tessuto testuale attraverso la condizione dell'Eroe costretto in una realtà fenomenica, ma destinato ad esprimere il personale «tesoro» interiore.

DAL DIALOGO AL MONOLOGO

1. *Il lirismo del blasone, sublime degli amanti*

Nel ricongiungimento della coppia teatrale per eccellenza – Sara e Axël – si conferma la decisione finale dell'azione del dramma, l'ultima molla, la forza principale di proseguimento: è una forza tenuta di riserva e inquietante per lo spettatore che in essa deve cogliere il segno fatale del destino. È altresì un passaggio nel regime notturno della diegesi, regno dell'evasione e del sogno: il conflitto si risolve quando si espande nell'universo dell'invisibile. Il potere è definitivamente ripreso nell'epilogo in un moto di discesa verso il luogo primigenio di un profondo processo psichico. È soprattutto uno spostamento semantico che permette il fluttuare del senso rappresentativo da un oggetto all'altro, presente o assente, positivo o negativo.

La notte passa la spugna sulle frontiere erette dalla luce del giorno: si presta alla nostra *rêverie*, alla nostra progressiva penetrazione solo facendo vivere delle tracce e rianimando della vestigia, lasciando trasparire rapporti infinitesimali che compensano il vuoto con l'allungamento nel movimento temporale.

Il personaggio mediatore, teatralizzante, tra testo e rappresentazione, tra scrittore e spettatore, reca in sé la fondamentale contraddizione, l'insolubile questione posta, senza la quale non ci sarebbe teatro villieriano: la parola, la fraseologia – come lo scrittore la definisce per intermediazione dell'Archidiacre in *Axël* (II, p. 545) – del personaggio, dietro alla quale non c'è più persona, obbliga lo spettatore, per l'aspirazione che questo stesso vuoto crea, a investirvi, in esso, le proprie parole.

Se la sintassi e le didascalie prossemiche sono due diversi approcci del testo scritto, impossibili da esaminare, ai fini della rappresentazione, con gli stessi mezzi, Villiers ha cercato di distillare – anche a rischio di incongruenze e inverosimiglianze

teatrali – quel principio di trasformazione testuale VS scenica, figurabile con la connivenza di simmetrie tra un insieme e l'altro. Dialogo e didascalia procedono di pari passo, nel forte rinvio che esplose con la riunione dei due protagonisti, superando "deux zones 'absolument disparates' avant de se fondre"¹⁵⁸.

L'amore viene espresso dall'immobilità monologante dei due interpreti e giunge a un punto di sublimità teatrale quale apice lirico dell'ellittismo conoscitivo: questa passione, idea catalizzatrice, conduce le facoltà intellettuali alla suprema intensità¹⁵⁹.

Le "coppie" di Villiers seguono due strade: vi sono quelle assetate di autentica eternità, che aspirano ad un mondo ideale, superiore, e che rinunciano alla realizzazione nel senso più "comune" della parola, e quelle appagate dall'amore terreno, ripetitivo, accomunante agli altri e corruttibile.

Progressivamente, tutti i segni non linguistici escono dalla pagina ritrovando, nell'affermazione rappresentativa, la solida, reciproca spazialità. In scena, accanto al testo, compare un'altra partitura: il loro "indefinibile" insieme deve creare un'illusione polisemica, un "buco" teatrale di liricità: l'oggetto è quel linguaggio la cui sostanza è perduta. La peculiarità delle repliche è di non aver alcun fine dimostrativo, ma solamente un'origine. Il gesto, anteriore alla significazione, circonda lo spazio vacante dove opera il limite esterno dell'espressione.

Soltanto la morte desiderata, come predice Maître Janus (*Axël*, II, pp. 637-638), in questa morale eroica interromperà la frase e si confermerà annullamento di ogni limite. L'amore si sublima nella "creazione artistica", in una struttura abitabile che dà felicità come spiritualizzazione del corpo sublimato da ogni dipendenza (p. 635). La n e g a z i o n e non è "atto di annullamento", ma è il gesto stesso che costituisce il soggetto razionale e logico che implica la parola, ossia la problematica del segno "umano".

¹⁵⁸ A. UBERSFELD, *Lire...*, cit., pp. 170-172.

¹⁵⁹ L. BADESCO, *La génération...*, cit., p. 726.

Nessuna costrizione intrinseca esaurisce le frasi, estendibili all'infinito. Il linguaggio è colto in questa "adorazione perpetua": gli Eroi sono gli ultimi a parlare, a "concludere", a dare un destino a quanto si sono detti, a dominare, padroneggiare, fissare il senso.

Mano a mano che lo scontro tragico in cui è situato, a priori, l'Eroe si circonda all'interno della scena drammatica, il dialogo tra i due protagonisti ricongiunti si fa simile al monologo, raffermando le battute a due in una sola tirata, che usa il *nous* per soggetto, sprovvista di gesto – se non quello della decisione estrema –, racchiusa per entrambi dalla stessa cornice, e con numerose esclamazioni: i due protagonisti sono custodi di un'uguale esigenza di "cambiamento", in una ri-generazione reciproca e scambievolmente. La ribellione – isolamento di stampo poetico – trionfa nella riunione delle due omologhe intense esigenze, di modifica. Il piacere del ritrovamento apre lo spazio dell'"io" che si realizza in una tensione doppiamente orientata: ogn-uno tende verso l'altro che si dà e costituisce il suo limite, annullandolo, eccedendolo, scomponendolo all'infinito.

Il rifiuto è all'origine stessa dell'intelligenza della parola e del pensiero "en tant qu'attitude fondamentale de la symbolicit  explicit e"¹⁶⁰. La connotazione drammatica tensiva si evolve nell'epilogo fissandosi nel turbamento dell'atto di riunione presente con un simbolismo di trasmutazione alchemico, pi  che sacro, tanto fisico che psichico, che riguarda l'uomo quale prima materia da riattivare "pour que soit vaincue, par la simple et virginale Humanit , la double illusion de l'Or et de l'Amour" (*Ax l*, II, p. 633). Le figure dei protagonisti sono pietre rigenerate e trasformate in Pietre Filosofali viventi¹⁶¹, e in particolare la testa, ossia la mente, privilegiata dalle didascalie,   il luogo in cui le facolt  creatrici si sono sublimare, riconciliando su un piano "altro", "secondo", le contraddizioni trovate sul cammino:

¹⁶⁰ Cfr. J. KRISTEVA, *S miotik ...*, cit., p. 211.

¹⁶¹ A. SCHWARZ, *La machine célibataire alchimique*, in AA.VV., *Les machines célibataires*, Venezia-Martellago, Alfieri, 1975, pp. 163-168.

AXËL, [...] J'ai trop pensé pour daigner agir!

SARA, *troublée et inquiète*: Ce sont là des paroles surhumaines: comment oser les comprendre! – Axël, ton front doit brûler; tu as la fièvre: laisse ma douce voix te guérir! (p. 672).

Nel finale Villiers inserisce il solito *coup de théâtre* che dà movimento al dramma; Axël compie un gesto definitivo che supera la barriera comunicativa costruita dalle parole. La decisione estrema provoca un duro giudizio morale, ma anche un accorato appello a intervenire sul comune destino degli uomini: quello che vuole esprimere l'eroe, e lo scrittore, è inconcepibilmente senza nome. È l'enunciazione di un ordine duale simbolico in cui la morte non è uno spazio separato, non è la fine del corpo, ma la realizzazione della reciprocità.

Nella sua drammaturgia ogni idea, ogni sfumatura, che nel testo narrativo appartengono al narratore, si risolvono in parola, gesto, dialogo prossemico. Quest'ultimo, insieme dei segnali e delle informazioni fornite dal rapporto stabilito tra l'individuo e lo spazio, dal collocarsi in un suo determinato punto e a una certa distanza dalle cose o dagli altri personaggi, rivaluta l'importanza compositiva. La didascalia assume una funzione diversa dagli interventi del narratore, perché viene escluso ciò che si configura come commento, sottolineatura emotiva, percorsi formalizzanti la magmaticità del pensiero: il lettore del testo teatrale deve immaginare la partecipazione del narrante implicito. Nel romanzo – invece – il narratore finisce per concentrare l'attenzione del lettore sulla situazione psicologica del personaggio chiamandolo a penetrare le ragioni profonde del suo comportamento, con pause che descrivono l'aspetto emotivo e sensorio dell'opera e le sue "uscite" fantastiche.

Nel silenzio umano riconquistato sulla parola si percepisce un'eco lontana di quello eterno, da cui scaturisce questo ricordo.

Respingendo il rumore fin nelle sue profondità più abissali, il silenzio ci invita a scavare nel mistero: più le valenze segni che si acquiscono, più l'opera si rarefa.

Se nella partitura della *pièce* questi quadri si traducono in lunghi monologhi – con didascalie ridotte all'essenziale per gestualità o, viceversa, estremamente dilatate. –, sulla scena l'i-

dentità di parola e spirito raggiunge il più elevato grado di *aurea apprehensio*, conoscenza totale e perfetta che illumina il cammino verso la meta: ed è acquistando questa facoltà che l'adepto guadagnerà il grado di conoscenza più elevato, la prima tappa della ricomposizione dell'unità del suo io, erigendosi sulla scena a blasone araldico simbolo dell'autore, sigillo del movimento circolare di creazione.

La materia espressa ha riacquisito il suo potere, conciliando teatralmente gli antagonismi del sogno e della realtà, della vita e della morte nell'incitato ritorno a se stesso, all'assolutezza dell'artista *célibataire*: quel che conta è il cammino verso la *conquista* e la ricerca che ne è lo scopo essenziale e che conduce l'Artista all'*aurea apprehensio*, alla coscienza di se stesso: "enlevons-nous, oublieux des paroles humaines, en notre même Infini" (II, p. 677).

Le forze antagonistiche, esterne al nucleo presente, restano in stato di tensione, di equilibrio precario, estraniare dalla sintesi statica per riconfermarsi – di volta in volta – fonti di nuovi intrecci conflittuali.

Il sentimento villieriano traduce una situazione umana in termini cosmologici; non solo si apre verso il mondo oggettivo, ma riesce al tempo stesso ad uscire dalla sua particolare situazione, accedendo alla comprensione dell'universale. La passione dà consistenza quasi a un filo che tesse un disegno comune tra i due protagonisti. È la funzione del simbolo d'amore, segno concreto di qualcosa o qualcuno che, pur nell'assenza fisica, non è meno sensibile; "un symbole n'est ni une comparaison, ni une suite de comparaisons dont le terme initial resterait tu. Il est une *organisation d'images ayant une loi d'unité*. Cette unité se présente visiblement dans ses éléments divers mais conjugués – mots, syntaxe, rythmes, formes, et leur cohésion matérielle ou intellectuelle"¹⁶².

Il monologo a due voci facilita la visione e la vita del dramma intimo, rivela il personaggio dall'interno, misura la distanza

¹⁶² P. EMMANUEL, *Polarité du Symbole*, Parigi, Desclée de Brouwer, 1960, p. 77.

che separa le intenzioni, i tropismi, la gestazione della parola¹⁶³. Questo momento focalizza il meccanismo drammaturgico diversificandolo dal procedimento narrativo: ora per voce dell'uno, ora per voce dell'altra in scena avviene quasi un commento dei personaggi che descrivono le proprie azioni, i sentimenti, i sogni, sintomo e trasparenza di un'altra vita.

La posizione statica del corpo ha a teatro un'importanza particolare. Come nota Jacques Derrida a proposito di Antonin Artaud, il concetto di "spazialità" sorregge il teatro come una "poésie de l'espace indépendante du langage articulé"¹⁶⁴; questo concetto così formulato permette alla rappresentazione teatrale villieriana di andare "oltre" il testo e ogni forma di narrazione, forzatamente unidimensionale.

L'atto di riunione supera il visibile teatrale: diventa una manifestazione che si sottrae all'esperienza verbale rimandando ad "altro". Da ciò scaturisce la tentazione di considerare il teatro come luogo del gesto, dove si può cogliere l'atto presente essenziale, traccia di significati primari: "l'avenir? [...] Sara, crois en cette parole: nous venons de l'épuiser" (p. 671).

La tensione drammatica sfocia "muta" in gesto: salda il ritmo intimo, corporeo che ha origine nel cuore dell'attore, condizionando il valore del dialogo e la gestualità. Questo ritmo è la traduzione fisica dell'immagine mentale del personaggio che si ricollega al concetto di teatralità: "Il n'y a pas de grand théâtre, sans théâtralité dévorante, chez Eschile, chez Shakespeare, chez Brecht, le texte écrit est d'avance emporté par l'extériorité des corps, des objets, des situations; la parole fuse aussitôt en substance"¹⁶⁵.

¹⁶³ G. GIRARD-R. OUELLET-C. RIGAUT, *L'Univers du théâtre*, cit., p. 40; su questo argomento si vedano anche O. DUCROT-T. TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Parigi, Seuil, 1972, pp. 387-388; J. SCHERER, *La dramaturgie classique en France*, Parigi, Nizet, 1966, p. 437; P. LARTHOMAS, *Le langage dramatique*, cit., pp. 369-405.

¹⁶⁴ J. DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Parigi, Seuil, 1967; *La dissémination*, Parigi, Seuil, 1972.

¹⁶⁵ R. BARTHES, *Essais critiques*, cit., p. 47.

In Villiers la parola rinsaldata all'azione e al gesto è il sistema di segni teatrali dall'estensione più vasta e mobile. Il dialogo di Sara e Axël è penetrato, vissuto, circondato dal limite conoscitivo ("dans mes yeux") di un'assenza referenziale evocata nei luoghi felici, lontani dalla prodigiosa ricchezza del sotterraneo, nella cui rievocazione lo spirito del personaggio ritrova e misura la sua soggettività¹⁶⁶. Il rapimento amoroso, momento ipnotico, prende senso anteriormente al discorso e dietro il proskenio della coscienza e l'esortazione di Sara a "rivedere nei suoi occhi" ricorda l'appello disperato già rivolto da Hadaly ad uno scettico Ewald:

SARA: [...] Réconnais, dans mes yeux, l'âme des belles nuits, lorsque tu marchais dans les vallées et que tu regardais les cieux: je suis cet exil, aux inconnues étoiles, que tu cherchais! – Je donnerais tous les trésors pour être le tien éternel. (II, p. 659).

Nelle parole risuona il momento del disvelamento di Hadaly. Il fatto amoroso è di ordine ieratico, monologico:

AXËL [...]: Ô vision dont je voudrais mourir! Mais tu m'apparais inconcevable! D'où viens-tu? Quel fut ton être humain jusqu'à... nous?

SARA, *souriante*: Cela t'intéresse? Oh! se peut-il! [...] C'est qu'en vérité, ce que tu demandes, je l'ai oublié. Depuis que je suis comme une impératrice d'Orient, je ne sais plus que toi. Je date d'une heure: ce qui précéda cette heure n'est plus. – Redescendre dans la mémoire de la vie! tu le veux?

¹⁶⁶ Il tema della "vie antérieure", cioè "interiore", di risonanze occultistiche, è profondamente sentito da Sara: finalmente alla libertà ritrovata dopo la lunga e forzata vita religiosa si aggiunge la graduale purificazione intellettuale, scevra da ogni sentimento vendicativo: "Des coeurs condamnés à ce supplice de ne pas s'aimer doivent-ils être encore punis d'un tel malheur! Et s'ils furent coupables, en quelque passé plus lointain que la vie, au point de s'être créé cet actuel tourment, ne sont-ils pas assez infortunés d'être d'une telle nature?" (II, p. 662). È talmente già forte e memorabile l'amore per Axël che "ces coeurs voilés ont l'innocence des gouffres, je le sais! Les gouffres disent aussi: 'Je reflète la Lumière!' Tout reflète la lumière: ils ont donc un vrai tel qu'un autre; mais... à chacun son infini! – Va, laisse à leurs propres âmes le soin de se punir!" (II, p. 663).

AXËL: En quelques inflexions d'amour se joue ta voix de colombe! Non, – laisse les souvenirs! – ne disparais pas dans les vaines évidences de la terre; demeure-moi, plutôt, toujours inconnue!... Que sommes-nous, même dans le passé? tel rêve de notre désir (p. 661).

L'“io” senza soggettività è diventato luogo d'infinito differenziale. La *vision*, *Elle*, Sara – spazio del proibito che rimette in causa origini primordiali, identità e riproduzioni – non ritorna più all'iniziale se stessa per rappresentarsi, ma resta ad assicurare la distruzione produttiva operata dall'io-Axël (“inconnue” = Hadaly) desideroso della posizione di partenza. L'autore si coinvolge nel codice messo in scena per rappresentarsi, racconto in *abyme* dell'avventura che la sua opera vivrà. La curva sfericità degli sguardi simboleggia un cosmogonico ritorno felice nella matrice accogliente e chiusa. La potenza suprema si ottiene riunendosi nell'Origine dei tempi e dell'umanità, in una conoscenza che assicura agli Eroi l'assoluta eternità. La concentricità del messaggio è condizione necessaria del lirismo.

Quando i due Eroi si ricongiungono, l'autore dissolve la loro illusoria fusione spezzando il cerchio dialogico per assicurare all'invenzione il reale rinnovo del desiderio e dell'atto creativo. Sara dispiega un insieme di forze ordinandole in segrete analogie: sono forme mobili, nate e collegate dallo Spirito. Dopo aver sfogliato, sulla testa di Axël quasi del tutto annullato in lei, la rosa ispiratrice (pp. 664-665), che da lei è nata e che le fu compagna¹⁶⁷, Sara pronunzia l'“invito al viaggio”, una delle pagine più palpitanti e sensuali di Villiers. La sua voluttà di vita è fortissima

¹⁶⁷ Molti studiosi hanno rilevato in Villiers profonde tracce di dottrine ispirate ai Rosacroce: cfr., a questo proposito, in particolare M. DEENEN, *op. cit.*, p. 86. Parte importante nel fascino che la dottrina di questa setta doveva esercitare su Villiers si deve attribuire al rituale iniziatico, alle misteriose forze che emanava e che conferiva ai suoi adepti. Lo scrittore condivide il disprezzo del mondo e delle vanità umane; tuttavia i suoi personaggi hanno bisogno di lunghe purificazioni: già dalla nascita sono radicalmente diversi dagli “altri” e sanno che il mondo “basso e vile” è da abbandonare a vantaggio della felicità pura e radiosa dell'amore e della morte.

e si esprime connotando *possesso* e *continenza* (“en”, “sous”, “secret”, “ma” delle numerose allitterazioni di <m>, <s> <en>).

Le isotopie metaforiche connotanti un grande desiderio fisico sono espressi dagli assi semantici di *ivresse* (“enivrent”, “vins”, “buvais”), *annullamento* della volontà ai limiti della soglia fisica (“mourir”, “endormir”, “défaillir”, “pâlir”) per lasciarsi andare con avidità fino allo stordimento di un piacere così intenso da confondersi con il supplizio¹⁶⁸. L'immagine di Sara occupa il discorso: la sua *chevelure* alimenta l'immaginazione poetica esaltata a tal punto da diventare simbolica promessa di estasi sinestetica – “respirer l'esprit” –, dove anche il dolore e l'ossimoro “joies amères” possono mediare metaforicamente l'immagine del *dépayement* e del viaggio.

SARA: [...] Laisse-toi séduire! – Je t'apprendrai les syllabes merveilleuses qui enivrent comme les vins de l'Orient! Je puis t'endormir en des caresses qui font mourir: je sais le secret des plaisirs infinis et des cris délicieux, des voluptés où toute espérance défaille. Oh! t'ensevelir en ma blancheur, où tu laisserais ton âme comme une fleur perdue sous la neige! Te voiler de mes cheveux où tu respirerais l'esprit des roses mortes!... Cède. Je te ferai pâlir sous les joies amères; j'aurai de la clémence pour toi, lorsque tu seras dans ces supplices!... Mon baiser, c'est comme si tu buvais le ciel (pp. 658-659).

Il sogno volontario di Sara è una *rêverie* verbale che non ha più niente dell'incubo angoscioso di Samuel; gli echi esotici, l'atmosfera di misteriose terre lontane da cui emanano profumi e bagliori cromatici e i nomi iniziatici di popoli antichi si accomunano piuttosto all'atmosfera del *salon souterrain* dove vive Hadaly. Ma la realtà non è più descritta da un narratore: l'invito celebrativo della ragazza avvolge la scena senza rimandare ad un referente estraneo; il linguaggio si conferma nella purezza della luminosa visione mentale, senza contaminazioni organiche. Ri-

¹⁶⁸ Per il mutamento diacronico dell'immagine femminile in donna fatale che infligge voluttà sensuali e dolorose v. M. PRAZ, *La belle dame sans merci*, in *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1991, pp. 165-246.

flettendo su di sé il materiale significante dell'ordine erotico, Sara invoca per convincere il giovane, tutti i segni delle classi e delle razze dominate sciorinando nella fantasmagoria verbale la panoplia referenziale degli schiavi e dei selvaggi:

AXÈL, *lui couvrant les mains de baisers et la contemplant délicieusement*: Je t'aime.

SARA, *debout, près d'Axël, et appuyée au prie-Dieu, parlant comme si elle suivait, en un songe, une succession de mirages entre ses paupières à demi fermées*: Dis, cher aimé! Veux-tu venir vers ces pays où passent les caravanes, à l'ombre des palmiers de Kachmyr ou de Mysore? Veux-tu venir au Bengale choisir, dans les bazars, des roses, des étoffes et des filles d'Arménie, blanches comme le pelage des hermines? Veux-tu lever des armées – et soulever le nord de l'Iran, comme un jeune Cyaxare? – [...] Veux-tu vivre, durant quelques jours, d'une existence étrange et lointaine, en ces habitations de porcelaines, à Yeddo, où sont les lacs japonais? Là s'épanouissent, sous la lune, des touffes de fleurs barbares pareilles à des faisceaux de poignards parfumés. Le soir, il nous plairait, peut-être, de revenir, en fumant l'opium dans des tuyaux d'or et de jade, au bercement des palanquins. [...] La mer, o mon bien-aimé, je veux la mer sublime! Laissons-nous, d'abord, aller vers l'Italie! vers ses ruines de marbre et de flamme, vers ses golfes illuminés!" (II, pp. 666-669).

Il pensiero avanza spinto dalle sue ossessioni tematiche: le quattordici anafore *Veux-tu?*, intervallate da esortanti *Viens e si tu le veux aussi* chiuse da *Vois-tu*, esprimono il bisogno di tranquillità e-statica che compensa l'aspetto avventuroso della conquista lirica e mettono in rilievo il sema relativo a *yeux* e a *vision* entranti in un rapporto di omologia con le strutture di *rêverie* disposte nell'ordine metaforico verticale.

Questi effetti sono rinforzati dalla scansione ritmica con:

– assonanze di luminose /i/, di morbide semi-vocali fricative /y/ e /j/ (je/jeune/jade);

– allitterazioni di <il>, <ir>, di nasali bilabiali (aime/palmiers/Arménie/bien-aimé) e labio-dentali /v/, /f/ e le modulazioni di /R/ dopo consonanti sorde si addolcisce in fine di sillaba o parola come in *Arménie/étrange/hermine, ombre/mysore/choisir/roses/soulever/nord* questi ultimi raggruppabili intorno all'asse semantico relativo all'*oro*.

Tutto il brano arricchisce il senso di corrispondenze con rime ed echi fonici suscettibili a loro volta di risvegliare altri echi semantici. Nel loro linguaggio si intrecciano rapporti inattesi e le scene esigono l'accordo del gesto esteriore con quello mentale. Il drammaturgo e i suoi Eroi, per una sorta di metonimica affinità transitiva che il palcoscenico suggerisce, attribuiscono alla parola, materia socialmente inerte, un nuovo fertile e solare dinamismo, vitalità e dignità spirituale. Il periplo esotico è uno dei modi "verbali" per evadere dal male della realtà, territorio risplendente, spazio di una pienezza sensibile, *vie antérieure* opposta al grigiore quotidiano: l'Oriente è un *décor* senza spessore, luogo pittoresco, figura di un immaginario da percorrere nella *quête* spirituale che sembra aver arrestato il tempo e percorrerne solo il concetto all'Infinito.

Nell'emergenza dello statuario rivitalizzato da Sara l'organismo scenico è simbolico intreccio di vita e morte.

La metaforica riflessione metatestuale dell'autore delimita nelle indicazioni didascaliche uno spazio illusorio, rifrazione dell'opacità della scena, della sua facoltà di mostrare.

L'attante-*pivot* mima l'evoluzione cinesica del descrittore, il testo in enunciato delle stesse posture dell'enunciazione, vestigia di un passato relegato in R1 con il racconto incastonato dell'attante di R2: il codice reggente funziona come *trait-d'union* tra la temporalità delle due storie e segnala una relazione di riflessività tra R1 e R2, l'iscrizione in seno alla rappresentazione della sua modalità performativa.

Villiers *de-cadre* la scena con la teoria per riattivare la nebulosa latente dei discorsi assenti. L'antiorità cronotopica del luogo testuale riattualizza un linguaggio metaforizzante.

Axël contrappone a Sara il motivo della vanità di ogni concretezza terrena, perchè crede ormai nell'Ideale. Queste contraddizioni tra i protagonisti, l'intrecciarsi continuo di motivi, ora limpidi, ora occulti, si esplicitano teatralmente in scena. Più il presente prende consistenza e preziosità, più il miraggio di un trapasso immortale li attira e mette in questione il potere materiale: l'esterno mendace non vale nulla rispetto al compimento "réel, absolu, parfait" (II, p. 673) del momento interiore.

Axël può, volitivamente e senza esitazioni, amare questa donna che, poco prima, nella lotta "désarmée, paralysée et renversée sur son bras" (II, p. 655) e la cui bellezza gli ispira l'unica visione possibile dell'Universo e dell'Infinito ("pendant que tu parlais, le reflet de ton être m'entraîne dans l'âme; tu t'emparais des battements de mon coeur... et j'ai, déjà, ton ombre sur toutes les pensées" (p. 657), ridiscendendo "dans la mémoire de la vie" (p. 661).

Il parallelo linguistico sotteso è esplicito: il dialogo perfetto che scaturisce dall'Incontro è un'esplosione frenetica di vitalità. La compenetrazione di sguardi e parole non è solo riconoscimento, ma ritrovo dell'uno nello spirito dell'altra. Con il senso che le sue parole suggeriscono Sara colma della sua forma il sogno del giovane. Per questo motivo, la loro morte preserva un'unione sublime, che ha i contorni di un sogno realizzato.

La sintesi armoniosa del vecchio mondo è potenziata dal suo sogno di realtà "nuove": la loro posizione centrale *en abyme* simboleggia ed indica un progresso all'infinito che nei romanzi incomincia già all'*ouverture*, mentre a teatro raggiunge l'acme nel sogno d'amore e morte. Rappresentano ciò che resta sconosciuto, inassimilato, eternamente "diverso", in un sogno di possesso e rigenerazione: ri-nascita e co-noscenza. Da luogo in cui si sprofonda la Terra diventa luogo da cui ci si innalza.

La percezione delle cose, le emozioni che procurano e la memoria che le resuscita sono inseparabili dal loro possesso spaziale. Quando il passato rivive, restituisce una nuova concezione di "spazio", che conduce alla conoscenza.

Il potere di simbolizzazione della scena può produrre un orientamento dei codici culturali in direzione del futuro, di qualcosa che non c'è ma ci sarà. Mentre lo spettatore ha una visione prevalentemente spaziale, cioè sincronica, il personaggio ne ha una soprattutto temporale, diacronica, legata a labirinti della memoria personale o collettiva.

Villiers persegue l'idea della trasfigurazione spazio-temporale artistica fin nelle immagini del tesoro materiale opposto a quello intimo. La forza della virginale innocenza fa trionfare Axël e Sara su ogni terrena tentazione, senza nessun intervento sovranaturale o divino, "pour que soit fondée, en un point du Devenir, la vertu d'un Signe nouveau" come predice Maître Janus, (II, p. 633).

La loro origine, come già negli altri Eroi ("MORGANE, à Sergius),

contre la muraille: Allons, ami! Ton épaule, que j'y appuie mon front! Laisse ta main dans la mienne.

SERGIUS, *la tenant dans ses bras*: Va! C'était notre fatalité!... Aussi bien nous étions fatigués de ce monde, de ses oeuvres banales, de son midi brûlant et de ses misérables nuits!... Puisque la pourpre royale nous est refusée par le sort, que ce soit notre sang qui nous en couvre. Nous étions trop grands pour la vie!

MORGANE: Un dernier baiser, Sergius! Notre âme est comme un beau soir d'exil!... Je meurs avec toi, sans regrets" (I, p. 371),

la comunanza del medesimo blasone (II, p. 539) e le profetiche *devises*, la loro sostanziale libertà – soprattutto l'indomito spirito della duchessa – motivano la feconda unione dei loro animi: "nos êtres s'attendaient" (p. 662). In virtù di questa libertà il significato cosciente della Vita non è d'ostacolo all'esplosione dell'Essere. La reciproca rivelazione della loro esistenza costruisce la vita, ricrea, sposta i limiti della comune realtà:

AXËL [...] *Haut, frémissant tout à coup*. Jeune fille, ce grand trésor – que nous venons de tant dédaigner après l'avoir tant rêvé – ne vaut pas que l'on meure à propos du nom qu'on lui donne. – C'est une circonstance plus vague et plus sombre qui vient, en effet, de te condamner. Pendant que tu parlais, le reflet de ton être m'entraîne dans l'âme; tu t'emparais des battements de mon coeur... et j'ai, déjà, ton ombre sur toutes les pensées. [...] Mes rêves connaissent une autre lumière! – Malheur à toi, puisque tu fus la tentatrice qui troublas, par la magie de ta présence; leurs vieux espoirs. – Désormais, je le sens, te savoir au monde m'empêcherait de vivre! C'est pourquoi j'ai soif de te contempler inanimée... et – que tu puisses ou non le comprendre – c'est pour t'oublier que je vais devenir ton bourreau!

SARA, *comme éblouie, à elle-même et le regardant avec stupeur*: Ô paroles inouïes!

[...] Voici des chaînes plus lourdes – et... tu es bien mon prisonnier, cette fois. Essaye donc de te délivrer! – Ah! tu vois? Tu ne peux plus: c'est impossible (pp. 657-658).

Quel che è negato dal soggetto parlante, ciò che lui rifiuta, è l'origine della differenziazione, dell'atto di significazione, ma non può partecipare alla parola perchè escluso, essenzialmente *al-*

tro rispetto ad essa e, di conseguenza, marcato da un codice di non-esistenza indice di finzione, di esclusione, di sogno. La sequenza "estraniante" è annullata e il senso del testo referenziale invertito: l'eroe vuole conoscere il nulla e le contraddizioni del suo spirito, smantellando le finalità costruttive lineari e dialettiche con la Morte. Questa esperienza finale è uguale all'esperienza dell'unione fisica totale con cui i due Eroi inaugurano la perdita di identità e la fusione, rompendo la discontinuità individuale. Solo la donna, Elën o Sara, racchiude per l'amato nella profondità del suo sguardo tutta la calda sensualità dei paesi lontani:

SARA [...], *parlant comme si elle suivait, en un songe, une succession de mirages entre ses paupières à demi fermées*: Dis, cher aimé! Veux-tu venir vers ces pays où passent les caravanes, à l'ombre des palmiers de Kachmyr ou de Mysore? Veux-tu venir au Bengale choisir, dans les bazars, des roses, des étoffes et des filles d'Arménie, blanches comme le pelage des hermines? [...] Si tu le préfères, nous réaliserons des rêves de gloire, nous accomplirons des tâches sublimes! nous nous ferons bénir par des peuples! [...] Veux-tu que nous laissons étinceler, sous nos attelages, les dalles des quais de la Néva, ou du Danube? Peut-être il te plairait de voir les danses des femmes de Pologne et de Hongrie, avec des festins et des musiques au fond des palais? [...] Veux-tu voir, heureux ensemble en quelque helvétien chalet, l'aurore briller sur les neiges du Mont-Rose? – Préfères-tu le hamac des Antilles aux tentes de la Bessarabie? ou la volupté de l'espace? Nous laisser emporter tous les deux sur la glace par les rennes, ou sur le sable par les autruches? [...] Veux-tu le rêve oriental et joyeux? [...]

AXËL, *avec un grave sourire*: Enfant! – Enfant radieuse! [...]

SARA: Aussitôt que le petit jour frappera ces vitraux, enfuyons-nous au pays de l'Espérance!

Comme opprimée à l'idée de joies futures, et fermant les yeux, elle appuie sa main contre le marbre d'une tombe.

– Ô volupté de vivre! (II, pp. 666-670).

Le pose e la gestualità statuarizzano Sara trasformandone i tratti del viso. A poco a poco ogni espressione di vita fisica si dissolve rendendola spiritualizzata, superiore, divina. Incastonata nel *décor* sotterraneo, Sara è irrealizzata dal desiderio dell'innamorato che la divinizza e cerca in lei la totale disincarnazione. L'opalescente gioco di riflessi di gioielli e ideali trasforma il suo

corpo in trasparenze che sublimano la materialità dell'organismo e la allontanano in uno spazio accessibile alla sola contemplazione. La passione per Axël non può durare, ma solo esistere nel bagliore dell'istante supremo:

AXËL: Ô ma bien-aimée! Ô Sara! Demain, je serais le prisonnier de ton corps splendide! Ses délices auront enchaînés la chaste énergie qui m'anime en cet instant! Mais bientôt, puisque c'est une loi des êtres, si nos transports allaient s'éteindre, et si quelque heure maudite devait sonner, où notre amour, pâissant, dissipé en ses propres flammes...

Oh! n'attendons pas cette heure triste. – Notre résolution n'est-elle pas si sublime qu'il ne faut pas laisser à nos esprits le temps de s'en réveiller! [...]

L'homme n'emporte dans la mort que ce qu'il renonça de posséder dans la vie. En vérité – nous ne laissons ici qu'une écorce vide. Ce qui fait la valeur de ce trésor est en nous-mêmes (p. 674).

Le negazioni e le restrizioni si oppongono fondando le loro forze sulla stessa antitesi: un senso nuovo che la parola assorbirà si produce in uno spazio strutturalmente diverso dall'ordine logico che lo delimita, vuoto che è immagine concreta della *r o t t u r a*. La tristezza incombe sull'avvenire con un forte sentimento dell'irreversibile fluire del tempo:

AXËL, *d'une voix étrange, très calme, – et la regardant*: Sara! je te remercie – de t'avoir vue.

L'attirant entre ses bras.

Je suis heureux, ô ma liliiale épousée! ma maîtresse! ma vierge! ma vie! je suis heureux que nous soyons ici, ensemble, pleins de jeunesse et d'espérance, pénétrés d'un sentiment vraiment immortel, seuls, dominateurs inconnus, et tout rayonnants de cet or mystérieux, – perdus, au fond de ce manoir, pendant cette effrayante nuit (p. 671).

Sostenuto dagli apporti memoriali sopiti nella sua *chaste énergie*, Axël si abbandona allo sfogo di quel che di più soggettivo c'è in lui: fonde così le sue parole all'armonia della musica, espressione ritmica di vibrazioni sonore potenziate da una sensibilità che va dalla profondità alla violenza. Rafforzato dalla gestualità, il passaggio riunisce i gruppi semantici portanti relativi

a *preziosità, luminosità, purezza, protezione, potere* sottolineati da isotopie fonetiche rilevabili in:

- ripetizioni anaforiche ("je suis heureux");
- ripetizioni assonantiche (et/maîtresse/pénétrés) e di semi-vocali /z/(je/jeunesse),/y/ (liliale/vierge/mystérieux/nuît);
- dominanza di vocali non arrotondate con modulazione di posteriori /u/ (épousée) e nasali /ã/, /õ/ (ensemble/sentiment/vraiment, soyons/rayonnants/effrayante) verso anteriori (je/heureux/jeunesse);
- ricorrenze disgiuntive (*ma vierge/ma vie*);
- le allitterazioni di /t/, /s/ e /p/ relative a *potere e possesso* (or/avoir/immortel/dominateurs/rayonnants/manoir);
- i paragrammi <vie/vierge/ vraiment> rafforzati dal componente semico <vue> e dall'insinuarsi di <ENSE> in <ENSEmble/ ESPEraNce/ SENtimEnt> relativi alla vita conoscitiva della vista dello spirito.

Fin dall'inizio del dramma l'atteggiamento di Sara è "inclusivo": tenta, infatti, di ostacolare la circolazione di un "tesoro" che in un primo tempo possiede solo nel suo intelletto e che ora vorrebbe dividere con Axël escludendone – nella sua *transe* di vita – la redistribuzione.

Ma il giovane ha maturato una ritenzione disgiuntiva simile, anche se proiettata sull'esistenza che trasforma, disponendo possessivamente del Tesoro appena trovato: suppone ancora il pericolo di una dualità dell'anima e del corpo, due spazi cognitivi mutilati da una frontiera innalzata ad ostacolare la circolazione del loro sapere. Alla minaccia di una diminuzione della pienezza conquistata Axël oppone l'autonomia della dimensione enunciativa nella quale si sono dispiegate le trasformazioni passionali ed intellettive:

L'OPTION SUPRÊME

AXËL, *grave et impénétrable*: À quoi bon les réaliser?... ils sont si beaux!

SARA, *surprise un peu – se retourne vers lui en le regardant*: Mon bien-aimé, que veux-tu dire?

AXËL, *toujours tranquille et grave*: Laisse tomber ces draperies, Sara: j'ai assez vu le soleil.

Un silence.

SARA, *anxieuse, à elle-même et l'observant encore*: Pâle, – et les yeux fixés à terre, – il médite quelque projet.

Lo scrittore, per bocca della sua eroina, coglie il biancore e la trasparenza dell'essere consapevole al limite della vita e della morte:

AXËL, *à demi-voix, pensif, et comme à lui-même*: Sans doute, un dieu me jalouse en cet instant, moi qui peut mourir. [...]

AXËL: Si tu savais quel amas de pierres inhabitables, quel sol stérile et brûlant, quels nids de bêtes immondes, sont, en *réalité*, ces pauvres bourgades, qui t'apparaissent, resplendissantes de souvenirs, au fond de cet Orient que tu portes en toi-même!" (Axël, II, pp. 671-673).

Axël trascende i limiti del personaggio e diventa un emblema, un segno tangibile della crisi che stigmatizza finché la cristallizzazione della forma non entra in conflitto con la naturale fluidità dell'essere.

2. Contrazioni sceniche

Quando lo svolgersi dell'azione rappresentata sulla scena è interrotto dallo spazio fuori-scena evocato, si configura un processo semiotico conflittuale di spazi di senso inverso.

L'azione drammatica si risolve nello spostamento da un insieme ad un altro, apparentemente senza intersezione, di un messaggio che modifica la relazione degli elementi. Se non ci fosse passaggio, non scaturirebbe il dramma dell'Eroe, che, nel proclamare l'indipendenza del suo agire, supera verbalmente la frontiera divisoria.

Perché ci sia rovesciamento di segno, ci devono essere in scena due zone: la parte del messaggio scenico proveniente dalla parte non sottoposta a teatralizzazione sarà inevitabilmente

negata. Ogni attentato testuale o spettacolare alla logica del "buon senso" è teatralizzazione che imputa al palcoscenico di essere il luogo di contraddizioni esteriorizzate¹⁶⁹.

Testualmente la teatralità si iscrive nelle didascalie che indicano il luogo-teatro; l'irrapresentabile, come il *sogno* in scena, introduce l'impossibile drammaturgico e se ne nutre rendendolo significativo e operante. Il luogo dell'inverosimile è, per Villiers, il luogo stesso dello specifico creativo, sempre più connotato – a fianco della dimensione teatrale – da valenze liriche.

Si tratta di prendere in esame un tema degno di attenzione da molti punti di vista: la fantasticheria onirica inserita nel dialogo teatrale e, in modo diverso, nell'opera narrativa di Villiers. Il sogno è un esempio principe di condensazione spazio-temporale, di moltiplicazione dei livelli del dialogo intertestuale, della complessità del linguaggio analogico-metaforico.

Ci sono momenti, in entrambe le produzioni, nei quali i personaggi esigono di chiarire qualcosa di profondo, di essenziale per la loro vita: a questo punto viene introdotto il sogno. È come se l'autore, accompagnando il personaggio nella sua ricerca, sentisse il bisogno di fare il punto della situazione usando architetture verbali che si sviluppano non attraverso una narrazione e una descrizione lineari, ma per mezzo di analogie e di metafore.

Questo prezioso materiale consente di verificare che la scansione non è irrazionalità, ma piuttosto una logica "diversa"; chi scrive delega temporaneamente a uno dei personaggi il suo ruolo: quello di produrre un mondo parallelo. Il protagonista diventa così mittente e destinatario di un messaggio che egli trasmette a se stesso o al suo innamorato.

¹⁶⁹ "Le théâtre, on le sait depuis longtemps, apporte la possibilité de dire ce qui n'est pas conforme au code culturel ou à la logique sociale: ce qui est impensable logiquement, moralement, socialement scandaleux, ce qui devrait être récupéré selon des procédures strictes est dans le théâtre à l'état de liberté, de juxtaposition contradictoire": A. UBERSFELD, *Lire...*, cit., p. 50.

Il procedimento retorico di natura bilingue nasce nel punto di congiunzione dei due schemi attanziali, delle due "lingue" in scena con grande potere di condensazione immaginifico: è determinato dall'innescarsi di un processo di non-univocità semantica.

Lo spazio-tempo del sogno ha regole sorrette da una solida analogia capaci di liberare temporaneamente l'individuo dai vincoli imposti dalle leggi fisiche della realtà, fornendogli un ulteriore processo conoscitivo e trasportandolo in una dimensione significativa in ogni suo elemento: lo scrittore costruisce un'icona eretta su dati presenti nella vita del personaggio, logicamente possibili e insieme innovativi.

In questa zona gli eventi e gli episodi che esaltano l'aspetto visivo sono rinforzati dal messaggio verbale, cui spetta il compito di costruire un "mito visivo e plastico" del tutto autonomo rispetto alla costruzione narrativa dei testi dello scrittore. Le forme teatrali sono pure ed appartengono alla dimensione della produzione di senso, in un *passaggio dal segno muto al sonoro*. La traccia del teatro di Villiers integra il modello formale con il genere invertendo il percorso della percezione letteraria: la richiesta è quella di spingere lo sguardo oltre il segno visivo e il peso della parola al di là della comunicazione utilitaristica.

Il drammaturgico "universo del visibile" si è lasciato progressivamente cancellare dal narrativo, cioè dall'universo dell'invisibile: in questo confronto risiede la molla principale delle *pièces*. L'artista ha "riesumato" parole scoprendo modi nuovi e più raffinati di segmentazione del mondo, nella conseguente ristrutturazione del sistema semantico globale.

Si assiste all'inversione della prospettiva narrativa, poiché al mondo teatrale spetta uno spazio più arretrato: diventa un fondale davanti al quale i protagonisti perdono la funzione d'interpreti e diventano stemma fantasmatico di una condizione mentale, maschere che scavano nelle cognizioni un tratto indelebile ed eterno. Il linguaggio non è più concepito come un mezzo per i locutori di esprimere pensieri o trasmettere informazione, va visto bensì come attività che modifica una situazione.

I romanzi riassumono, invece, un intero percorso nutrito dal gioco della finzione che diviene esso stesso rappresentazione.

Romanzo del teatro e rappresentazione della prosa si confrontano con il segno linguistico: più l'organismo verbale è vecchio, più è difficile la ricostruzione del "creuset originel dont ne cesse de naître l'écriture matricielle, primordiale et mythopoétique (Cadmus) d'un roman qui, autrement dit, fabule son origine en formant le moule qui lui donne forme"¹⁷⁰.

I rinnovamenti interpretativi e i differenti montaggi scenici operano una serie di spettacoli stratificati, legati ad un testo portante; il regista e lo spettatore hanno il diritto di ricavare una lettura consona alle esigenze del loro tempo, rifondendo quegli elementi variabili – arredamento, luci, costumi, recitazione – ad alto potenziale, ma di facile datazione.

L'impostazione più duratura potrebbe essere quella che vede il testo come una particolare struttura redatta in origine così da prevedere la trasformazione in realtà da fondere con tutte le altre parti dello spettacolo. Il testo costituirà sempre un elemento prezioso e importantissimo ai fini dello spettacolo teatrale globale e su di esso sarà possibile condurre una serie di operazioni ermeneutiche e di verifica, che, alla luce della conoscenza del sistema coevo, saranno orientate verso valutazioni della stessa qualità del linguaggio teatrale specifico, riconosciuta nella predisposizione della parola ad essere recitata ed agita, valutando la sua autonomia negli eventuali "distacchi".

Nei drammi villieriani sorge il plausibile sospetto che l'opera "ruoti su se stessa", connotando un vuoto, una disperazione ideologica concretata da un'azione drammaturgica.

2.1. *Pionieri dello spazio*

L'azione procede su due spazi conflittuali opposti. Per lo spettatore il testo oscilla in una lettura dialogica, immersa nell'immobilità, poiché "on appelle dialogisme [...] la présence si-

¹⁷⁰ L. DÄLLENBACH, *Question de moule*, in "Littérature", 85, 1992.

multanée de deux voix à l'intérieur du même texte littéraire, mettant en lumière le fonctionnement d'une contradiction"¹⁷¹.

Per reagire alla perdita di luogo, l'Eroe trova tra i due spazi un referente disinnestato dal comune "divenire" in cui isolarsi: spinto dall'innata superiorità, trionfa comunque sull'ostacolo e si rivela al di sopra di se stesso e della sua stessa distruzione. È il momento del "sublime", acme fatale di ogni tragedia, per eccellenza, l'indescrivibile.

Nello spazio scenico la "parola" riconquista il contesto perduto, producendo una frattura non nel tema, ma nella coerenza formale drammaturgica. Il testo appare secondario e dipendente: le determinazioni sceniche completano quelle testuali, le condizionano e le pre-determinano coinvolgendo la scrittura teatrale che dovrebbe trovare la sua ragione sul palcoscenico, con attori e strutture materiali, le cui esigenze si riversano sulla pagina.

Lo spazio-tempo del sogno teatrale ad occhi aperti è una *rêverie* di viaggi meravigliosi in esotici paesi, tra popoli dalle usanze e dai costumi sensuali: la scena di un'umanità primigenia innocente e felice è tradizionalmente legata ad una potenzialità passata e perduta, che sta tuttavia confluendo in una nuova forma compositiva. Lo spessore che forma il senso della loro "parola" viene definito in un dialogo pancronico, calco scenico elevato alla seconda potenza dalla dimensione temporale accessibile solo ai due personaggi in sincronia.

Nella dimensione della fantasticheria i personaggi sognano di incontrare popoli capaci di comunicare con tutta la pienezza del loro essere, dilatati da una natura esotica e sensuale. Lo scrittore ci dà, per immagini di luce, di gioia, di pienezza vitale, scene larghe di una dimensione felice che potrebbe segnare l'inizio di una vita armonica e piena d'amore.

Il punto chiave appare proprio l'estensione cronotopica: è infatti questo elemento a fare da *trait d'union* e a determinare il punto di svolta ovvero a mettere in moto la dinamica dell'intesa dialogica degli Eroi. Questi hanno visualizzato su un unico pia-

¹⁷¹ A. UBERSFELD, *Lire le théâtre*, cit., p. 88.

no mentale i due poli del conflitto che “tormenta” le loro esistenze: il desiderio di gioia, di armonia, di pienezza e la distruttività che li ha portati a compiere una serie di azioni conflittuali.

La *pienezza* del soggetto giunge a designare l'esuberanza della materia (didascalica) di cui è fatto, che finisce per uscire dalla cornice fisica. L'occhio del drammaturgo scava la rappresentazione nel punto in cui mostra i suoi componenti, dando luogo a un tipo di indicazioni che si caratterizza per svuotamento della dimensione referenziale forzando l'omologia tra i due livelli di finzione, uno costituito dall'universo diegetico del romanzo, l'altro dal contenuto rappresentativo che li pone in un rapporto di specularità.

L'atteggiamento contemplativo dei due personaggi, il loro sogno coincide con l'enunciazione, da parte dell'autore, di una pratica estetica in dichiarata rottura con l'istanza rappresentativa.

Tra Elën e Samuel non scaturisce un vero sogno ad occhi aperti di esotiche immagini, ma solo il ricordo sul quale si attardano ancora, nel rivivere istanti di un viaggio indimenticabile e già lontano: la passeggiata serale tra le rovine durante la quale Elën “malade de vivre” si è appoggiata a lui, in mezzo ad una natura avvolgente, che cela il loro “secret” e rievoca alcuni loro sogni. La donna ha la conferma che Samuel l'amerà, “même si nous ne devons plus nous revoir dans ce monde; car, dans l'autre, il faudra bien se retrouver: on n'efface pas les pensées” (I, p. 228).

La loro intesa potrebbe essere perfetta, ma solo perchè si sono già “conosciuti” e i loro destini erano spinti a ricongiungersi: “le fluide inexplicé du Commencement enveloppait notre mémoire de ses vagues foudres” (p. 229). Sorretti da questa – apparente – totale compenetrazione, la meditazione fantastica li porta a sognare ancora: “rêvons ensemble d'avenir” (p. 229).

L'“autrefois” è l'eredità di un passato che su tutti grava: quella di Elën è un'anima debole che paragona ai fiori “qui ne s'ouvrent que le soir” (p. 228): e il “sentiment d'un deuil ancien et inconsolable” offusca pesantemente il destino della cortigiana infastidita dalla natura di Samuel, che “ne sait qu'analyser, au lieu de se laisser vivre” (p. 228).

L'unione di Morgane e Sergius si rinsalda anche nella sconfitta: a provare la loro unione scaturita dalla comune mania di potere è la scena VI dell'atto II, breve ma fitta di suggestive aperture sceniche:

MORGANE: Je te dirai, Sigismond, que la puissance est quelque chose! Un moment j'ai pensé que ton amour allait étendre sur moi le repos et la nuit, que j'allais m'y ensevelir avec mes rêves comme les reines persanes au milieu de leurs pierreries! Eh bien, tu as triplé ma soif et mes forces: j'ai la fièvre du trône! [...]

SERGIUS: Si tu m'en croyais, nous saurions garder pour nous seuls les restes de nos destinées!... Et moi aussi, j'ai désiré la gloire, la puissance et l'immortalité!... alors, je ne t'avais pas vue [...]. Abandonnons les trésors de la Sicile!... Il est des îles merveilleuses, encore!... Il est de douces forêts où le vent caresse le soir le feuillage humide, où, dans l'oubli des nuits divines, les grandes fleurs de ces pays magnifiques épanchent les parfums qui font aimer! [...] Oh! si tu savais les enchantements créés par la solitude, la paix profonde et le rêve où l'on marche ensemble!...

MORGANE: Ne parle pas, je t'en supplie, tu me fais mourir! (I, pp. 282-283).

Entrambi lasciano intuire un'altra possibilità di espressione, un'apertura sensuale che troverebbe maggiore impulso nel caldo respiro di terre lontane dove esiliarsi in sogni voluttuosi, in cui tutto il loro essere palpiti nel concedersi un'esperienza impossibile nel presente.

Ne *Le Nouveau Monde* vi è la dolce fantasticheria di Lord Cecil, ad una voce, visto l'epilogo che il difficile rapporto con sua moglie sta maturando:

LORD CECIL: Alors, qui sait? je partirais! Avec elle!... Oui, peut-être accepterais-je la vie!... Je l'enlèverais: je l'emporterais dans mes bras [...] (I, p. 529).

In questo dramma, come già emergeva da *Elën*, Villiers inserisce un presentimento di morte per la voce di Cecil, che pare d'oltretomba, e per le “choses mortes”, che fanno rabbrivire l'amata sfiorata dalle foglie del parco:

LORD CECIL: [...] Ah! quelque soit, bientôt, dans une année, les soupirs de votre sein ne traduiraient plus qu'une lassitude et une soif de vivre encore, de palpiter, d'aimer!... oui, d'aimer!... Et le velours étoilé des nuits noires se bleuirait, malgré l'ancienne douleur, à l'horizon illuminé [...] Et je pourrais tenter moi-même de vous séduire, ne fût-ce qu'en reflétant le charme dont votre personne me pénètre, et qui est, je crois, invincible [...] (p. 530).

Lo strumento immaginativo esegue circonvoluzioni, liriche autonome di realtà autocostruite, che si autogenerano espellendo ogni allotria, proiettandosi fuori dal soggetto e moltiplicandosi nell'interiorità.

3. Gli "incompiuti"? I drammi tra testo e scena

Permanenza e degradazione sono condizioni antagonistiche insite in tutte le esistenze che Villiers de l'Isle-Adam circoscrive passando per i relativi campi semantici opposti, apparenze sensibili tendenti ad esprimere unicamente realtà spirituali. Villiers sfrutta le estreme possibilità del linguaggio, plasmandolo in una forma sospesa tra due realtà e due epoche, protesa verso risonanze di durata culturale fittamente cesellata, sottratta ad ogni consistenza presente, riferita piuttosto a valori di un passato lontano o di un futuro appena intravisto.

Agli occhi del lettore si apre un progresso inteso come rinascita del Mondo nel principio generale, inizio radicale assoluto, nascita ritrovata in materiale adeguato che impone, su basi nuove, i valori eterni ed immutabili dello Spirito. La sua scrittura si deve intendere quale corpo analogico ed incorruttibile che non appesantisce l'Anima, ma ne moltiplica le facoltà e rinforza l'Intelletto coinvolgendo l'intero sistema sensoriale: ossessionato dal vuoto esistenziale, Villiers sottopone ogni elemento alla baudelairiana forza del Bello, plasmando il segno verbale con un gusto di derivazione parnassiana. L'Arte è per questo motivo condannata al silenzio, "car il n'y a pas de mots en réalité" (II, p. 705): il silenzio è una sorta di lascito testamentario dello scrit-

tore, gioco di ombre depositarie di valori sull'orlo dell'abisso, come tesori che solo la creazione potrà riportare allo sfolgorio prezioso.

Villiers è il realizzatore dell'unità perduta: materia dei suoi "edifici" non è quella che si offre illusoria ai sensi, ma ciò su cui poggiano le qualità, la sostanza ideale e intellettuale che non si contamina, né si scalfisce o si disperde. Tuttavia, tanto grande è il lirismo avvolgente quanto profonda e sensibile è l'amarezza per l'incapacità di adattarsi a un secolo che avvicina solo con spietata ironia: questi due tagli comportamentali, nettamente definiti, sottraggono Villiers a una classificazione esemplificativa. Lo scrittore considera il generale distacco – se non addirittura il disprezzo – per la fede nell'Ideale conseguenza dei tempi "moderni" e, in particolare, della concezione materialistica di scienza e progresso¹⁷² incarnando l'ambigua situazione dell'artista "diverso", al tempo stesso erede – come *fin de race* – ed unico pensatore all'altezza della sua epoca, senza esserle contemporaneo: perciò vuole recuperare e difendere uno spiritualismo e un misticismo che investe di solide forme. Pur essendo le sue trasposizioni letterarie indirizzate contro la disfatta del mondo fisico e ancor di più contro quella del mondo spirituale, l'ideale tanto agognato non rischia di crollare.

Il punto d'arrivo della sua poetica è l'ideale in ogni forma organica o meccanica: l'autonomia dell'immagine scenica incarna la cinta di un cerimoniale che rinvia ad un assoluto allo stesso tempo occulto e presente.

Nell'incarnazione scenica rinasce il verbo poetico: linea di demarcazione da cui sorgeranno le ricerche simboliste assimilate ad un'impresa di protezione e salvaguardia di un nuovo sforzo mimetico. Il teatro simbolista si limiterà a sottolineare tenua-

¹⁷² "Aussi, n'est-ce pas contre la Science elle-même qu'il a dirigé ses attaques, mais contre la Religion de la Science, de même qu'il n'a pas critiqué le Progrès en tant que Progrès matériel résultant des applications des Sciences [...] mais uniquement la foi idolâtre du Progrès indéfini": C.J.C. VAN DER MEULEN, *L'idéalisme...*, cit., p. 63.

mente la struttura dello spazio e i suoi limiti nel rifiuto di ogni determinazione storica o geografica del luogo dell'azione, alterato dalle apparenze "terrene".

La coscienza lirica sfugge alla contraddizione storica: la sua categoria appartiene ad una dimensione che situa la protagonista "oltre" e non davanti gli oggetti, distaccandosene.

La tensione del dramma di Élisabeth si riconduce alla contraddizione fra l'identità dialogica di soggetto-oggetto nella forma e la loro dissociazione nel contenuto. Lo scrittore non definisce queste forme come strutture oggettive, ma le mantiene nell'ambito dell'espressione soggettiva.

L'idea che fa eco a se stessa, che si riproduce autocontemplandosi, un dramma minore che riflette ed accompagna il dramma principale, "l'action traînant sa lune, une action plus petite que sa pareille; l'unité coupée en deux, c'est là assurément un fait étrange", ma forse non tanto nel caso di Villiers de l'Isle-Adam, in quanto la metafora araldica era la più consona ad esprimere la sua ricerca¹⁷³. Anche se il conflitto tragico conferma l'impotenza, l'inferiorità della "forza" dell'Eroe, nel contrapposto rilancio dell'inalterabile trionfo di valori collettivi della società, la soluzione del suo dramma si presenta sempre chiara e sicura come un trionfo; la morte tragica si apre su un'artistica fine felice, che in un certo senso trasgredisce il genere. La libertà locutoria è celebrata, lo scambio non è bloccato: superata la tentazione di esclusione dell'"altro" ("avant une heure, j'aurai bu le suc de cet anneau mortel et nous serons délivrés l'un de l'autre": *Axël*, II, P. 657), ognuno dei protagonisti si riconosce e riconosce ("nos êtres s'attendaient": p. 662) al suo co-enunciatore i diritti e i doveri collegati al completamento dello scambio: "toi, qui seul peux me comprendre!" (p. 664).

¹⁷³ "1. Organe d'un retour de l'oeuvre sur elle-même, la mise en abyme apparaît comme une modalité de la réflexion. 2. Sa propriété essentielle consiste à faire saillir l'intelligibilité et la structure formelle de l'oeuvre": L. DÄLLENBACH, *Le récit...*, cit., p. 16.

Si realizza un'interruzione dell'universo tragico, una scissione tra il normale concatenamento drammatico e i suoi dettami teatrali con l'inserzione della parte finale che racchiude il monologo degli Eroi, quasi scansione narrativa dentro lo spettacolo. È una lenta germinazione dello spirito che, senza averlo verbalmente espresso, ha fatto il bilancio della sua esperienza del mondo e decide con estrema freddezza di raggiungere le massime frontiere della sua libertà.

L'anteriorità¹⁷⁴ è costituita dalla tradizione, dal complesso delle convenzioni teatrali epocali, dai gusti del pubblico, dagli spettacoli visti, dalle reminiscenze inesaurite dell'artista; ma si apre anche su un "dopo-testo", una posterità ideologico-temporale, una proposta che fa sorgere materialmente la vita misteriosa che invoca l'artista. Tutto ciò concorre a formare e plasmare nel drammaturgo l'idea di teatro, un'ipotesi rappresentativa incorporata nelle fibre dello spettacolo.

Il creatore, costretto dai *verba temporis*, assume la figura del narratore e un rapporto epico subentra a quello drammatico¹⁷⁵. Proprio le parole dei predestinati isolano chi le pronuncia: quasi impercettibilmente, un dialogo "inessenziale" trapassa in una serie di soliloqui essenziali, che non rappresentano monologhi isolati, inseriti in un testo dialogico. In essi, anzi, l'opera abbandona il piano drammatico e si fa lirica, con un linguaggio più naturale e giustificato che nel dramma; oltre a rivelare il reale significato, esprime un significante che trattiene nelle sue fibre i segni del fenomeno. Lo spettacolo non è più solo nell'ordine della scrittura: a questa si affida come strumento della memoria.

Il procedimento drammaturgico sposta la verosimiglianza rappresentativa così lontano dallo spettatore da far piombare la

¹⁷⁴ "Ogni TD [testo drammatico] è un po' [...] anche 'a posteriori', oltre ad essere, e statutariamente, 'a priori', rispetto alla messa in scena. In certo modo il teatro 'avvolge' il testo ponendosi sia 'a monte' che 'a valle'": M. DE MARINIS, *Semiotica...*, cit., p. 35.

¹⁷⁵ P. SZONDI, *op. cit.*, p. XIV.

sala nella passività "produttiva" di un universo socio-economico: la costruzione di una realtà materiale, allo stesso tempo oggetto di un'interpretazione critica che ne impedisce l'assorbimento nella realtà, affranca lo spettatore che, partecipandovi senza esserne vittima, vede compiersi ed esorcizzarsi desideri e timori. Lo spettacolo diventa il suo diretto interlocutore, cinta di un mondo referenziale "chiuso" e "magico" nel quale non si può intervenire più di quanto non lo si possa fare nell'universo reale¹⁷⁶: si afferma paradossalmente una equivalente lontananza dello spettatore dal suo mondo, dal capovolgimento di un punto del destino sul quale gli uomini non hanno presa.

La passione e il sentimento rischiano di "scomporre" il borghese ordine del mondo; lo spettatore, divenuto impotente *voyeur*, ripete a teatro il ruolo che è, o sarà, suo nella vita: contemplare senza agire, essere coinvolto ignorandolo.

Ma il teatro, che disvela un testo "datato", corre il rischio di sprofondare nell'irrealtà. Quello che lo spettatore sente e vede è il suo proprio linguaggio, reso irreali dalla negazione. Villiers innova costruendo, all'interno del recinto scenico, un'ulteriore zona in cui si forgiavano segni che denunciavano allo spettatore la metaforicità¹⁷⁷; per il gioco di riflessi il "teatro nel teatro" non dice la realtà, ma il vero, tramutando la circolarità dell'illusione scenica in una doppia simbologia che sottolinea l'artificio e ne verifica l'illusione.

Lo spettatore è obbligato a prendere coscienza del doppio stimolo che riceve ed a negare tutto quanto appartiene all'insieme dello spazio scenico, tranne quella zona in cui si opera il rovesciamento effettuato dalla teatralizzazione, vale a dire il dramma "estremo" degli Eroi.

La *fabula* descrive l'impossibilità del ritorno, il carattere anacronistico di ogni restaurazione. Al contrario, c'è evoluzione – e rivoluzione – nelle forme, inadeguate al contenuto.

¹⁷⁶ A. UBERSFELD, *Lire...*, cit., p. 43.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 47.

I lunghi monologhi dei protagonisti intervengono nei punti critici a sottolineare l'essenziale avanzare dell'azione metaforizzante, evidenziandone la gravità, attirando l'attenzione sullo smarrimento esistenziale degli Eroi¹⁷⁸. Villiers nella "fusione d'amore" rigenera l'immagine, per eccellenza, del simbolo; in questa interezza il poeta dimentica che questo mondo, e non l'assoluto, è il luogo di parola, immerso e intessuto negli stessi fili di quella realtà che rifugge. L'artista errante, escluso da una società avvilita, è il detentore di una parola immemore.

Importante è mettere in relazione il significato temporale della chiusura drammatica, da vedersi nella sua apparente "staticità", l'estremo esito connotante l'avvento di un nuovo ordine in cui non solo si può reperire il valore finale, ma tutto l'attivismo poetico del genere.

3.1. *Valore dell'UNICO.*

Le qualità morali, infinitamente preziose, se non sono confermate dalla ripetizione, si perdono al limite dell'oblio, nella lontananza dei secoli, patrimonio di ricordi nei sedimenti che l'esperienza della vita e delle letture segretamente hanno depositato. L'avvenimento irreversibile lascia dietro di sé un'immagine sempre più sfumata, un riflesso ambiguo e poi il nulla, culmine dell'impossibilità della ripetizione e anche della conferma.

Ecco perché l'Eroe s'innamora circolarmente del riflesso di se stesso superando l'ostacolo fisico del corpo, immagine dell'enigma da decifrare: il suo spessore non è più uno schermo che intercetta la luce e impedisce di vedere. La conoscenza è tale solo per le forme che la circoscrivono e che, di conseguenza, la negano.

La rappresentazione come immagine è la parafrasi semantica della forma trasponibile dell'apparenza verbale in figura sce-

¹⁷⁸ "Le monologue dramatique a, de ce point de vue, la même valeur que l'analyse romanesque qui permet de faire connaître le personnage de l'intérieur": P. LARTHOMAS, *Le langage dramatique*, cit., p. 372.

nica: l'investimento dello "stesso" nell'altro fa parte di un processo mentale che necessita di concentrazione, di uno sguardo interiore molto forte. Non è più il solitario gravato dall'immagine del suo passato, ma un essere completatosi e che può continuare il suo sogno di riconquista scegliendo la discesa in se stesso.

Il corpo degli Eroi ha conservato la memoria del percorso compiuto, la memoria del corpo in divenire. L'apertura drammaturgica è la sua possibilità teatrale in immagini che prendono il via in una nuova catena di trasposizioni simboliche. L'azione è il ripercuotersi continuo di un'avventura sempre iniziale. L'unità non gira più in tondo rischiando di consumarsi in una sterile tautologia: la finalità dell'agire è in se stesso e, eliminando la novità, la ripetizione espelle l'irrimediabile. È il *leitmotiv* dell'amore, l'energia che dirige il ritorno all'unità e supera tutti gli antagonismi, assimilando forze diverse e integrandole. L'avvento della seconda volta, prendendo il seguito dalla prima potrebbe essere UN'ALTRA.

L'innocenza non è più un limite; l'Eroe è liberato dal "sé" riflessivo, non si ripete in se stesso: coincide con il suo oggetto, in una sorta d'estasi, in un movimento espansivo che non rinvia più per retroversione. La vita e la morte sono una sola cosa vista o in rilievo o in *creux*, come istanti dell'inversione limite, punto infinitesimale a partir dal quale le forze della vita s'invertono in forze della morte.

L'amato è inclassificabile perché è precisamente l'UNICO, l'immagine irripetibile che corrisponde alla specialità del desiderio dell'eroe, figura della sua verità. Segno dell'autentica innocenza, l'atopia resiste alla descrizione, alla definizione del linguaggio classificatore: il discorso è senza luogo, senza *topos* riduttivi.

I due protagonisti entrano in coincidenza reciproca nella com-passione, "pensée" (II, p. 671), dolore o esaltazione l'una dell'altro: apparentemente inconoscibili, la loro opacità non nasconde affatto un segreto, ma semmai una sorta di evidenza, nella quale si annulla il giuoco dell'apparenza e dell'essere.

È il piacere narrativo quello che al tempo stesso appaga e ritarda la conoscenza, che la rilancia e, quindi, cresce lo stimolo

ad amare qualcuno che sia sconosciuto. Quando gli Eroi si incontrano, non si conoscono ancora: bisogna che si raccontino come fanno Elën e Samuel, Morgane e Sergius, Sara e Axël, Hadaly ed Ewald.

Nella greve solennità delle scene finali lo scrittore celebra muti rituali con un'ammirabile agilità drammaturgica: il palcoscenico si trasforma in luogo di culto aperto sulla soglia iniziatica e annuncia un magico ritorno all'unità, perché supera i limiti di regioni sottomesse a leggi contrarie che ai mortali non è concesso infrangere.

La scena è una sorta di crogiuolo, forno alchemico cavo come la maschera, entro cui la realtà può essere riversata, per essere poi sottoposta alle necessarie operazioni di distillazione e sublimazione, di soluzione e coagulo. È una piccola torre monumentalizzata dove si attende la maturazione della scrittura: urna funeraria e cripta, teatro di dissolvimenti fantasmatici e riverberi spettrali, dove aleggia la tematica della trasmutazione e del giuoco continuo del visibile e dell'invisibile.

L'abbraccio dei due innamorati è una stretta immobile che si appropria dello spazio e del tempo: nel quadro finale della conferenza tutta la cornice scenografica rimane sospesa, ma la logica del desiderio si rimette in marcia per riappropriarsi di quanto spetta ai predestinati. La parola teatrale mette in comunicazione la forza della vita nascosta e inesprimibile dell'essere con il momento in cui si manifesta la fonte ontologica di progresso, riunificazione primordiale delle due parti separate di conoscenza ed essere, assicurando non solo la continuità primordiale della "specie", ma anche la coesione interna del Cosmo.

Fenomeno spesso non linguistico, quest'iconismo è percepibile solo dallo spettatore cosciente delle tappe che l'hanno preceduto, poiché il segno iconico è la risultante di una relazione triangolare di elementi, di cui il terzo è una rappresentazione mentale¹⁷⁹.

¹⁷⁹ T. KOWZAN, *Sémiologie du théâtre*, cit., p. 65.

Le *pièces* sono estremamente ricche ed eloquenti soltanto sulla scena: qui è visibile e rispettato il passaggio dal Presente al Passato, senza che i valori della "predestinazione" nobiliare siano diminuiti o negati. Perciò la deviante coesistenza dei due sistemi di generi è un tentativo di ritorno evolutivo di universalità e verità.

La metafora araldica saldà il Passato sullo sfondo del Presente dell'atto lirico. La relazione mimetica tra la scrittura letteraria e la sua referenza esterna incarna pure il senso preesistente e oltre le stesse parole¹⁸⁰.

Per questa ragione lo scritto villieriano resta ai margini del successo letterario; in contrasto con le mutazioni socio-economiche, lo scrittore non assume l'importante ruolo cercato, accettando, invece, come sua l'etichetta di poeta anacronistico. In nessuna creazione è così netto e dichiarato il tentativo di cancellare la barriera tra finito e infinito; le parti metateatrali forniscono il preciso punto di vista degli Eroi e fino a che grado di "teatralità" si possa giungere nella vita. La zona innervata nella dinamica dell'azione finale rinvia a un accaduto desiderato, consegnato al lavoro ricostruttivo dello spettatore.

3.2 *Dal simbolo al segno: tensioni rappresentative*

L'enucleazione di alcune frasi dal contesto può indurre all'opinione di una letterarietà drammaturgicamente impropria: secondo un procedimento narrativo costante, le quattro parti di cui si compone *Axël* sono intitolate e di queste le prime tre sottotitolate da un'epigrafe tratta da altri autori: a loro volta, la terza e la quarta sono divise in altre due parti contraddistinte da un titolo rafforzare il contenuto. Poiché il regime drammaturgico è essenzialmente orale, a meno che non si ricorra all'uso di cartelli per riportarli scenicamente, gli intertitoli sottolineano il ca-

¹⁸⁰ C. ABASTADO, *op. cit.*, p. 197.

rattere narrativo dell'avventura dei personaggi, la precisione tematica di ogni parte necessaria a completare lo stile epico del conflitto.

LE MONDE RELIGIEUX – *Coeurs tendres, approchez: ici l'on aime encore! / Mais l'amour, épuré, s'allume sur l'autel: / Tout ce qu'il a d'humain à ce feu s'évapore, / Tout ce qui reste est immortel* (Lamartine)
I ...ET FORCEZ-LES D'ENTRER!
II LA RENONCIATRICE

LE MONDE TRAGIQUE – *...quia nominor leo* (Phèdre)
I LES VEILLEURS DU SOUVERAIN SECRET
II LE RÉCIT DE HERR ZACHARIAS
III L'EXTERMINATEUR

LE MONDE OCCULTE – *Accueille tes pensées comme des hôtes, et tes désirs comme des enfants* (Leo Tseu)
I AU SEUIL
II LE RENONCIATEUR

LE MONDE PASSIONNEL
I L'ÉPREUVE PAR L'OR ET PAR L'AMOUR
II L'OPTION SUPRÊME

Tutta la *Quatrième Partie, Le Monde Passionnel*, è racchiusa in questo scrigno, rilucente più del dialogo dei due protagonisti che delle gemme: è una relazione ternaria, in cui l'espressione del linguaggio esiste di vita propria. È un spirito in presenza che si articola come essere vivente, superiore, sicuro del suo potere di trasfigurare la realtà.

La "lirica" immagine finale; comune a molti drammi dell'autore, amplifica, prolunga e collega tutti gli elementi. Il testo si configura, dunque, come un insieme scomponibile in singoli "tagli" sincronicamente organizzati, ognuno dei quali s'incastona nelle decorazioni sceniche, pietra preziosa nel canone rigoroso della composizione. È un atteggiamento assoluto nel biso-

gno di autodefinirsi e modellizzarsi, di qualità rarefatte in aristocratica struttura.

Il problema della presumibile letterarietà delle *pièces* teatrali di Villiers de l'Isle-Adam fa i conti con il paradosso del dialogo scenico. Fino al monologo finale e conclusivo il testo gioca su un'autonomia molto forte: la lingua funge da partitura di trasmissione diretta e indiretta di sistemi e realtà comunicative eterogenee¹⁸¹.

Una volta partiti dall'idea base della densità comunicativa della rappresentazione, la materia espressiva, il suo contenuto e la forma devono rafforzarsi passando da un sistema di segni del testo a quello dei segni rappresentati: nella combinazione scenica sono i dialoghi a risaltare, a dirigere l'operazione in un lavoro fraseologico fine e complesso.

Il senso va al di là dell'insieme scenico, avvalendosi della dimensione metaforica *in abyme* dei due personaggi, alla ricerca di un potere che irrimediabilmente svanisce, ma si congetture sulla scena desacralizzando l'evento in decisione, in una nozione di autoreferenzialità che è l'esempio più caratteristico dell'autore.

Per non forgiare una "lingua morta" ed interessare maggiormente lo spettatore, Villiers idea uomini come individui: il suo dramma romantico si mescola al genere lirico permettendosi di mostrare gli Eroi avvolti da un'aura poetica. L'esaltazione delle qualità congegna un maggiore coinvolgimento e, per le doti straordinarie che posseggono, legittima la loro *quête* dall'astrazione del crimine, dell'eroismo e della virtù. La tragedia è la catastrofe e lo svolgimento di un'azione già matura che deve solo giungere al suo epilogo e che nella sua espressione dialogica lo scrittore incornicia nel risvolto epico.

¹⁸¹ "L'empilement vertical des signes simultanés dans la représentation [...] permet un jeu particulièrement souple sur les deux axes paradigmatique et syntagmatique; d'où la possibilité pour le théâtre de dire plusieurs choses en même temps, de suivre plusieurs récits simultanés ou entrelacés. L'empilement des signes permet le contrepoint": A. UBERSFELD, *Lire...*, cit., p. 30.

L'espressività spaziale si serve dell'accumulo di segni. L'indiscutibile forza illocutoria della pagina scritta, come il discorso di Axël, ha senso proprio in quello spazio mimetico che suppone e crea le proprie condizioni enunciative. Ma l'artista non è riuscito a rendere il personaggio, travestito dai panni di una storia "passata", di attualità viva e assimilabile, lasciandolo invece predisposto ai limiti del testo definitivo: il momento teatrale era caratterizzato da un pubblico passivo, votato ad un contatto soprattutto visivo in un presente sulla scena, incapace di fare lo sforzo di cogliere messaggi da trasporre nel Passato o nel Futuro. Inoltre, il personaggio avrebbe dovuto essere spogliato dei suoi barocchi drappaggi di velluto e stilizzato in modo più cauto, per dare meglio l'illusione di essere giunto a dominare il destino così fatale al quale è sottomesso. Con l'ideare il ruolo e la redazione della *pièce*, l'autore non ha tessuto solo la trama della storia, ma anche, e soprattutto, quella di un tempo, prendendo la rivincita sul suo destino.

L'assoluto è reso dinamico dall'uomo tuffato in un'autotrascendenza in movimento, di cui diviene soggetto e oggetto al tempo stesso; l'universale divenire, opera d'arte autogenerantesi, si antepone all'uomo creatore di sé e, invece di accontentarsi di essere un artista che ha dimenticato il cammino e la "parola", simulacro di reale, è investito nell'esperienza drammaturgica della missione ontologica di far accedere all'autogenesi del Verbo. Trattando soggetti "nuovi", lo scrittore si trova necessariamente a plasmare – o a cercare di farlo – una diversa forma teatrale, nella speranza di segnare la strada per un nuovo giudizio del mondo.

Il conflitto tragico si scioglie, alla fine, in scelta appagante e completa sovvertendo, nella risoluzione, l'idea del genere stesso: "le mélange n'existe que quand on se place dans les termes du plus ancien; *vue du passé, toute Évolution est une dégradation*"¹⁸², operazione drammaturgica tesa al recupero di forze cosmogoniche che ancora potrebbero garantire al teatro una rinascita espressiva.

¹⁸² O. DUCROT-T. TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique*, cit., p. 195.

Nell'immagine della coppia si riconosce l'unità del procedimento presente, immagine immediata della volontà di ritorno al principio generativo.

Nella collisione tra il tempo drammatico del conflitto e quello epico dell'Eroe – si pensi a *La Révolte* – nasce un altro rapporto temporale tra gli elementi, contrari o fissi, del *décor* e del discorso. Non è il numero di fatti che dà un ritmo rapido o lento, ma il rapporto di questo numero con il resto delle indicazioni: la decisione finale, estrema manifestazione assoluta e indipendente, si staglia sul fondale borghese senza evoluzione, dando quasi l'impressione che con l'arresto emozionale anche il tempo si sia fermato. Lo stile drammatico, minacciato di distruzione dal dialogo impossibile, si trasforma: nella situazione di angustia si nega al monologo stesso la possibilità di un'esistenza autonoma e si riconverte necessariamente in conversazione. *La Révolte* è bilancio tragico: quello di un essere conscio della sua differenza dal mondo volgare, dal quale ormai, per suicidio simbolico, è incapace di evadere.

L'ipnosi a due voci non potrebbe fare a meno del mezzo linguistico, ma la spiritualità drammatica della situazione dei due nobili Eroi va "oltre" la scena e il testo: si rifrange in un tempo pluridimensionale, che unisce la scrittura alla lettura in un gioco rappresentativo di riflessione¹⁸³.

È una spinta per la metamorfosi: la coppia si ricongiunge *in limine mortis*, quiete estatica che si delinea come vertice supremo dell'immaginazione. Quasi con cadenza onirica, i due Eroi si muovono all'unisono sulla via della conoscenza nella loro reversibilità ciclica, la Morte e l'Eros annullano la linearità del tempo e del linguaggio ed assorbono gli amanti nella curvatura

¹⁸³ "Je" double, "elle" [...] "nous" - pronom par excellence de l'apersonnalité, forment les trois murs de ce théâtre où se produit le texte, et souligne la topologie de cette germination au delà du miroir [...]. Mise en face d'eux, la deuxième personne du pluriel "vous" désigne le spectateur "attendant" la représentation. [...] Le calcul mallarméen s'accomplit: le livre se fait théâtre pour détruire la représentation" o rovesciarne i presupposti nell'anamnesi poetica. Cfr. J. KKRSTOVA, *Séméiotiké...*, cit., p.300.

della vita simbolica. In questo senso il teatro di Villiers è statico, poiché il dramma è già stato manifestato e dev'essere solo superato. La morte teatrale non è più eterna assenza di un Assoluto, ma un momento d'intensa presenza, il vero canto del cigno che sublima gli Eroi¹⁸⁴.

Con il rallentamento il drammaturgo esibisce l'intimità del personaggio alla ricerca del nucleo segreto che il decorso dell'azione non basta a restituire. Il dialogo tra i due personaggi si sforza di sciogliere sul piano epico ciò che risulta informulabile nello scambio dialogico sociale. L'edificio del ricordo di un potere, drammaturgicamente espresso, è interamente metonimico affinché il luogo "antico" possa mimare la solidità del luogo attuale, forzarla e farne vacillare le fondamenta.

L'amplificazione del "monologo a due voci" rallenta sensibilmente il ritmo, come se il tempo tendesse a dilatarsi e a singularizzarsi sempre di più nell'avvicinarsi alla fine, origine di una nuova forma: è un lucido sforzo contro il deperimento e la caducità. Questa rappresentazione si svolge interamente nella cerimonia che si realizza davanti agli spettatori, nelle didascalie che l'autore ha rianimato con una gestualità anticipatrice dei dialoghi; è la parte testuale in cui l'autore rivela se stesso e si rivela, tessendo attorno all'*écusson* l'insieme degli altri segni.

I due strati della pièce, quello destinato alla scena e l'altro rivolto all'oltre scena, si elidono e si rafforzano nell'eloquenza assoluta degli Eroi, *enclave héraldique*, enunciato riflessivo che delimita ossimoricamente quel vuoto teatralizzato¹⁸⁵: la società può assorbire massicce informazioni, perchè distillate dal *thesaurus* di altri testi lirici¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Questo monopolio scenico e la sua estetica espressionista diventeranno il tempo forte della struttura delle opere ottocentesche: "des personnages, par leur seule présentation, leur costume, leur âge, leur contenance, signifient la mort et s'apprêtent à l'infliger". Cfr. M. BROUSSE, *Rituel et fonction de la mort dans les drames de Victor Hugo*, in AA.VV., *La mort en toutes lettres*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1983, pp. 121-129; p. 123.

¹⁸⁵ L'"*histoire racontée*" [...] condense ou cite la matière d'un récit, elle constitue un énoncé qui réfère à un autre – et donc un trait du code métalinguistique; en tant qu'elle est partie intégrante de la fiction qu'elle résume, elle se fait en elle l'instrument d'un retour et donne lieu, par conséquent, à une répétition interne": L. DÄLLENBACH, *Le récit...*, cit., p. 76.

¹⁸⁶ M. DE MARINIS, *op. cit.*, p. 285.

Il cambio di situazione scatta quando gli attanti principali, modificando il loro ruolo di perturbatori sociali, si trasformano passando da un sistema rappresentativo all'altro, in un'azione che non interviene più nei rapporti interpersonali, ma su loro stessi: sono loro ad agire e l'azione retroattiva è immaginaria. È dunque un'operazione soggettiva indiretta¹⁸⁷:

AXËL: La qualité de notre espoir ne nous permet plus la terre. Que demander, sinon de pâles reflets de tels instants, à cette misérable étoile, où s'attarde notre mélancolie? La Terre, dis-tu? Qu'a-t-elle donc jamais réalisé, cette goutte de fange glacée, dont l'Heure ne sait que mentir au milieu du ciel? C'est elle, ne le vois-tu pas, qui est devenue l'illusion! Reconnais-le, Sara: nous avons détruit, dans nos étranges coeurs, l'amour de la vie – et c'est bien en RÉALITÉ que nous sommes devenus nos âmes! Accepter, désormais, de vivre, ne serait plus qu'un sacrilège envers nous-mêmes (II, p. 672).

Il gesto diventa materia, il valore rituale dei lenti movimenti dei due protagonisti in scena si eleva verso il simbolico significato che trae energia, per accumulo metonimico, da quanto li circonda, in un rapporto di analogia qualificante forme pure. Anche in questo contesto Villiers vuole uscire dalla legge mercantile del valore e dei suoi calcoli di forze: la morte sacrificale libera l'individuo dalla specie e dalla sua riproduzione e lo fa entrare nel meccanismo della legge naturale e nei suoi giuochi di forme. La non-commutatività delle unità fissa la loro situazione precisa nel tempo e nello spazio:

AXËL: L'accomplissement réel, absolu, parfait, c'est le moment intérieur que nous avons éprouvé l'un de l'autre, dans la splendeur funèbre de ce caveau. Ce moment idéal, nous l'avons subi: le voici donc irrévocable, de quelque nom que tu le nommes! Essayer de le revivre, en modelant, chaque jour, à son image, une poussière, toujours décevante, d'apparences extérieures, ne serait que risquer de le dénaturer, d'en amoindrir l'impression divine, de l'anéantir au plus pur de nous-mêmes (II, p. 673).

¹⁸⁷ L. DÄLLENBACH, *Le récit...*, cit., p. 25.

Il soggetto "zerologico" è esterno allo spazio governato dal segno: sparisce quando sparirà il pensiero del segno. Se il teatro non è più soltanto "scenico" per dire, ma soprattutto per essere accettato nella sua assenza, il testo non è più autonomo e dovrà operare paradossalmente anche per metamorfosi intellettuale del lettore o dello spettatore.

Villiers ha sperato di poter guidare il pubblico dedicandosi ad un'opera educativa, perché il percorso dagli spettatori alla scena fosse reciproco, in un senso che recuperasse la tradizione a fini innovativi: lo scrittore evidenzia alcune potenzialità testuali delle *pièces*, conformemente a preoccupazioni esistenziali e culturali della propria storia. È un dato di fatto che non tutto il teatro storico sia sempre nuovamente rappresentabile: alcuni lavori riscossero strepitosi successi al loro tempo e poi non furono più accettati, aspettando un cambio di cultura per dimostrare nuovamente il loro valore espressivo.

Il messaggio cinesico, attraverso i gesti lenti e ieratici dei personaggi, presuppone un'impalpabile armonia, un'interpretazione musicale in controtuce, sciolta da costrizioni spaziotemporali contingenti e convenzionali. Di fronte alla progressione scenica, lo spettatore costruisce mentalmente una partitura di sedimenti mnemonici, fino a possedere un messaggio completo¹⁸⁸.

Le ellissi rispondono a scelte estetiche nella precisa logica del rapporto che il testo stabilisce con il suo destinatario ideale. Il lettore comune, ricercando principalmente i contenuti, le vicende, le esperienze, è pronto ad immedesimarsi con i personaggi fino a manifestazioni di alta empatia.

¹⁸⁸ "La 'funzione-autore' – detta comunemente 'voce lirica' – si contrassegna come particolare competenza nei confronti delle possibilità espressive, inedite, della lingua; si presenta, anche, come centro di eccezionale 'sensibilità' costituito di sentimenti, ma si tratta di una sensibilità che non si offre sul profilo della enunciazione diretta, bensì in quello derivante dalla manipolazione retorica del linguaggio": M. PAGNINI, *Pragmatica...*, cit., p. 2.

Tale evocazione di tracce mnestiche tra il mondo artistico ed il mondo esterno riguarda un processo di collegamenti e materializzazioni della parola, che si presenta, per i tardoromantici, essenzialmente come uno spazio vuoto da riempire. Ma se la lingua letteraria è, dunque, più che mai "azione" nella e sulla materia espressiva, il teatro di Villiers è soprattutto la forma consequenziale delle metamorfosi prodotte da energia aggregativa: "*toute œuvre nouvelle est une langue inconnue*"¹⁸⁹, dato che il giuoco di relazioni vissute e rappresentate dal linguaggio stesso diventa, a sua volta, soggetto della drammaturgia.

Il teatro procede sempre con l'evento, oltre che con i codici e con la struttura: pare contraddistinguersi dall'irripetibilità o dalla replicabilità parziale nel disvelamento intertestuale di vecchio e nuovo quale combinazione "originale" di materiali eterogenei¹⁹⁰.

È possibile affermare che dai testi teatrali villieriani si otterranno degli spettacoli di equivalente potenziale semiotico? Un primo passo è stata la distinzione fra l'estetica del teatro e l'analisi testuale della *performance* ipotizzabile; un'ulteriore mossa è stata la ri-strutturazione dei codici nei termini di deviazione dal loro uso spettacolare, come conseguenza dell'azione delle "convenzioni teatrali" dello spettacolo. A questo si deve aggiungere la cooperazione del "lettore" nel compiere il riempimento dei vuoti del testo, la definizione di un' "unità culturale" inserita in un sistema semantico in continua ricomposizione, che diviene di natura relazionale e oppositiva, espressione per altri contenuti in altre funzioni segniche. Per Bettetini "la ricerca della struttura testuale di una messa in scena teatrale dovrebbe risultare già fortemente 'prodotta' e favorita dal lavoro di trascrizione,

¹⁸⁹ P. GUIRAUD, *Essais de stylistique*, Parigi, Klincksieck, 1970, p. 36.

¹⁹⁰ "Modelli duali-reversibili possono coagularsi in un modello unitario-irreversibile del rapporto testo/spettacolo, modello che è in grado di garantire il carattere autonomo e primario della messa in scena": M. DE MARINIS, *Semiotica del teatro*, cit., p. 40.

zione, che finirebbe per rappresentarla graficamente attraverso accorti procedimenti di simbolizzazione"¹⁹¹.

Per poter comprendere a fondo l'operazione villieriana, bisogna risalire, quindi, all'Origine, al momento primo della progettazione: lo scrittore riesce ogni volta a dare una forma accessibile e viva al suo dramma filosofico-esistenziale, conformandolo piuttosto al *débat* intimo tra un protagonista e il resto del mondo, dramma che è la rappresentazione di una passione nel suo svolgimento, finendo con il superare la sua stessa formulazione verbale. Nei romanzi o nelle *pièces* il conflitto si ripropone, il movente all'origine è l'ambizione di un "potere" che trascende il luogo e il tempo dell'espressione.

Il solitario fondatore di una razza e di un Impero fa scaturire l'immagine di un uomo nuovo e un nuovo dinamismo dalla morte; l'energia che scaturisce dal "tesoro" ("ce qui fait la valeur de ce trésor est en nous-même", p. 674), dalla materia può riconvertirsi in spirito e conservarsi nell'occhio del testo:

Elle [Sara] se suspend languissamment, la tête renversée et le regardant, avec des yeux de lumière entre ses cils; ses cheveux se dénouent, roulent et l'enveloppent. Elle parle d'une voix pure, très sourde, très douce, presque basse, oppressée. – Parfois elle ferme les yeux tout à fait et son éclatante beauté grave resplendit sous les lueurs du flambeau, de la lampe et des pierres. – Haletante, les narines frémissantes, les bras languides (Axël, II, p. 658).

La superiorità di una razza si riconosce dal valore della civiltà che produce: la trasmutazione del concetto di energia rinforza lo storico pessimismo villieriano che oppone, a conforto, un nuovo modello scientifico. Pur con i sintomi della decadenza, è già posterità, avvenire che trova nelle didascalie di que-

¹⁹¹ G. BETTETINI, *Appunti per una semiotica del teatro*, in G. BETTETINI-M. DE MARINIS, *Teatro e comunicazione*, Firenze-Rimini, Guaraldi, 1977, pp. 9-32: p. 21.

sto dramma, immagine riflessa negli occhi dell'innamorata, corpo significato dai gioielli di cui è adorna, valore rappresentato e strutturalizzato dal desiderio, (*yeux de lumière*) salda e avvolgente, e nel tono di voce sempre più profondo, la spinta per l'ascesa fino a diventare gestualità auto-riflettente ("elle ferme les yeux"; "son éclatante beauté", "resplendit").

Il doloroso contrasto sorgè quando gli abiti mentali, gli schemi di conoscenza e di azione diventano automatizzati, sfuggono al controllo della coscienza e diventano gabbie che bloccano e vanificano la libertà, i sentimenti e il potere creatore della fantasia: dalla contrapposizione coeva tra "forma" e "vita" scaturisce il pensiero di Villiers.

L'emozione guerriera che le didascalie sottolineano nel momento del corpo a corpo dei due giovani si scioglie in uno scambio che non è solo enunciazione per la conquista di un territorio, ma soprattutto presente dell'atto scenico che si mostra nell'articolazione di illocutorio e perlocutorio nel gioco del verbale e dell'espressione cinesica¹⁹².

Annullando cinesicamente le distanze, il sogno così condensa in un'unica immagine due momenti enantiomorfi, uno di pienezza vitale e l'altro di raccoglimento di fronte alla morte. L'esigenza ascetica e catartica degli Eroi, condannati al silenzio dal loro destino impresso nella comune matrice stemmatica, si esprime nell'immobilità contemplativa, miraggio di un ritorno al silenzio:

SARA: Axël, Axël m'oublies-tu déjà, pour des pensées divines?... Viens, voici la terre! viens vivre!

AXËL, *froid, souriant et scandant nettement ses paroles*:

Vivre? Non. — Notre existence est remplie, et sa coupe déborde! [...] Toutes les réalités, demain, que seraient-elles, en comparaison des mirages que nous venons de vivre? [...]

¹⁹² Cfr. a questo proposito lo schema rappresentante il passaggio dall'opposizione all'accordo speculare di Sara e Axël in L. NISSIM, *Une lecture du théâtre symboliste*, in AA.VV., *Le Texte dramatique*, cit., pp. 185-201; pp. 194-195.

Vivre? les serviteurs feront cela pour nous. [...] la seule fièvre dont il faille, en effet, nous guérir, est celle d'exister. — Chère pensée, écoute! et toi-même décideras, ensuite. — Pourquoi chercher à ressusciter une à une des ivresses dont nous venons d'éprouver la somme idéale et vouloir plier nos augustes désirs à des concessions de tous les instants où leur essence même, amoindrie, s'annulerait demain sans doute? Veux-tu donc accepter, avec nos *semblables*, toutes les pitiés que Demain nous réserve, les satiétés, les maladies, les déceptions constantes, la vieillesse et donner le jour encore à des êtres voués à l'ennui de continuer? [...] Pourquoi daigner répondre *amen* à toutes ces litanies d'esclaves? — Fatigues bien stériles, Sara! et peu dignes de succéder à cette miraculeuse nuit nuptiale où, vierges encore, nous sommes cependant à jamais possédés! [...]

SARA, *d'une voix oppressée*: Ah! c'est presque divin! Tu veux mourir (pp. 671-673).

Il soggetto si dissolve ed al posto del segno si instaura l'urto dei significanti: un'altra scena si dischiude nel testo culturale: la scena vuota.

Il modo d'essere dell'uomo è il divenire irreversibile che sfocia nell'irrevocabile momento che mette il sigillo finale al mistero immanente, totalità della ricerca. Per i "comuni" la meditazione sulla morte, e sull'implicazione etica del suicidio, è un'oscillazione straziante tra una concettualizzazione che la chiarisce e la tiene a distanza e un mistero che riprende possesso di noi. Indice del passaggio di stato, questa morte è una forma "aperta" nella quale si legge l'idea di un Trapasso solenne, di un passaggio dell'Essere da uno stato inferiore ad uno superiore¹⁹³.

L'ultimo istante è un'impresa trasformante di pietrificazione che riporta gli amanti all'inorganico stato anteriore: il drammaturgo richiude sul messaggio il coperchio di un'eterna dimora. Ma la coscienza della morte rende Axël più forte di lei. Pensandola, esprimendola, vince la difficoltà di pensare nell'impensa-

¹⁹³ Cfr. L. MANGO, *Il teatro come metafora: 'Axël'*, in AA.VV., *Miti e figure...*, cit., pp. 273-289.

bile della fine, pensiero difficile da formulare perché è a priori esclusivo di ogni messa in relazione: la morte è scivolamento nel nulla che non si confronta con un ostacolo, ma con il pensiero del “vuoto”: il niente-oggetto si rivolge sul pensiero pensante e lo nullifica.

Axël celebra la loro disparizione e, se la negazione della forma annulla l'idea di una trasformazione, lo scambio dell'anello contenente il veleno è il simbolo di un rito che darà al loro amore ultraterreno l'illusione di trasformare l'ultimo sospiro in sospiro eterno.

L'istante conclusivo di vita, seguito da un annullamento, deve necessariamente essere colmato da un atto d'amore puro, infinito e assolutamente disinteressato che, assorbito nell'altro, sopprime il dialogo e si compie nella pienezza della reciprocità.

L'ipnosi della coppia è una congiunzione abissale: può essere intesa da tutti, ma al tempo stesso ascoltata solo da chi ha esattamente e in quel momento il suo stesso linguaggio. È un paradossale sistema isolante: gli Eroi sono ricacciati nel solipsismo e rinascono unendosi fantasmaticamente – nel trapasso – all'essere amato.

Nella forma duale vi è un punto senza altrove, è una struttura accentrata prodotta da vocaboli quasi di una lingua nuova, con un suono senza memoria, estraneo a ogni costruzione, dimentico di ciò che lo precede e lo segue. L'altro è bene e sapere: solo lui lo conosce e lo fa esistere nella sua verità. L'illusione, riaffermata all'infinito, diventa verità di ciò che, essendo stato tolto, lascia scoperta solo la morte:

AXËL, *laissant tomber les chaînes*: Sara, je ne suis plus solitaire. [...]

Tu vois le monde extérieur à travers ton âme: il t'éblouit! mais il ne peut nous donner une seule heure comparable, en intensité d'existence, à une seconde de celles que nous venons de vivre. [...] Si tu savais quel amas de pierres inhabitables, quel sol stérile et brulant, quel nids de bêtes immondes, sont, en *réalité*, ces pauvres bourgades, qui t'apparaissent, resplendissantes de souvenirs, au fond de cet Orient que tu portes en toi même! [...]

Vieille terre, je ne bâtirai pas les palais de mes rêves sur ton sol ingrat: je ne porterai pas de flambeau, je ne frapperai pas d'ennemis. [...]

SARA, *toute étincelante de diamants, inclinant la tête sur l'épaule d'Axël et comme perdue en un ravissement mystérieux*: Maintenant, puisque l'infini seul n'est pas un mensonge, élevons-nous, oublieux des autres paroles humaines, en notre même Infini! (II, pp. 653-677).

Immagine dell'amore assoluto, del piacere riscoperto senza che il linguaggio dell'esperienza ne interponga l'immagine svaloriata, riunisce il loro spirito nell'intima essenza poetica. La loro poesia è tesa all'assorbimento di un numero sempre più grande di vocaboli, in una rarefazione ascetica; è il rovesciamento della contingenza e il suo superamento, nascosto sotto le apparenze della massa svalutata delle parole. La vita fatta di interessi volgari, immediati, di desideri pressanti, di materialismo, ambizioni, dominii, rappresenta un ostacolo opposto alla liberazione dell'anima. Il discorso diviene auto-riflessivo e l'atto di parola è affermazione di se stessa. Per Villiers solo l'amore concepito da lui come assoluto permette questa liberazione perché elimina il mondo e si confonde con la morte¹⁹⁴.

È un istante sfuggito alla vigilanza della ragione politica: la purezza nella nescienza di sé, "bien 'primultime' qui advient une seule fois dans l'éternité". Slancio costruttore dell'intenzione transitiva, l'Assoluto pensa finalmente se stesso senza cadere nel compiacimento. Essendo il tutto e l'unico, per definizione, implica a priori l'alterità in se stesso, poiché è lui che l'ha creata, in un momento di pienezza immortale.

La confessione d'amore è senza altrove. È la parola della diade; in essa nessun divario, nessuna difformità giunge a disunire il segno. È una metafora di niente, una situazione limite di riflessi incrociati, in cui il soggetto è sospeso in un rapporto speculare con l'altro, nella reciproca proiezione di un'anima della

¹⁹⁴ M. DAIREAUX, *Villiers de l'Isle-Adam...*, cit., p. 428.

stessa sostanza, ai confini della poesia stessa, alle soglie dell'assoluto metafisico¹⁹⁵.

Il titolo-simbolo della pièce è una viva metafora dell'incessante ricerca del "senso". È il gioco enigmatico del testo su se stesso, un meccanismo metatestuale che stimola e motiva il lettore e lo spettatore. Il personaggio-segno è il "simbolizzato", rappresentante un'idea astratta, a sua volta stato spirituale secondo.

Quest'associazione coppia-monologo richiama un rapporto d'intensità espressiva e temporale, vanificato dalla sincronia dei due personaggi, che per vivere scelgono la morte come tappa di un cammino in ascesa, fin dall'inizio, verso l'assoluto: nella simulazione linguistica il gesto rivela una grande facilità di adattamento sostituendosi alla parola o a un elemento della scenografia o ad un costume¹⁹⁶.

La parte *abymée* contiene tutti gli avvenimenti fondamentali del dramma creativo, ma l'essere prima diviso e incapace di conciliare due ruoli ora supera la sensazione vissuta dell'alterità. Lo scrittore fa del gesto un messaggio quasi autonomo, senza essere semplice commento al dialogo: anche la decisione finale, la volontà di morte, esiste nel discorso sfuggendo al mimetismo scenico, ma preparandosi stilisticamente con la dilatazione delle descrizioni e delle riflessioni degli Eroi. In questo modo, la costante interrogazione che l'Eroe rivolgeva a se stesso e al mistero che lo avvolgeva e riguardava il suo nome si scioglie e ritrova l'adeguamento tra parola e senso in un cancellamento d'azione drammaturgica che predilige, però, l'enfasi gestuale per una ridefinizione delle forme.

Nella "fissità" dell'immagine in cui gli Eroi affrontano la fine vengono meno le categorie spazio-temporali nella loro funzione individuale e storica, ma si stabilisce una presenza intellettuale:

¹⁹⁵ P. BÜRGISSER, *La double illusion...*, cit., p. 79.

¹⁹⁶ G. GIRARD-R. OUELLET-C. RIGAULT, *op. cit.*, p. 48.

Axël porte à ses lèvres la coupe mortelle, – boit – tressaille et chancelle; Sara prend la coupe, achève de boire le reste du poison, – puis ferme les yeux –. Axël tombe; Sara s'incline vers lui, frémit, et les voici gisant, entrelacés, sur le sable de l'allée funéraire, échangeant sur leurs lèvres le souffle suprême. Puis, ils demeurent immobiles, inanimés (Axël, II, p. 677).

La più forte esistenza verbale segna e anticipa la disparizione: al limite della stratificazione semantica e della sovrabbondante oggettivazione stilistica, il personaggio trova scolpito l'emblema della morte; si abolisce nello stesso messaggio sociale, mantenendosi in uno stato di "mancanza", di "sterilità" simbolica, movente di ogni interpretazione. Diversamente dall'eroe del romanzo, gli Eroi del dramma intimo di Villiers, attraverso il filo spesso tragico che conduce dal loro utopico tentativo socio-politico alla morte, vengono innalzati all'immortalità di mitici dei. Luogo operativo del travolgimento passionale dei giovani, la "galerie des sépultures" diventa luogo di scambio reciproco con gli antenati in un giuoco di risposte incessanti cui le iscrizioni scolpite negli stemmi dei Maupers (MACTE ANIMO! ULTIMA PER FULGET SOLA) e degli Auërsperg (ALTIUS RESURGERE SPERO GEMMIATUS), rinviano significati inorganici.

Il felice momento mimetico racchiuso nella scena drammatica e ridisegnato dalle circonvoluzioni iperestetiche ritrova le radici di una possibile esistenza: il futuro degli Eroi è una possibilità concreta non di sterili tautologie, ma di evoluzioni linguistiche accrescitive, continuo sovrapporsi di una sintassi sull'altra. "Tutto il meccanismo opera sempre sull'Orlo poiché oltre l'orlo è (è) l'ineffabile [...] ammasso di parole in-significanti che attraverso il filtro della scelta poetica volontaria entrano ad operare nel 'cerveau', diventando verbo in atto significante"¹⁹⁷.

¹⁹⁷ G. NICOLETTI, *Descensus-Top*, in "Studi di Lingua e Letteratura Francese", XVIII, 1990, pp. 120-131.

L'amore-passione è, dunque, una forza, un *ischus*, un'energia, una tensione, una forza trasgressiva. La suggestione musicale e la dislocazione temporale che il *motiv* suscita innalzano il dramma in un paradigma mitico posto in un tempo ripetitivo che la morte rinforza.

Movimento nello spazio scenico e passione d'amore fanno parte dello stesso processo: il tono viene e rinvia all'ineffabile sostanza¹⁹⁸, permette un recupero dell'antico, sommato ad una prospettiva ricerca d'innovazione. I movimenti sono così lenti e armonici da impadronirsi del tempo stesso e farlo quasi fermare: la sua velocità, che in circostanze normali non si può verificare, sembra diminuire e divenire controllabile in una ritrovata e ristabilita sinestesia. Più il ritmo espressivo è perfetto, più sarà facile per lo spettatore cogliere i dettagli di ciò che si dispiega davanti ai suoi occhi.

Gli amanti villieriani custodiscono nel loro intimo, fin dalle prime scene, una dimensione segreta che impedisce agli "altri" di conoscerli veramente, relegandoli al ruolo di apparenza, d'immagine vacua. Quello che unisce gli amanti è il mistero che in loro sussiste e verso la cui conoscenza tendono, rinnovato e nutrito dalla sua illusione e dalla profondità delle opere dalla struttura stemmata¹⁹⁹: "nous retournons, purs et forts, vers ce qui nous inspire l'héroïsme vertigineux de l'affronter" (p. 674).

La morte compie l'esperienza separatrice: nello spettacolo dei corpi inanimati dissocia da essi quello che prima li rendeva una presenza viva e personalizzata. L'anima rappresenta la vitale differenza tra il corpo animato e la spoglia: è viva materia liberata, depurata, alleggerita dallo scarto cadaverico²⁰⁰: "l'hom-

¹⁹⁸ "Il risultato della rielaborazione di codici cinesici culturali della seconda metà dell'Ottocento all'interno - è ovvio - di precise convenzioni di genere scultorio e in base a una poetica tardo-romantica e pre-espressionistica caratterizzata [...] dalla retorica del grandioso e del monumentale e dalla esasperazione di modelli classici": M. DE MARINIS, *Semiotica...*, cit., p. 143.

¹⁹⁹ R. PALGEN, *Villiers de l'Isle-Adam...*, cit., p. 59.

²⁰⁰ Cfr. V. JANKÉLEVITCH, *La mort*, Manchecourt, Flammarion, 1977.

me n'emporte dans la mort que ce qu'il renonça de posséder dans la vie. En vérité - nous ne laissons ici qu'une écorce vide" (p. 674).

Per questo la morte sacrificale non è da intendersi come fine definitiva, ma semplicemente come il termine di un periodo transitorio e l'inizio di un'era perpetua e perpetuabile. Grazie ad essa, l'essere è liberato dal "divenire" corruttibile e coinvolto nel movimento che la fine scatena, attirando l'azione che sprofonda in questo "vuoto" per colmarlo, nell'essenza stessa che si libera dall'essere unidimensionale. È positività pura che annulla l'impurità sociale, semplifica e concentra.

DINAMICHE NARRATIVE INTRATESTUALI

1. *Le due vite villieriane. Mutamenti e recitazioni*

Villiers riattualizza altre aree espressive allotrie, recuperando nella sostanza organica una zona del mondo passata o lontana; perciò i "margini" non rientrano nei codici culturali fissati.

Compito della "scrittura" è di proporre un'arte di vita per preparare l'avvenire elargendola di forme nuove per le nozioni acquisite: la trasformazione è la peripezia "suprema" dei romanzi, macrotesto unificante, meccanismo semiotico di riscrittura, soprattutto temporale, secondo la diegesi editoriale e la linea del racconto.

I flussi di senso tramano i testi costituendoli quali volumi significanti e sequenze leggibili; le epigrafi di artisti distanti per formazione culturale e cronologica sono tassonomie passionali, sedimento di autori che offrono un potenziale strumento di confronto tra sistemi²⁰¹.

Questa ri-formazione atto di trascrizione e rappresentazione virtuale, deve chiarire nel lettore quanto sia necessario rimettere in discussione e realizzare la costruzione della tipologia culturale come elemento attivo e significante.

Il problema più importante per Villiers, affrontato per gradi in *Isis*, *Tribulat Bonhomet*, *L'Ève future*, non risiede nella ricer-

²⁰¹ V., oltre al fondamentale G. GENETTE, *Seuils*, Parigi, Seuil, 1987, pp. 134-149 (*Les épigraphes*), A. COMPAGNON, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Parigi, Seuil, 1979; G. PONNAU, *Sur les épigraphes de l'Ève future*, in AA.VV., *Villiers de l'Isle-Adam cent ans après (1889-1989)*. Actes du Colloque International organisé en Sorbonne le 26 et 27 mai 1989, Parigi, Sedes, 1990, pp. 149-156. Per quanto riguarda l'organizzazione "visuale" della pagina cfr. J. ROUSSET, *Passage, échanges et transpositions*, Parigi, Corti, 1990, pp. 135-144.

ca di una "forma", ma nel "dare una forma" a valori desueti. Il romanzo si compone di episodi in cui si sviluppano situazioni, motivi, temi che ricompaiono, si trasformano, si fondono o si biforcano in "orizzontale" e, al tempo stesso, in "verticale", nella nostalgia e nella ricerca del Libro Infinito.

Il romanziere rivela le percezioni dei personaggi iscritte nella pagina narrata. Già nei titoli, *Isis, Tribulat Bonhomet*²⁰², Villiers procede verso la metaforizzazione del romanzo, innalzando i protagonisti al centro di un'attività produttiva: delineare il blasone nel blasone vuol dire duplicare, per affinità relazionale, il soggetto all'interno dell'opera, mettendo in evidenza, con il procedimento metaforico, la mutua costruzione dello scrittore e dello scritto. L'attività del narratore è materia dell'atto compiuto: gli elementi interni od esterni al nome proprio, usato come titolo, non costituiscono un rigido sistema di specificazione, ma diventano un canale del "senso".

L'osservatore mostra che non c'è solo il "certo", lo "stabilito", il "visibile": ci restituisce il mistero, la metamorfosi, l'*assimilazione di esseri a cose*, nel più fine degli stilemi narrativi.

Nell'ultima pagina l'autore consegna al lettore la chiave dell'universo costruito. La concordanza tra l'inizio e la fine, prova di coerenza narrativa, appare uno strumento privilegiato che si accorda sin dalla prima pagina e, dopo lo scorrimento del progetto, approda nella parte conclusiva alle migliori note.

Ne *L'Ève future* ogni metafisica è anzitutto legata al genio individuale e a fattori culturali e storici: narrandolo, Villiers spiega il mondo, circostanza gli avvenimenti e il passato diventa segno operativo con il quale il narratore riconduce le divergenze in un'atemporalità che congiunge la causa e il fine.

La cultura è il ricordo che l'iniziazione riporta allo spirito: come in un libro trascendente in cui si prefigura ogni argomento terrestre così la ricchezza conoscitiva dello spirito umano è

²⁰² Cfr. A. RAITT, *Préface* a VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *L'Ève future*, Parigi, Gallimard, 1993, pp. 7-33: pp. 24-25.

paragonabile ad un libro²⁰³. Tutto quello che è collegato al libro, il materiale e gli strumenti necessari per scrivere, assurge alla stessa importanza del poeta-saggio, che vive di tradizione e di cultura. L'ideazione è la "représentation de la parole intérieure" (*interni verbi ostentio*). *Les objets sensibles doivent donc être considérés comme des livres*²⁰⁴, da decifrare e conoscere con la pazienza e l'impegno del collezionista, giungendo ai limiti estremi della perizia, scrutando il funzionamento del linguaggio forse con la segreta speranza che le conclusioni siano la riformulazione del mondo.

Questo romanzo si costruisce con e contro ciò che lo precede, lo respinge e lo incorpora: la critica della "forma" e del linguaggio passa attraverso la scrittura. Spostando l'interesse della storia narrata verso il funzionamento globale del testo, l'autore mira a comunicare nuovi modi di lettura, ripensando, o rifiutando, ogni categoria e ogni nozione con la quale si scontra. Come Hadaly, è una forma indefinita e, perciò, di possibilità infinite.

Ogni romanzo riassume in citazioni epigrafiche simboleggianti "tutti" i libri scritti dall'inizio del Mondo con contenuto affine e accomunabile alla poetica dello scrittore. Viene scavato così il labirinto inesauribile della *Conoscenza* in cui tutti i libri sono racchiusi in uno solo e, viceversa, ogni sola opera li ha distillati tutti. La biblioteca, e le citazioni attinte, è il più chiaro e sicuro simbolo della spazialità della letteratura. Il valore letterario è totalmente contemporaneo a sé eppure infinitamente riconvertibile, percorribile e vertiginoso nella profondità delle sue combinazioni²⁰⁵. Proprio nel processo di lettura si costituirà la "fisicità" del testo – drammaturgico o letterario – che consente al lettore di "generare" significati: soprattutto mediante le zone

²⁰³ E.R. CURTIUS, *La littérature européenne...*, cit., p. 33: p. 56: "le volume dispense un plaisir esthétique à l'ami des livres. D'où la nouvelle valeur que prend la comparaison d'un beau visage avec un livre".

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ G. GENETTE, *Figures II*, Parigi, Seuil, 1969, p. 45.

vuote perché contraddittorie, i punti di indeterminatezza, si combinano con originalità a queste parti e, nel relazionarle, si trasformano.

Il senso secondo, poetico, non elimina quello primo, reale. Il linguaggio deve essere separato senza forzature dalle parti più recondite della lingua: la poesia ha piuttosto il compito di correggerne i difetti, colmarne le lacune, compensandole, stabilendosi e compendosi suo malgrado; come diceva Mallarmé, “elle en rémunère le défaut”²⁰⁶.

Il messaggio villieriano è saldamente enucleato in se stesso, forma unita al senso per perpetuarsi indefinitamente: non si serve delle parole come di mezzi utili, ma costituisce con questi rievocati fantasmi sonori un quadro intelligibile e composito.

È un’incessante invenzione verbale, una *rêverie* sulla motivazione linguistica profondamente segnata dalla nostalgia per l’ipotetico, anelato stadio “primordiale” della parola, di un tempo in cui sarebbe stata – veramente – portatrice di valori²⁰⁷.

Non soddisfatto delle risorse espressive “comuni”, il poeta modifica le forme esistenti: è un’invenzione morfologica e soprattutto semantica, un mosaico, una rete di evocazioni che imbrigliano un’azione più ricca; anche il riferimento oscuro o sfruttato acquisirà densità e corposità per far dimenticare le sue copie e riattivare, invece, gli attributi sonori e visivi della sua esistenza lessicale. Ogni parola diviene spazio, elemento, sostanza.

Lo scrittore ha ricostruito l’ordine dell’espressione rintracciando i sistemi di integrazione dei segni, combinando elementi “passati” ed elementi “nuovi” secondo quadri intellettuali di associazione di forme sconosciute prima.

²⁰⁶ Ogni testo entra in relazione, interna o esterna, con altri testi, rivelandosi come produttività incessante: J. KRISTEVA, *Recherches pour une sémanalyse*, cit.

²⁰⁷ “L’écrivain serait le récitant de ce grand mythe séculaire qui veut que le langage imite les idées et que, contrairement aux précisions de la science linguistique, les signes soient motivés”: *Ibidem*, p. 143.

La scrittura privilegiata non è solo un sistema per “annotare” le parole: la spazialità della composizione può essere presa per simbolo della spazialità profonda del linguaggio stesso²⁰⁸.

Villiers medita temporalmente sul tempo e il suo atto artistico è già nel tempo, spazio che come il tempo lo avvolge. La riflessione gli resta esterna e diventa oggettivazione contenuta nel tempo trasformato in contenitore, cioè in spazio²⁰⁹. Ma lo scrittore riduce la cronologia nella sua parte comprimibile e materializzabile: “confonde” il tempo con quello che la cultura e la storicità hanno prodotto. Pensare il tempo è pensare riflessivamente l’operazione del pensiero. Nessuno può concepire la sua fine o l’inizio. Chi crede di poterlo fare parla, in realtà, della fine o dell’inizio del mondo e ritorna sempre alla cosmogonia.

Villiers sfrutta appieno le risorse visive della grafia e dell’impaginazione, rivestendo il libro con i connotati dell’oggetto totale: accanto alla spazialità dell’espressione conta cogliere i segni teatrali o romanzeschi dell’intrigo, delle frasi, dello spettacolo.

La “prosa da leggere” dev’essere considerata nella sua simultaneità spaziale come *analogon* dello “spettacolo” cui rimanda purché lo si protegga con un margine di silenzio, isolandolo dal contatto con il quotidiano. Il messaggio e il tentativo si sottraggono al comune procedimento espressivo dall’interno, per mezzo di un’azione – fondamentalmente illusoria – di approfondimento e risonanza esaltata e allucinatoria.

Il carattere piattamente grammaticale della costruzione sintagmatica deve lasciare il posto all’esistenza sostanziale, grazie alla quale le parole, animate e sensuali si materializzano²¹⁰: rap-

²⁰⁸ G. GENETTE, *Figures II*, cit., p. 153.

²⁰⁹ V. JENKÉLÉVITCH-B. BERLOWITZ, *Quelque part dans l’inachevé*, Parigi, Gallimard, 1978, p. 30.

²¹⁰ “Quand on a percé ce mystère difficile (de l’union, dans la langue primitive, de l’être réel, de l’idée, du son et de la lettre), on n’est pas étonné, dans le progrès de l’observation, de reconnaître à quel excès ces quatre choses, après s’être ainsi rapprochées d’un centre commun, s’écartent de nouveau par un système de dérivation”: G. GENETTE, *op.cit.*, p. 153.

presentazione verbale e rappresentazione mentale coincidono, "théorie qui ne fait aucune différence entre fiction et représentation, l'objet de la fiction se ramenant pour elle à un réel feint et qui attend d'être représenté"²¹¹.

I protagonisti sono caratterizzati in conformità al ruolo "imitativo" del creatore: sulla scena teatrale l'imitazione è diretta e si esprime con parole, gesti e oggetti rinforzando il piano linguistico, quello che maggiormente impegna l'attività artistica.

Con i due distinti procedimenti Villiers ritorna ad un'età nella quale la consapevolezza profonda di una forza universale compenetra tutte le "cose" e le anima dello stesso, quasi viscerale, attaccamento al Passato; uomini come lui imprimono alla loro cultura l'irreversibile direzione dell'avvenire, ansia di "nuovo" che è già postmodernità²¹².

Mutazioni che riguardano il piano dell'espressione comportano immancabilmente ripercussioni sul piano dei contenuti. Il sostanziale mutamento del sistema letterario viene operato mediante innovazioni compositive che danno origine a generi innovati. Lo stile è caratterizzato dalla sperimentazione di un particolare complesso di strumenti espressivi: la crescita e lo sviluppo si servono di continui sforzi di affinamento dei mezzi. La modernità è ideologicamente determinata dal contrasto delle rappresentazioni con le condizioni materiali che anticipa.

La produzione di senso scaturisce da una successiva coordinazione delle componenti del testo e soprattutto nella loro relazione. L'unità di tono è ottenuta utilizzando effetti di ritmo tra i più diversi con i capitoli, i numerosissimi intertitoli, sottoinsiemi tematici, e le epigrafi inserite: Villiers tesse un fitto collegamento tra gli elementi dell'intrigo e quelli della composizione editoriale. Anche in questo caso, quindi, si rivolge soprattutto ad un lettore diverso, di diversa cultura, derivato da una "diversa" classe sociale, vagheggiato da quegli scrittori appartenenti ad un periodo storico in cui si delinea chiaramente un nuovo gruppo culturale in ascesa.

²¹¹ *Ibidem*, p. 55.

²¹² A. NEHER, *Faust et le Maharal de Prague...*, cit., p. 10.

Fin dall'inizio il movimento centripeto organizza le parole perché non siano forze inerti e isolate, ma incorporino cariche emozionali, motivi storici, culturali, psicologici o scientifici, per rendere, su base lessicale, il tanto desiderato processo alchemico di trasformazione. Dalla mancata coincidenza delle valenze socio-culturali radicate nell'immaginario con le nuove correnti letterarie nascono dei campi di tensione, cioè la coesistenza dei "diversi" nella cultura. Il punto di vista scelto per la comprensione ha lo scopo di illuminare l'essenziale ossia la ragione d'essere del testo meditato nella sua realtà linguistica²¹³.

La creazione letteraria annovera tra i tratti specifici la "ri-contestualizzazione" ideale dei segni più ricchi di espressività per mirare ad una comprensione non contingente, generatrice di uno statuto oracolare ed universale. L'organismo diviene un possesso cognitivo globale: lo scrittore stabilisce da una parte legami diretti con i suoi Eroi e dall'altra connessioni tra sé stesso e il lettore.

Questa materialità compositiva corre, però, il rischio di non essere inserita in nessun sistema dato, di rimanere inerte, in un continuo sovrapporsi di sintassi di immagini articolate dalla memoria e dalla costruzione esegetica. Il vero protagonista è – alla fine – proprio il lettore; i conflitti e le mete prefissate sono soltanto pretesti: tutto avviene dentro l'apparato sensibile e cognitivo di un unico soggetto che recepisce l'opera ri-creando e creando l'opera con l'autore stesso.

Al di là del lettore "diverso" c'è soprattutto un lettore "universale" al quale Villiers si rivolge, astrattamente costituito dall'"umanità", legato com'è all'ambizione, da sempre manifesta in ogni autore, di sopravvivere al proprio tempo, guadagnandosi, in virtù della leggibilità futura, una sorta d'immortalità: lo scrittore conta sugli "universali umani", fra cui caratteri e sentimenti.

²¹³ D. DELAS-J.FILIOLET, *Linguistique et poétique*, Parigi, Larousse, 1973, p. 46.

2. "Mute" intertestualità nel serbatoio delle prose. I tre organismi

Nei suoi romanzi, diversamente orientati, Villiers de l'Isle-Adam esprime lo stesso Infinito spirituale che già tesse i drammi teatrali nella tormentosa e incessante ricerca di una nuova forma comprensiva. Lo scrittore è ancora molto vicino a quell'inebriante sentimento di dominio intellettuale sulla totalità del mondo, e del pensiero umano²¹⁴, sostenendolo con un'elaborazione formale e contenutistica che si avvia – pur senza essere accomunabile – all'ossessione di decadenza, d'intensità inversa al sentimento di *maîtrise*.

Propri sono il credo e la prepotente messa in atto di un'accurata azione energetica sulla lingua. Lo scrittore realizza la più fantastica fusione dell'eternità della materia, la costanza della sua forza e la circolazione – in essa – della Vita: una triade d'appoggio solidissima e fondamentale per comprendere la sua nozione di energia, realtà di scrittura creativa e capace di rendere "insensata" anche la morte.

Le metamorfosi iniziatiche destinate a condurre sempre più lontano sono il segno dell'irruzione di un nuovo sentimento della permanenza temporale. Come romanziere si pone tra il lettore e la realtà cui allude e l'interpreta per lui: a teatro, invece, lo spettatore è posto direttamente di fronte agli avvenimenti che si svolgono sulla scena. Il romanzo provoca, dunque, la solitudine e, al tempo stesso, la travalica: il carattere "aperto" del genere permette scambi reciproci e la sua assenza di frontiere contribuisce in larga misura al successo.

Fondamentale è il principio di unità generale che ne assicura la progressione, il movimento, l'orientamento del racconto: l'esperienza "scritturale" prenderà a poco a poco il sopravvento sulla "storia" e questo aspetto avrà in Villiers elaborazione metaforica estremamente raffinata, ma non troppo rarefatta.

²¹⁴ P. CITTÀ, *Contre la décadence...*, cit., p. 9.

L'intreccio dei suoi romanzi si fonda sulla basilare nozione di movimento e di mutamento, a partire da uno stato determinato e sotto l'influsso di certe "forze", di un complesso gioco di facoltà regolate dagli obiettivi estetici del romanziere, dalla tensione appena sensibile che servirà soltanto da filo conduttore a una crisi sempre più immanente e protesa verso il suo parossismo.

Già le prime battute dell'*ouverture* fungono da riassunto, introducendo il tono, il ritmo, il soggetto.

Il senso riconduce, una volta giunti all'epilogo, al titolo generale, macrocosmo portante che contiene l'opera, l'eccede conferendole profondità evocative, assorbendo in sé il microcosmo centrale *abymé* con un'apertura iniziatica ed avveniristica. Nel caso di *Claire Lenoir* e dell'*Ève future* i titoli enunciano un contrasto di ordine semantico: si configurano come ossimori, paradossi tra gli elementi qualificativi antitetici degli opposti sintagmi nominali veicolati dal nome e dal cognome o da qualificazione dell'eroina: Claire/buio, Ève/futuro.

In questo modo si confermano due poli attorno ai quali la riflessione si organizza come "un énoncé qui renvoie à l'énoncé, à l'énonciation ou au code du récit"²¹⁵.

L'autore segue il romanzo capitolo dopo capitolo, inserendosi nella durata con lo spazio ristretto delle epigrafi, che – scelte con molta cura – condensano la materia dell'intera parte. È una sua replica fuori testo, simbolica didascalia che spiega, ora a specchio ora a *contretemps* il romanzo, qualificandone la forma e il contenuto con l'acronia tipica che connota ogni *mise en abyme* villieriana.

Le epigrafi imprimono alla storia un movimento prospettico di ritorno: sono una sorta di commemorazione che Villiers, molto influenzato dalle trasmissioni culturali, dedica ai tempi "forti" dell'origine filosofica, letteraria o religiosa, risalendo a quei campi di sapere nell'incessante ricerca dell'Ideale.

²¹⁵ L. DÄLLENBACH, *Le récit...*, cit., p. 62.

Le citazioni selezionate – anche se talvolta “riadattate” dall’autore – posseggono lo stesso grado di astrazione dell’opera in cui sono inserite e indicano la volontà di adeguarsi ad una tradizione *savante*: il rapporto analogico s’instaura su relazioni di reciproca affinità contenutistica, con temporalità “inversa”, però, nel fondare gli elementi ideologici, conferendo all’unità intertestuale la possibilità di molteplici aperture. L’effetto di consonanza si rinsalda nel tipico movimento di metaforiche *transsubstantiations* villieriane.

Posta sopra l’attacco del capitolo, *mise en miroir*, l’epigrafe raddoppia prospetticamente la finzione narrativa precedendola in velocità e lasciandole, giunti alla fine romanzesca, solo il suo passato. Come in uno specchio, Villiers connota quello che la sua anticipazione simmetrica ha già espresso, confermando, suggerendo prospettive ironiche, sarcastiche, metafisiche, potenziando la successione lineare della scrittura in prosa, eccedendo – con l’apporto iscrivito – la valenza memoriale del lettore, in un illimitato giuoco di sostituzioni: per le pseudoidentificazioni con queste “citazioni” esterne l’istante del romanzo è imbrigliato in una vertigine prospettica.

L’inserimento di altre opere è un incessante rinvio a una molteplice possibilità espressiva, velato timore di incompiutezza costitutiva dell’impresa in corso, che appare come un frammento di una creazione più vasta e in continuo divenire. La ripresa, da una diversa prospettiva, di temi e valori e la loro ironizzazione parodistica appartengono al fenomeno di trascodificazione esterna messo in atto dall’autore. Il procedimento permette, nella strategia narrativa, un consistente margine d’azione assicurando la coincidenza dei due piani espressivi, dei due distinti percorsi, quello sincronico e quello diacronico, concretati e attivi nella pagina. La forza metaforica dell’opera contenente è inversamente proporzionale alla mobilità dell’opera contenuta.

Il margine di manovra è costituito dalle dotte e iniziatiche iscrizioni che conferiscono al lavoro un ricco contenuto oggettivato dalla tradizione, sottolineando il nesso tra l’autore citante e quello citato: Villiers ritorna ad un letterario riflesso interiore, lo sottomette a catalisi, lo gestisce come programma che annun-

cia il contenuto successivo e miniaturizza l’intera materia. È cerniera commemorativa che salda con un passato trascorso e con una possibilità futura di là dal venire, per visualizzare i termini di un procedimento analogico, che confronta allo specchio della tradizione il rilievo della “scoperta” anelata.

Villiers cita poeti, romanzieri, drammaturghi della letteratura universale enucleando il loro sapere nella breve frase posta in cornice, che, oltre a segnalare una delle fonti, mette soprattutto in risalto i suoi stessi scopi creativi.

Il meccanismo ha connotazioni lievemente diverse da un’opera all’altra.

In *Isis* la finale esplosione del sogno di Tullia Fabriana chiude perfettamente il cerchio della costruzione metaforica: la ridondanza riafferma la circolarità “ lirica ” del romanzo confermando – per giuoco di identità riflesse – l’identità di passato e presente, carica di attive possibilità. Il profondo significato si rafforza nell’ultima pagina del ciclo incompleto, lasciando l’impressione di un’operazione che si predispone all’ampliamento significativo.

Tullia, o Isis, nome dal valore cataforico, domina la conclusione del primo Libro dell’autore, con tutta la saggezza accumulata nei libri: la biblioteca della giovane donna, mondo di silenzio pieno e animato, non è minacciata dal positivismo moderno contro il quale Villiers spesso scaglia i suoi anatemi. Al contrario, è un Universo a immagine della divinità stessa, in cui l’eroina ha stigmatizzato il possesso dell’Ultima verità; il *mage* romantico anima con il proprio genio la costruzione umana e ne fa ideale vivo, vera opera d’arte ritirata, rinchiusa nel silenzio, poiché la verità esiste – per Villiers – solo nel pensiero di chi ha coscienza dell’Infinito. La distanza epocale è direttamente proporzionale al valore e alla qualità dell’impresa: l’*immémorial mystère* di Isis, della creazione e del mondo è anche il mistero della creazione artistica: la Dea invocata da Tullia è la simbolica figura della generazione, energia che passa a Tullia stessa.

Simbolica è la dedica del romanzo a Hyacinthe du Pontavice de Heussey, personaggio dotato di grande senso “positivo”, e

la lunga nota che preannuncia, a ragione, *Isis* come "l'x d'un problème et d'un idéal; c'est le grand inconnu - L'Œuvre se définira d'elle-même, une fois achevée" (I, p. 101).

Accentrato sulla personalità della potente marchesa, l'intreccio romanzesco dopo i Prolegomeni non si è potuto sfortunatamente sviluppare: l'odio della "scienza" positiva, degli scienziati materialistici e delle "certezze" dei suoi contemporanei ha ispirato all'artista la lunga nota e l'immobilità evolutiva dell'esistenza e del mistero in cui vive la protagonista, presenze che nessuna scienza può penetrare. Nel IV capitolo intitolato PREMIER ASPECT DE TULLIA FABRIANA, l'epigrafe è eloquente: *Le solitaire est entouré de tout ce qui agrandit sa raison, l'élève au-dessus de lui-même et lui donne le sentiment de l'immortalité, tandis que l'homme du monde ne vit que d'une vie éphémère. Le solitaire trouve dans sa retraite une compensation à tous les vains plaisirs dont il se prive tandis que l'homme du monde croit tout perdu s'il manque de paraître à une assemblée, s'il néglige un spectacle* (ZIMMERMANN, *La Solitude*, I, p. 120). La presentazione è fatta direttamente dal narratore prevalentemente all'imperfetto o al trapassato remoto, tempi narrativi delle descrizioni destinate ai "fondali" storici; è dunque degna di assoluta fiducia, senz'altra intromissione interpretativa "esterna".

Come si è avuto modo di vedere, *Elle* era già stata evocata in rilievo "per induzione". Addirittura il capitolo II, CELUI QUI DEVAIT VENIR, - senza epigrafe - annuncia quali sono gli "elementi" che a Tullia serviranno per compiere la sua opera. Il cap. V TRANSFIGURATION porta nell'epigrafe, riutilizzata nell'*Ève future*, un versetto tratto dalle *Mémoires hébraïques* di Lord Byron: *Elle marche dans sa beauté, pareille à la nuit des climats sans nuages et des cieux étoilés*.

Non si tratta tuttavia di una volgare fisionomia fisica che il narratore descrive, ma di una presentazione in cui "l'action et la pensée paraissent avoir en elle une même valeur" (p. 128): anche se l'invisibile resta tale, il narratore lo può cogliere delineando, a parole, qualità fisiche scolpibili in marmo purissimo.

Le descrizioni dell'aspetto e del viso della marchesa, della capigliatura dalla bellezza astrale e dello sguardo prima della Ri-

velazione sono impreziosite da LA BIBLIOTHÈQUE INCONNUE, capitolo dedicato al luogo più rappresentativo dell'occulta e incalcolabile Conoscenza di Tullia: "Cette étrange bibliothèque était un trésor de livres rares et curieux, de manuscrits extraordinaires et de documents inconnus. [...] Ces archives étaient inappréciables et contenaient des secrets tout particuliers" (I, pp. 134-135). Situato nella sfera del segreto, tema che richiama altri segreti delle scene teatrali, il personaggio di Tullia è animato dalla volontà di riconquistare il controllo dell'"ignoto" ed accrescere un sapere dalle connotazioni tenebrose.

ISIS, titolo del cap. VIII è rafforzato da: *Cherchez, et vous trouverez. En vérité, en vérité, je vous le dis: Celui qui veut conserver sa vie la perdra; celui qui veut la donner la retrouvera*. È uno svanimento lento e progressivo del corpo, la cui mancanza di peso e di spessore, a vantaggio della vita "cerebrale", accresce la leggerezza spirituale in una sorta di *transsubstantiation* iniziatica.

Tessuto sul passato remoto, rapido tempo dedicato ai primi piani, l'effetto stilistico si impadronisce degli avvenimenti contrandoli fino all'essenziale dando un rilievo incomparabile al racconto dell'origine e della potenza di Tullia. L'alternanza con il più lento imperfetto, *arrière-plan* delle reminiscenze occulte, crea un'alternanza che staglia definitivamente l'incontrastata forza della giovane donna.

L'ultimo capitolo di questo primo libro si chiude con il titolo CRAS INGENS ITERABIMUS AEQUOR, citazione oraziana: la forza della visione che stravolge Strally d'Anthas, il suo rilievo e la profondità solennizzano una cerimonia iniziatrice presagio della risalita a due verso l'Assoluto e dei trionfi dell'impresa da compiere.

Le "gesta di Bonhomet"²¹⁶ sono in stridente contrasto con le magnifiche epigrafi scelte dallo scrittore, tali da lasciare in sospeso quell'inquietante senso di "vuoto" che suscita riflessione e paura nel dottore stesso, ma convince lo "sguardo attento" del-

²¹⁶ Cfr. T. DI SCANNO, *Villiers de l'Isle-Adam e le gesta di Bonhomet*, in "Letterature", 11, 1988, pp. 78-90; p. 78.

le visioni oggettive di Claire Lenoir. Le motivazioni sapienziali regrediscono con l'ampiezza della variante trasparente, giustificata dalla progressiva restrizione del *regard* di Tribulat.

Senza altro è *Le tueur de cygnes* quello che dei cinque episodi ha l'epigrafe più preziosa, *Les cygnes comprennent les signes*, presa a prestito da un episodio de *Les Misérables* di Victor Hugo. Indica il "gusto di Villiers per il giuoco di parole a causa dell'omofonia francese fra 'cygne' [...] e 'signe' [che] già introduce nell'ambiguo"²¹⁷ confermando il contrasto contenutistico tra l'organismo di *Tribulat Bonhomet*, i titoli, gli episodi e i richiami scelti dallo scrittore; al tempo stesso il cigno, "métaphore d'un grand écrivain"²¹⁸, fa scaturire un senso spirituale che arricchisce una sola nominazione di una gamma di connotazioni liriche che, altrimenti, i limiti calcolati degli episodi avrebbero irrimediabilmente mutilato. Il borghese "buon senso", esaltato da Villiers nel personaggio dell'orribile dottore, denota salute mentale: al contrario, la propensione al sogno e le facoltà creative di scrittori e artisti sono "sintomi" di un pericoloso *dérèglement* psichico. L'"odio per l'artista" non costituisce un semplice tema che ponga in una nuova prospettiva l'opposizione romantica tra il "sognatore" e l'"uomo d'azione"; nell'episodio *Bonhomet*²¹⁹ deve uccidere il cigno, pretesto ideologico, per godere della bellezza del suo canto. Il mito sublima le distorsioni della realtà: fa delle costrizioni dell'esistenza un privilegio e rovescia i segni negativi. Il sacrificio dei cigni è del tutto inutile, poiché l'ideale è solo il miraggio di un istante.

Nello straniamento produttivo Villiers, come dice lui stesso, "a construit le caractère de Bonhomet de telle sorte qu'il porte en lui-même sa propre négation" (II, p. 1135) e, per antitesi, dal fondo dell'eroe nasce il contrasto formale: la narrazione si restringe

²¹⁷ *Ibidem*, p. 83.

²¹⁸ P. FONTANIER, *Les Figures du Discours...*, cit., p. 99.

²¹⁹ "Bonhomet, nom à la fois simple et composé, où se retrouvent alliés, soudés, non pour le meilleur, pour le pire, le Homais de Flaubert et le Prudhomme de Monnier": G. PONNAU, *Science, sagesse et folie...*, cit., p. 224.

sempre di più sul dottore, l'occhio è puntato su di lui, sulle sue contraddizioni di fronte a un'evidenza dei fatti che lo conferma vittima degli stessi limiti del suo nome e di quello dell'amica.

Il secondo capitolo *SIR HENRY CLIFTON*, infatti, è seguito da un'epigrafe desunta dalle *Confessions* di de Quincey: "*La ville, estompée par la brume et les molles lueurs de la nuit, me représentait la terre, avec ses chagrins et ses tombeaux, – situés loin derrière, mais non totalement oubliés!*". Presentata dalla descrizione dell'ufficiale, sorta di *vitre* umana Claire oscilla tra il condizionale ("ses yeux malades ne me reconnaîtraient plus") e il presente ("elle est sans doute aveugle"): segnale introduttivo della metafora metalinguistica è il passaggio dall'atteggiamento narrativo a quello commentativo, dall'informazione anticipata al grado zero di prospettiva, motivo della tomba, simbolo di valori spirituali che fanno presagire il trapasso e la trascendenza finali.

Allo stesso modo l'episodio intitolato *EXPLICATIONS SURÉROGATOIRES* è introdotto da "*Ce qui VOIT, en nos yeux, veille et se cache en deçà du fond de nos prunelles d'argile*", epigrafe che Villiers attribuisce all'eroina di uno dei suoi racconti, *L'Amour suprême*, dove in realtà non compare, ma ne parafrasa alcune ("Toutes ces irradiations s'évanouissant dans l'ombre cesseront, momentanément, de charmer nos yeux. [...] Qu'importeront les formes passagères qui n'ont de réel que leur illusion? [...] Mon premier devoir est de suivre la voix qui m'appelle": II, p. 10) quasi a non voler lasciare all'episodio altre dimensioni che quelle da lui predeterminate. Se le frasi parafrasate incominciavano con un tempo infinito che metteva in secondo piano il potere delle visioni reali, la re-citazione in epigrafe mette ora in rilievo, con il discorso diretto, la demarcazione del testo narrativo fornendo, per transizione temporale, informazioni anticipate e dirette al polo sensoriale.

Ne *LE CORPS SIDÉRAL* Césaire Lenoir intensamente appassionato di magia, spiritismo e magnetismo vuole persuadere il dottore dell'esistenza del *corps sidéral*, di sostanze eterne nel corpo, dell'"être occulte, [qui] est le seul RÉEL! et que c'est celui-là qui constitue la personnalité" (II, pp. 194-195). L'episodio è replicato, in apertura, da un'iscrizione dell'*Hamlet* di Shakespeare: "*Des mots! des mots! des mots!*". L'accostamento è elo-

quente: Lenoir s'inquieta della forma che assume il fluido nervoso del defunto e del potere fisico e temporaneo degli antenati scomparsi. L'amore a distanza e "oltre" l'esistenza terrena, motivo caro ai Romantici, diventa influenza e consistenza materiali: Villiers vuole riconfermare la "presenza concreta" anche di chi non ha esistenza umana, ma solo "mentale" per chi l'ha amato. Diversamente, la sopravvivenza della Forma terrestre sopprime le distanze spazio-temporali in virtù della medesima forza. L'epigrafe che introduce il cap. XVII, L'OTTYSOR: *Il y a plus de choses au Ciel et sur la Terre, Horatio, que n'en peut rêver toute votre philosophie*, derivata ancora dall'*Hamlet*, è in rapporto con Bonhomet che legge sul giornale la notizia dell'atroce morte di Sir Henry Clifton per uno di "ces très rares Ottysors couleur de jais, ou guetteurs de naufrages. Les marins de Norvège et de Hollande nomment aussi ces nègres les Démons des enlèvements. Ces féroces cannibales sont enveloppés d'un mystère non pénétré encore. La nuit, parfois, on entend, au loin, sur les écueils, leur grand cri, sombre hurlement de guerre. Ce sont de véritables ombres" (II, pp. 207-208).

UNE DISCUTEUSE SENTIMENTALE, simbolica discussione triangolare, sostituisce nella versione definitiva il precedente UNE DISCUTEUSE HÉGÉLIENNE: il cambiamento testimonia i nuovi percorsi intellettuali e spirituali maturati nel personaggio femminile. Il brano insiste soprattutto sulle divergenze dell'hegelianesimo esistenti tra Claire, animata di fede cristiana, e l'agnostico marito Césaire, opposizione capitale nella struttura narrativa e nell'evoluzione semiotica del racconto.

Il ricorso a Baudelaire *Dont se réjouissaient l'essaim des mauvais anges, Nageant dans les plis des rideaux* introduce anche il cap. XVIII L'ANNIVERSAIRE occupato interamente dal dialogo dei due amici, Claire e Bonhomet.

Il capitolo finale, il XX, LE ROI DES EPOUVANTEMENTS, con l'iscrizione *L'abîme a jeté son cri: la profondeur a levé ses deux mains*, rode l'edificio verbale dall'interno: lo scrittore conduce ad una sorta di grado zero nel quale annullarsi dando rilievo al racconto retrospettivo e differenziando nel mondo commentato l'avvenimento inaudito, ma appena compiutosi,

dal passato prossimo, veicolo del pensiero analogico, l'intelligenza oculare è lo specchio profondo che configura un nuovo campo visivo oltre lo spazio reale. Penetrando nell'enigma di Claire, nella quale la morte ha operato la solidificazione del fantasma, Tribulat si trova schiacciato dalla sua propria ossessione, dall'oggettività della visione confermata dal suo strumento.

Claire Lenoir è un'*histoire* sottratta dall'autore alla regia di *Bonhomet*, confermando nel titolo e nella fine fantastica che una visione, in occhi ormai privi di vita, ha una Realtà oggettiva: è una delle "zone" creative da cui Villiers spesso attinge spunti, quasi sempre con una sfumatura ironica che vuole essere arma contro lo sguardo borghese e sintomo di un malessere che lo minaccia dall'intimo. Il narratore si specchia nell'ultimo specchio della pagina che gli restituisce l'immagine più fedele ed ambigua: quella dello scrittore impegnato nell'ultimo compito, contemporaneamente evasione e giogo della scrittura.

Villiers organizza la narrativa con connotazioni fantastiche dando l'impressione che, da un momento all'altro, "le réel risque de basculer dans le fantastique"²²⁰. Le frontiere fra i due mondi paiono sempre sul punto di infrangersi, senza che l'osmosi, di fatto, si realizzi. Grazie a questo impianto Villiers mina artisticamente le basi del materialismo positivista della sua epoca, cercando, al tempo stesso, di stabilire la supremazia dello spirito.

Ne *L'Ève future* l'annullamento del sogno rinvia al procedimento con il quale il titolo include un nucleo narrativo ossimorico: l'elaborazione riflessiva è apertura e ricerca di un "nuovo" verso cui tendere.

In questo caso l'esperimento è ancora più complesso, raggiungendo la perfezione formale auto-affermativa: il romanzo si chiude su se stesso, racconta la propria genesi – una crisi – e il tentativo di risoluzione.

²²⁰ A.W. RAITT, *Villiers de l'Isle-Adam et le fantastique*, in "Cahiers de l'Association internationale des études françaises", 1960, p. 221.

Lord Ewald desidera Alicia perché riconosce nella sua bellezza le tracce del repertorio letterario e dell'intero passato culturale cui appartiene. Alicia Clary è il vivo esempio della perdita di questa unità: è un corpo scisso dall'anima, la cui disparità costituisce la prova della rottura. Edison vuole "estremizzare" la rottura scientificamente, asportando l'anima mediocre da quel corpo meraviglioso, riunificando – logicamente – lo sdoppiamento.

La scienza così aiuta la materia variabile e la carne deperibile: secondo il metodo di Edison, l'ultima conclusione dell'antico sistema inizia il nuovo, un referente che rimane ancora inaccessibile, ma che già si sta delineando come la mano inanimata, seppur vitale, posta in apertura del romanzo. Il "braccio" è la prima suggestione di un corpo *à venir*: l'umanità in preda a nostalgici sogni irrealizzabili trova in Edison il fautore del tentativo di "ridare" forma a un contenuto, senso ai segni. Mira a raggiungere il momento in cui il sogno sarà indistinguibile dalla realtà e ne avrà una propria.

La teoria dello scienziato, cinico e ironico, permette di effettuare uno scambio simile a quello esistente tra il vuoto della donna borghese e quello della macchina: l'inconsistenza morale di Alicia vuole testimoniare il vuoto della stessa realtà, diventando un essenziale elemento strutturante e dinamico; l'idea che Lord Ewald si fa dell'anima di Alicia è pari a "*l'âme de sa forme*", equivalente alle linee perfette della sua esteriorità. Edison gli offre, quindi, di riempire la forma vuota con l'anima da lui sognata, nata dalla sua stessa immaginazione. Il Lord deve sottomettersi a questa misteriosa riunione, quella del suo sogno con l'Assoluto, operata dall'inventore: tutte le fasulle maschere conosciute sfidano l'analisi della ragione e gli suggeriscono solo i contorni del suo ideale, non i contenuti: la natura e le creature sono solo segni vuoti e Hadaly sarà naturale come la scena d'amore costruita artificialmente.

Anche il fonografo capta la rottura esistente tra il linguaggio e il senso metafisico: Edison potrà ricombinarli separandoli definitivamente l'uno dall'altro nel contesto di una natura decaduta; "Edison le rêveur représente la science transformée par une

nouvelle interprétation". Nell'attività dell'artista, trasformato in scienziato, convergono arte e scienza nella forgiatura di una forma perturbante²²¹: l'Androide è per Villiers carica delle stesse possibilità espressive della scrittura.

Da tutti i punti di vista Hadaly è concepita come un essere vuoto, la cui suggestività (pari a quella di qualsiasi domanda rivolta) è capace di provocare risposte profonde in coloro che sapranno avviare con lei il *dialogo*: la realtà di Hadaly è animata dalla risposta che corrisponderà perfettamente alla suggestività della forma. Il dialogo tra l'Automa e il Lord è possibile a causa della bella esteriorità: la reciprocità d'azione è l'unica condizione essenziale alla sua realtà, rivelando il carattere profondamente intellettuale dell'alternativa offerta al Lord.

Quando attribuisce valore al vuoto organico di Hadaly, la sua mortale delusione si convertirà in una risalita verso le fonti della misteriosa creatura: la sua forma sarà per lui lo specchio dei sogni, dell'Infinito.

La logica della prosa si combina con la metafora che permette di risalire alla catena dei messaggi costitutivi.

Tutto il corpo di Hadaly, ogni sua perfetta parte meccanica agiscono metonimicamente come i vari frammenti testuali: creatura fisica, eppure artificiale, il soggetto tecnico diventa così una creazione mentale, poiché la sua natura fittizia, la vacuità formale della sua persona, la sua iniziale assenza di significato si prestano all'infusione di un contenuto immaginario²²², che cessa assolutamente di essere oggetto meccanico per divenire oggetto letterario. I legami semici sono mantenuti e potenziati, dal liquido al solido, dal volgare al prezioso, in alchimie di sostanze opposte.

L'iscrizione è strettamente unita alla donna: Hadaly è interamente iscrizione e il suo corpo, fattura divina, è la più alta vetta del mistero del creato, macchina mentale che capta, trasforma e comunica i motti dello Spirito²²³. I cilindri posti ai fianchi sono

²²¹ D. CONYNGHAM, *Le silence éloquent*, Parigi, Corti, 1975, pp. 105-106.

²²² "La machine apparaît, pour la première fois aussi clairement, comme l'être de rêve absolu, la créature imaginaire extrême, peu à peu coupée de toute réalité concrète": J. NOIRAY, *op. cit.*, p. 379.

²²³ M. CARROUGES, *op. cit.*, p. 47.

registratori nei quali "seront inscrits en relief les gestes, la démarche, les expressions du visage et les attitudes de l'être adoré". Le opere dei più importanti pensatori e scrittori forniranno ad Hadaly uno straordinario repertorio scelto: "Une vingtaine d'heures parlées, suggestives, captivantes, sont inscrites sur cet album de feuilles ineffaçables grâce à la galvanoplastie, et leurs correspondances expressives sont également inscrites sur les aspérités de ce cylindre, lesquelles sont incrustées au micromètre" (I, pp. 908-911).

Queste iscrizioni letterariamente complete, dunque artisticamente assolute, hanno bisogno di un intervento supplementare per perfezionare il fascino dell'Essere. Sono citazioni che detengono il segreto della Vita: corrispondono alla profonda nostalgia dello scrittore per un mondo antesignano, per un mistero primordiale della Parola, che resta, ad altezza astrale, perduto e irrevocabile.

I vocaboli trovano, nella lontananza epocale, la sacralità dimenticata; sono collegati, in particolare, al mistero della donna, scrigno degli ultimi gioielli di tempi prodigiosi. Lo testimonia l'onomastica adottata, blasone nobilitante i protagonisti: Lord Ewald non è "de ceux qui acceptent de posséder un corps dont ils refusent l'âme", ma per nascita deve amare sia il fondo che la forma della creatura.

Il metaforico morbo di Alicia aveva spinto Ewald a dubitare anche di se stesso, della sua elezione: Hadaly è la risposta al richiamo del giovane, misteriosamente più attiva di quanto avesse predetto l'inventore. Secondo Lei, l'"eletto" ha coscienza della realtà di un altro inesprimibile spazio in esso ed attorno ad esso, di cui lo spazio quotidiano è soltanto la figura approssimativa. La *souplesse* funzionale della creatura artificiale si apre in gran parte sull'ignoto, proprio il tema conclusivo del romanzo. Ève, romanzo e macchina, è inventato/a per suscitare impressioni misteriose, da decifrare nel silenzio supremamente virtuale della materia creatrice.

L'unione si esaudirebbe in un'essenza completa e trascendentale, ulteriormente potenziata dalla cornice geografica scelta da Villiers per l'elaborazione del "nuovo": l'America, *Nou-*

veau Monde già teatralmente incarnato, è un sogno che si sottrae al presente e si dispiega nell'idea di un passato vergine e primitivo o nella speranza di un futuro di trionfi scientifici²²⁴.

Villiers mette alla prova il potere di un particolare canone compositivo: secondo il codice metaforico lo scrittore non vuole sottrarsi alla realtà, ma entrarvi e dare a questo sforzo le stesse dimensioni della Vita. Nel romanzo aleggia un *Fatum*, un senso di tragicità dai quali la macchina si trova avvolta: tragica è anche l'impresa che supera ogni volontà umana individuale, ormai trascinata e vinta da queste forze.

Nata per distogliere Ewald dalla morte, è nella morte che Hadaly – narrativamente – deve ritornare. Oltre alla morte fisica che potrebbe infliggere, quest'inquietante creatura rischia di minacciare l'anima mortale.

L'ultimo tentativo di Edison è sintomo della crisi che deve sottostare a tradizioni inconciliabili: l'isolamento in Inghilterra restringerebbe l'unione ideale a una sfera strettamente personale e il linguaggio fallirebbe la sua missione di rinnovamento culturale dell'umanità. Il soliloquio del poeta è attività senza sviluppo, dialogo senza interlocutori né dinamica storica. Il lirismo di Hadaly conclude la ricerca dell'Assoluto sfruttando le estreme possibilità della cornice del romanzo: l'"incitatrice" è incorporata nella conclusione che fa scomparire le "pallide realtà" annunciando nuove e future combinazioni.

L'Ève future, "monument de culture encyclopédique" (I, p. 1441), si articola in tre tempi, attraverso la trama e la presentazione grafica del romanzo: il presente dei titoli (mappa dell'intrigo), il passato delle epigrafi e il rinvio metaforico della storia ad un futuro possibilistico. Le tre possibilità rimandano all'unico vero avvenire del Libro e della morte del "vecchio" ideale lirico.

La riflessione *retro-prospettiva* ritorna su se stessa aggiungendo il suo senso al seguito del testo per favorire il riavvolgi-

²²⁴ P. BESNIER, *Villiers de l'Isle-Adam et l'Amérique*, in "Cahiers de l'Iroise", XXV, 1978, p. 181.

mento della lettura con un gran potere di coesione interna. Essendo figurativa, è agevolata nella misura in cui ogni costruzione in *abyrne* mira, per analogia, a riferire le due serie di avvenimenti: in virtù dell'unità che costituisce è quasi indispensabile perché essa sola permette alla riflessione di adempiere la sua funzione di "cerniera" di collegamento.

Hadaly, o meglio lo spirito che la anima, ha saputo trovare quelle parole dai profondi significati che a poco a poco superano l'ironica diffidenza del Lord: essenzialmente un "mistero", Edison dà di lei una descrizione densamente infarcita di termini tecnici, quasi per mettere in risalto che l'origine di tanta erudizione viene da manuali scientifici, enciclopedie, numerose fonti di sapere positivista o occulto. L'Androide sarà una nuova Eva del futuro in virtù di due qualità indissolubili e assolutamente necessarie: la Scienza, cioè la conoscenza completa di tutti i mezzi con i quali l'idea si concreta in una forma precisa, e lo Spirito conformato a cercare ed animare il fondo dell'organismo. La sua inorganicità è fatalità qualificativa non condizionante, soprattutto se paragonata alla terribile e mortale mutilazione fisica, alla volgarità intellettuale di cui sembra essere vittima la maggior parte delle donne "reali".

Il riflesso del Creatore, presentato come il primo poeta in atto, lascia intravedere anche l'autore del testo, poiché l'oggetto congegnato procede per riunione dei due assi del linguaggio. Villiers mantiene le proprie distanze dalla costruzione scavandola proporzionalmente a ciò che la colma, componendo con essa e maneggiando a suo vantaggio l'antinomia. L'*abyrne* è una costante in atto collegata ad una variabile che assicura al procedimento operativo della "scrittura" un carattere inesauribile; il potere riflettente dell'opera sta nella sua valenza simbolica, nell'insieme di relazioni di quanto l'autore ha scritto con la ricerca universale.

La creazione si identifica con la "traversata dell'espressività", cioè con l'avvento di una risalita del Verbo all'Origine che lo evoca: il percorso è tracciato dal movimento che conduce da questa a quella e che si determina secondo il doppiaggio e lo sdoppiamento.

Le epigrafi esortanti, soprattutto nel *Livre premier*, M. EDISON, vogliono imprimere all'andamento romanzesco un comportamento decisivo, senza indugi in pause riflessive.

Al capitolo IV, SOWANA, corrisponde l'iscrizione *Comment s'étonner de quelque chose* (LES STOÏCIENS): lo stato fisico e spirituale "superiore" in cui si trova Mistress Anderson durante il sonno corrisponde alla *regione liminare* dove l'Aldilà e l'interiorità si confondono misteriosamente: Sowana è messaggera in un movimento di uscita verso spazi lontani che può estendersi all'Infinito: "Donnez-moi mon nom de sommeil. Ici, je ne suis plus seulement moi-même. Ici, j'oublie – et ne souffre plus. L'autre nom me rappelle l'horrible terre où je tiens encore" (I, p. 774).

Come in un ufficio liturgico, Sowana, già vittima di un tradimento per una simile illusione d'amore, dopo aver comunicato per *transsubstantiation* la sua anima sonnambulica all'Androide e scolpitone il corpo, sarà vittima sacrificale del grande tentativo di Edison.

Ma l'Andreide vive anche di elettricità: l'inventore ne sottolinea il carattere titanico e mitico. Propaggine sotterranea di Menlo Park, Hadaly abita "dans la foudre, c'est-à-dire au milieu d'étincelles de trois mètres soixante-dix" (I, pp. 874-878), lei stessa pervasa di corrente e fili elettrici²²⁵. Condannata alla solitudine, la voce di Edison risuona nel vuoto, respinta verso se stessa: il suo monologo interiore tenderà di spingersi ancor più lontano, nell'espressione della profondità dell'essere. Le conclusioni s'impongono per la loro logica, la ricchezza del loro significato e gli sviluppi che lasciano intravedere riprendono con forza – per scioglierle – le antitesi, i conflitti dualistici. Nel *Livre IV* il cap. IV DANSE MACABRE è impostato sull'orribile

²²⁵ La creatura artificiale è, in realtà, la conseguenza "fisica" dell'intellettuale Hadaly sempre sognata dallo scienziato: allo stesso modo, l'*Ève* di Villiers "n'est pas une femme ni un ange, et encore moins la mère d'une nouvelle génération de femmes, reléguée au rang d'objet stérile et sans âme par la machine célibataire masculine, se change elle-même en machine célibataire": *ibidem*, p. 116.

impressione che offre lo spettacolo del processo vitale dell'organismo umano; mentre nell'Androide tutto è ricco, prezioso, incorruttibile, attraverso lo smascheramento di Evelyn Habal Villiers dipinge il triste mondo deluso in cui la bellezza non è più naturale e la natura umana rivela gli squallidi retroscena artificiali per sopperire alla corruzione organica: l'epigrafe baudelairiana replica *Et c'est un dur métier que d'être belle femme!*

La rottura tra i segni e il loro senso ha provocato la nostalgia dell'unità perduta: la donna, divenuta simulacro, giocattolo, oggetto, riflette la crudele impressione di pura esteriorità: il fonografo o la fotografia di Edison chiariscono ancora più la rottura. Dopo l'esperienza illusoria di Ewald e Alicia, l'inventore realizza il dialogo sperato tra i due amanti, preserva la "prima ora d'amore" in cui la perfetta reciprocità tra le due creature conduce all'Infinito. Le parole dell'"automa" saranno sempre sublimi come la prima volta: in questa ideale "commedia", il dialogo cominciato dalla presenza dell'amata continuerà anche nelle risposte: l'unità sarà quella di un solo spirito che dialoga con se stesso attraverso una donna-specchio, unione indivisibile di una sola coscienza.

Il pericolo che si profila è la sterile coincidenza dell'uomo con se stesso, un ritorno su di sé contro natura a conferma del nostalgico sentimento d'infinita incompletezza.

La vita appare ormai una lunga rappresentazione teatrale. La coscienza che attesta la superiorità dell'uomo è anche ciò che lo deteriora e lo fa divenire ad ogni istante l'attore di se stesso.

Il capitolo XII, dedicato ad Alicia, è seguito da "*Elle marche dans sa beauté, pareille à la nuit des climats sans nuages et des cieux étoilés*" (LORD BYRON), preludio del quadro di Alicia dipinto da Ewald ad Edison: seguendo l'ordine del blasone erotico la paragona alla *Venus victrix*, avvolta da un'"étincelante chevelure que l'eau même ne désondule pas et en jette, devant elle, d'une épaule à l'autre, les luxuriantes ténèbres comme le pan d'un manteau" (p. 796); Villiers ha spesso la letteraria ossessione della capigliatura femminile, che per lui non è solo ideale ornamento, ma corporeità le cui ondulazioni radiose lo affascinano con incanti meravigliosi.

L'alternanza temporale del presente del commento descrittivo, quasi in discorso diretto con la magnificenza formale, con l'imperfetto narrativo, tempo della chiusura, relega in secondo piano le qualità femminili e anticipa il risultato che l'analisi comproverà. Il capitolo XIII, OMBRE, è continuato dall'allusivo *Un rien...* (Location humaine) e dal XIV, COMME QUOI LE FOND CHANGE AVEC LA FORME, doppiamente sottotitolato: *Soi-disant même idée: Les absents ont toujours tort* (Sagesse des nations) e *Tu as des amis dévoués: pourtant... si tu partais?*... (GOETHE).

Il viso di Alicia, come quello di molte eroine, è pallido: riflette la luce facendo pensare alla luce ideale: corpo / anima, parole / senso: le analogie sono - Lei ispiratrice - pienamente sfruttate nei primi cinque capitoli a Lei dedicati. Nel XVI cap. le parole di Alicia appaiono l'una dopo l'altra, rivelando nella donna un'incomprensione completa dei significati.

Corregge ogni vocabolo facendolo corrispondere, più esattamente possibile, alle sue intenzioni, ottenendo significati unicamente "terrestri" impermeabili ad ogni poetica. Villiers sottolinea l'espedito dando a vedere come il senso attribuito ad un termine dipenda dal contesto in cui è inserito e da chi lo riceve: Lord Ewald, raccontando la storia di Alicia, utilizza ancora espressioni con carattere simbolico. Non può esprimersi diversamente: "Ainsi, me dis-je, une jeune créature aussi lumineusement belle semble, tout d'abord, ignorer jusqu'à quel mystérieux degré son corps atteint le type idéal de la forme humaine: Ce n'est que par *métier* que son jeu théâtral traduit, avec de si puissants moyens mimiques, les inspirations du génie: - elle les trouve *creuses*. Ces grandes, ces seules réalités de l'esprit pour toutes les âmes sensées, elle les appelle, avec un sourire quelconque, du '*poétique* et de l'*éthéré*', et c'est en rougissant, c'est par force majeure, qu'elle achève, à l'entendre, de s'abaisser (comme à d'assez honteux enfantillages) en les interprétant" (p. 802).

È un uomo di "razza", il cui linguaggio è avvolto sempre da rinvii di sogno, ma traduce le espressioni proprie di Alicia, poiché ogni suo pensiero è talmente banale che perfino giudizi mol-

to suggestivi sono espressi solo al prezzo della "vivante illusion". Il loro senso ideale le sfugge quanto la sua anima tradisce le promesse del corpo.

Attrice vuota come le parole che impiega, perde per sempre il prestigio del suo ruolo, la vitale pienezza del suo nudo artistico lasciandosi invadere dall'inerzia della carne.

L'esortazione ambigua continua anche a proposito del cap. VI, DES BRUITS MYSTÉRIEUX, replicata da un'epigrafe ripresa dal Nuovo Testamento: "*Que celui qui a des oreilles pour entendre, entende!*"; se Edison fosse riuscito a captare i Suoni nell'epoca in cui il mondo era ancora significativo, sarebbe riuscito a preservare intatta, per sempre, la loro Realtà.

Ormai ogni vibrazione originaria è sprovvista di senso: l'illustre esempio del Verbo divino gli prova che l'esteriorità di parole e suoni ha valore provvisorio. Se non sarà l'elettricità a trovare il mezzo per captare retrospettivamente i suoni passati, questi saranno irrevocabili. Il difetto delle invenzioni di Edison sta nel fatto che rappresentano un progresso quantitativo e non qualitativo, perché la qualità nasce nello spirito umano che giudica il mondo fisico e non nello stesso mondo reale.

Nel mondo tramontato c'è una profonda frattura tra le cose e il loro significato: l'inventore deve perfezionare la caduta, la discesa, spogliando e vuotando totalmente le forme esterne dei sensi più banali che l'uomo "decaduto" ha loro attribuito.

Edison dà un valore supremamente positivo al vuoto che ha scavato e questo nuovo valore permette una risalita verso l'Ideale, verso l'Unità perduta. La capacità della sua scienza sarà quella di cogliere l'esteriorità senza significati delle cose costandone la rottura ed operando la nuova unità nell'unica forma eloquente per il Lord.

Villiers manipola l'esteriorità verbale in opera d'arte. Con l'aiuto delle sapienti giustapposizioni di intertitoli, capitoli ed epigrafi, lo scrittore può convertire il movimento degradante in uno slancio in direzione opposta. Il romanzo stesso, nella successione delle scene, prende questa configurazione di "discesa" seguita immediatamente da una "risalita": *L'Ève future* è, con *Axël*, l'opera in cui questo cambiamento dà luogo a una crea-

zione "ideale" anche nella realtà terrena. La doppia azione di scegliere un nuovo senso e di cambiare di direzione è l'articolazione essenziale di queste strutture.

"Qui m'ôtera cette âme de ce corps?" (I, p. 820) chiede Lord Ewald: ma lo scrittore pare rincarare la dose e nel *Livre deuxième*, LE PACTE, al cap. I, MAGIE BLANCHE, replica con un'epigrafe dei *Préceptes de Kabbale*: *Prends garde! En jouant au fantôme on le devient.*

Hadaly è splendida nelle fattezze femminili come la statua di Venere, suggestivo vuoto senz'anima, il cui silenzio ha la forma perfetta della trascendenza. Con i suoi "occhi dello spirito" è capace di conservare una prolungata trasparenza: è la messaggera di quegli esseri che non appartengono al mondo fisico, esseri d'"outre-monde", di un Aldilà di cui Lei ha lo spirito ed esprime la volontà. Sono presenze inquietanti perché impalpabili, "s'efforçant de transparaître" nelle presenze sensibili.

L'inventore e Axël, l'uno nascosto dal reticolo di fili elettrici, l'altro in mezzo alla foresta, si sono ritirati dal mondo consci di non appartenervi più; e da lui si difendono l'uno con misteriosi interruttori, l'altro con la spada. Nello stesso libro, al cap. II, MESURES DE SÛRETÉ segue l'epigrafe *Je n'y suis pour personne! Entendez-vous? Pour personne!* (LA COMEDIE HUMAINE), quasi a voler fare eco alle precauzioni di Edison contro la possibile intrusione di qualche sconosciuto "reale", ma non evocato, come l'"inconnue" Hadaly.

Il viaggio nell'abitazione dell'automa apre il *Livre troisième*: il capitolo porta il titolo FACILIS DESCENSUS AVERNI e l'epigrafe introduttiva è estratta dal *Secondo Faust* di Goethe: *Mephistophélès: Descends, ou monte: c'est tout un!*. Gli imperativi rinforzano la situazione extra-linguistica che il presente commentativo segnala al lettore per la sua eccezionalità.

La discesa è, in realtà, un'uscita lirica, un movimento di carattere mentale - verticale - comparabile alla natura metaforica del "passato" degli Eroi teatrali (anamnesi). La diabolicità trasparente nell'*envoûtement* del giardino sotterraneo; L'ÉDEN SOUS TERRE è il titolo del Livre e il cap. II, ENCHANTEMENTS: *L'air est si doux qu'il empêche de mourir*, frase di

Salâmmbo di Flaubert rievoca l'Éden e prefigura il Paradiso futuro. Il laboratorio di Edison è il luogo magico dove la natura primordiale e la scienza si mescolano per generare un'atmosfera di straordinarie virtualità. La vita restituita elettricamente suggerisce altre possibili illuminazioni: l'inventore è in grado di svuotare scientificamente le parole dal senso ordinario in cui sono costrette. Le sue copie saranno sempre perfette, ma mancherà loro l'essenziale, cioè il senso o l'anima.

Ogniquale volta Edison parlerà di Hadaly e del suo miracoloso intervento userà, in prevalenza, il futuro (nei capitoli *EXCELSIOR!*, *HURRAH! LES SAVANTS VONT VITE*, *PLAISANTERIES AMBIGÜES*, I, pp. 838-862) convocando anzitempo l'azione e segnalando, contemporaneamente, che questo avvenimento non coincide con il "tempo" del testo. L'anticipazione indicata dal verbo contiene implicitamente l'attesa e diffonde sull'operato un alone di incertezza e di aperture possibili, ma dubbie.

In *Axël* l'isolamento penetra nella sfera dell'intimo grazie a un processo di purificazione che spoglia il linguaggio dei suoi più banali significati e governa l'epilogo. L'isolamento fisico di Edison è il simbolo delle invalicabili distanze e delle insuperabili forze dell'immaginario: il procedimento d'autore strappa il linguaggio alla caotica dispersione del mondo, per elevarlo e potenziare un ingranaggio di concentrazione che sfida il principio creativo.

Le epigrafi esortanti, soprattutto nel *Livre Ier*, vogliono giungere a un comportamento decisivo senza indugiare in passive riflessioni: al capitolo SOWANA corrisponde l'iscrizione *Comment s'étonner de quelque chose?*

Il tragico epilogo traspare dalla costante antinomia sottesa tra il titolo (*Livre sixième*, ...ET L'OMBRE FUT!) del cap. XIV, L'ADIEU, e ancora la piccola lapide interposta: *L'heure triste, où chacun de son côté s'en va*, dal *Ruy Blas* di V. Hugo. L'ultimo capitolo, il XV, FATUM, conclude la ricerca del recupero ontologico: "Or Dieu se repentit d'avoir créé l'homme sur terre, et, pénétré de douleur en son coeur: Je détruirai l'homme, dit-il" è l'inquietante avvertimento della Genesi inscritto nell'esemplare del romanzo offerto da Villiers, a J.-K. Huysmans, so-

stituita poi da quella dell'edizione originale "Sic fata volvere", pervasa da rassegnazione cristiana.

Una volta **risvegliata** nel castello di Ewald, in Inghilterra, Hadaly avrebbe dischiuso prospettive illimitate sull'"aldilà": il romanzo termina con una tragica sconfitta, che deriva da una legge propria del genere, ma che lascia comunque il dubbio nello spirito del lettore sulla possibile riuscita del tentativo e sulla responsabilità del Fato avverso nel suo fallimento.

L'**immagine** della meditazione finale permette di rappresentare la **riflessione** e il suo oggetto: questa duplicazione si articola sul **pensiero** del mondo che la suscita, precedendola; momento di un processo metaforico, costituisce uno dei termini della relazione che si stabilisce tra le opere nell'Opera, il romanzo e la realtà. Il simbolismo del romanzo è riflesso in quello interno.

Molti titoli hanno la stessa ricchezza evocativa del blasone degli Eroi: niente più de *L'Ève future* è iscrizione apposta, divenuta ormai **totalmente** irrealizzabile: del legame tra saggezza ed epigrafe c'è solo il ricordo del vano tentativo di realizzazione. Questo universo posto "in testa" designa globalmente il cielo astronomico, l'immensità divina, i mondi trascendenti e l'Aldilà: il mitico cammino dell'anima nell'Aldilà, secondo i numerosi miti antichi e medievali. Si deve, dunque, immaginare questo termine come il "luogo" più ampio e complesso, rivestito di significati femminili, cosmici e divini: la posizione "alta" cumula la mitica iscrizione della Via Lattea che campeggia nello spazio cosmico²²⁶.

La figura è accompagnata dal messaggio verbale, nucleo di parole-immagini caratteristico delle Imprese: forme rivelatorie nelle quali ogni oggetto si dischiude sull'invisibile di cui è il riflesso in miniatura.

Il desiderio di sapere e conoscere contrassegna un'ansia estetica ed è sempre la morte a diventare spazio trasgressivo riempito da nobili significati, che contiene ciò che è, secondo le diverse ottiche, ancora sepolto o, viceversa, in rilievo come chiosa sull'oggetto.

²²⁶ *Ibidem*, p. 50.

Il funzionamento di ogni figura si relaziona con il testo realizzando idealmente una doppia trasposizione dai segni linguistici a quelli spirituali: quella definita dal titolo del capitolo L'ANDROSPHYNGE è la messaggera dell'*inconnu*, mediatrice di finito e infiniti e soprattutto verbalizzatrice della frontiera che debolmente separa i due mondi.

Inviata proprio da queste regioni, fa prendere coscienza al poeta della realtà di un altro silenzioso spazio inesprimibile: è la genesi del segno, l'*après-scène* dei drammi di Villiers.

Gli sguardi misteriosi, di cui Ewald si sentiva preda nelle *rêverie* notturne, gli erano rivolti dagli oggetti spogliati della loro natura statica, diventati – così com'era in *Isis* – gli intermediari tra la realtà ordinaria e l'esistenza di un'altra realtà.

Con il superamento della soglia occulta che l'automa gli fa intravedere, la ri-unione dell'unità nella pluralità corruttibile, della quale anche gli Eroi sono consapevoli, si compie e anche il Libro acquisterà un senso assoluto.

L'asserzione epigrafica sembra simbolicamente rappresentare e predeterminare il significato profondo del romanzo che si fonda sul tentativo di conciliazione di due opposti: l'evoluzione e la stabilità.

Nel caso de *L'Ève future*, per esempio, il titolo è portatore di senso proprio nell'accostamento dei due contrari, determinando una conclusione ossimorica.

L'antinomia è conciliabile solo linguisticamente, formalmente, culturalmente, ma resta "esterna" all'avvenire incontrollabile del romanzo: è la reviviscenza della donna, o matrice, ideale, proiettata in una dimensione futura, sospensione legata all'atto presente²²⁷. La spoglia, l'esteriorità è appunto la fonte di vita dell'Androide, nel quale Edison rivede, meditando, gli Ideali del passato, *bruits* metafisici carichi di significati irrecuperabili di un'età edenica.

²²⁷ Il romanzo può apparire al lettore come "une machine véritable. [...] Tout entier [il] pourrait être considéré, en paraphrasant le titre du premier chapitre du livre, comme l'histoire de la 'première apparition de la Machine dans l'Humanité": J. NOIRAY, *op. cit.*, p. 299.

Il dilemma centrale de *L'Ève future* si traduce in termini teatrali, una volta considerate le vuote sembianze di Alicia ed Evelyn: Hadaly fornisce la soluzione perfezionandone la maschera; donna molteplice, la sua versatilità d'attrice le permette di recitare la parte di tutte le donne grazie all'infinito che il suo vuoto evoca.

Il romanzo ha, dunque, per lo scrittore il potere della durata; l'essenza dell'immaginazione consiste nella tensione tra il desiderio di condensazione e la corrispondenza semantica. È anche un accorgimento per condannare la società circostante ed annunciare all'artista la prossima "decadenza"²²⁸: il Barbaro è una forza d'inerzia temibile. L'antinomia semantica nel testo, Alicia contro Hadaly, rovescia gli effetti e l'approccio con il reale: l'illusione convalida la metafora e la realtà diventa sintomo di vacuità, contorno d'ombra indistinguibile dall'immaginario concretato. In nome di questo paradossale delirio lo scrittore rovescia gli opposti e resuscita Hadaly quale essere vivente, una conseguenza della distruzione della logica borghesemente positivista e "sensata", totale cancellamento dei limiti della temporalità e della sovversione definitiva dell'inorganicità.

Con la morte di Hadaly e l'immediato ritorno della *rêverie* di Edison, Villiers rappresenta il ricongiungimento alla reminiscenza fatale; se l'inventore è richiamato al "presente" dall'episodio *englobé* del Lord, ora è nuovamente rituffato nella primitiva disperazione, nel silenzio narrativo che si manifesta, dopo l'estremo tentativo, quale fenomenologia del contrasto. È un orlo, uno zero morfologico come Hadaly, incognita del percorso circolare.

Il romanziere, sacrificando il personaggio, taglia le ali all'Ideale per mantenere l'equilibrio tra le esigenze del corpo e quelle dello spirito e passare dalla creatività alla creazione. La lette-

²²⁸ "Le Barbare veut 'plier' le jeune homme en formation, le milieu froisse la vie [...] le Barbare devient donc ultimement une figure du milieu, littérairement refusé, idéologiquement lié à la décadence": P. CIRRI, *Contre la décadence*, cit., p. 94.

rarietà della Fine sottolinea il legame stretto dalla creazione con la Morte come sublimazione dell'angoscia o del desiderio di sopravvivenza, d'immortalità.

Mentre la teatralizzazione del trapasso si risolve in quadri scenici validi come "visioni", il discorso letterario traspone il vedibile in leggibile. Il conflitto che solca tutti i testi si esaspera nella tensione tra i due poli oppositivi della vita e della morte. La divisione originaria del Soggetto in una realtà che minaccia la sua vita fa di lui un essere votato al transito: nella scomparsa troverà la vita immortale poiché nella tomba si iscrive la memoria del testo.

Il fallimento operativo è superato: la funzione dell'opera da compiere inserita in quella compiuta sposta su un piano quintessenziale l'iniziazione dell'eroe. Il testo si fonda nel continuo rovesciamento del presente dell'atto nel futuro e nel passato: le modalità combinatorie saranno fonti di nuove virtualità costitutive del funzionamento poetico e letterario.

Le opposizioni provocate dagli effetti della memoria innervano una costruzione triadica cronologica allusiva dei significati di premessa / verità / durata.

I romanzi di Villiers provano l'efficacia dell'universo fittizio: non si leggono soltanto le peripezie di un Eroe romanzesco, ma la produzione di opere delle quali il romanziere è "mago". Lo scopo non è di far uscire il lettore dal suo tempo reale per condurlo nell'Eden immaginario della finzione imponendogli il proprio tempo, ma di immergerlo profondamente in una durata diversificante, che, se non può riportare all'età originaria, configuri una nuova identità sottratta al deperimento²²⁹.

Il romanzo è la chiave della rinascita, del bello ritrovato, compiuti nell'isolamento definitivo: lo scrittore resta l'organizzatore e l'architetto del linguaggio prezioso. La forma espressiva, la sua bellezza, il potere, l'indispensabile oscurità o la sug-

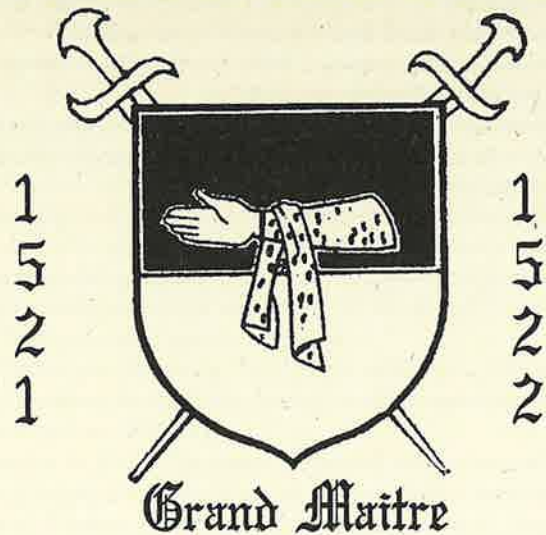
²²⁹ R. BOURNEUF-R. OUELLET, *L'Univers du roman*, Parigi, PUF, 1972, p. 168.

gestiva armonia appaiono dopo questo assoluto, eccedente, profondo passaggio simbolico: il sacrificio del più prezioso è l'atto con il quale Villiers dà un futuro al suo lavoro. La morte è l'abbandono di ogni forma e di ogni stessa sostanza a supporto di questa forma: è indicibile e si sottrae ad ogni narrazione nell'impedimento della continuità. L'evoluzione sfocia nel vuoto del non-essere, nello zero temporale della nullità.

Proprio perché la morte è il futuro più lontano, diventa il segreto più profondamente sepolto.

L'iniziale impresa del poeta romantico di essere guida degli uomini e della società si evolve in un disincantato ed amaro rifiuto di questo stesso compito.

Villiers de l'Isle Adam



CONCLUSIONE

“Va oultre! - La main à l'oeuvre!”
Blasone dei Villiers de l'Isle-Adam

Lungi dal voler risolvere “definitivamente” il problema della “rappresentabilità” dei drammi, la tesi iniziale si è via via configurata come una mappa solcata dalle traiettorie spettacolari accostate, per necessità significante, ai segmenti narrativi, sostegno del letterario villieriano.

Nella drammaturgia emerge una specifica concezione dello spettacolo, che non è derivata né marginale rispetto al testo letterario, ma confrontata con una struttura assoluta ed epocale di cui non costituisce una secondaria o inutile e superflua trasposizione di forma.

Una larga parte sovrasegmentale non è “dialogicamente” formulata: lo spettatore, grazie all'abilità del regista, effettua la costruzione di ciò che ha visto, colmando i vuoti creati nell'innovazione.

Il procedimento teatrale esalta la figura degli Eroi in ogni loro movenza tragica: è un progetto di purificazione, una sedimentazione che recupera forme oggettive della spiritualità umana, libere nell'espansione espressiva da ogni vincolo meschino. La dimensione strutturale rivendica la sua autonomia, istituendosi sulla morte della referenzialità a valori sociali. Svincolato dall'esigenza di rinviare a significati “storici” il personaggio-segno si emancipa, diventa in fine libero, nell'indeterminazione totale, per un giuoco strutturale-combinatorio.

Il personaggio si avvia all'incorporeità, emana un'aura sublime, essenzialità della poetica dell'autore che si sottrae alla pesantezza delle contaminazioni, minimo comune denominatore specifico di pagina e spettacolo. L'artista apre la strada a un tipo di teatro che nell'alleggerimento scenico riconduce alla rivelazione e all'umiltà esistenziali.

Le didascalie veicolano il fenomeno teatrale e gli scenari, non ridotti a semplici fondali, sono componenti della stessa teatralizzazione, collaborano alle peripezie drammatiche fondendosi in esse: *Elèn*, *Le Prétendant*, *Le Nouveau Monde*, *La Révolte* ed anche la breve *Évasion* organizzano la trasfigurazione in completo mimetismo. Il conflitto rappresentato si riconosce pretesto di se stesso, l'azione si trasfigura in rifiuto di una norma imposta.

Una tale organizzazione contribuisce a "spostare" la parola: l'attore introduce così l'"altra" dimensione che accentua la presenza di uno spettacolo tutto interiore, non per questo meno rappresentabile.

La catarsi finale generata è strettamente legata al rimescolamento delle forze mosse ed alla risonanza che trovano nell'organismo degli spettatori selezionati e non è effetto di allontanamento nei confronti del mondo. I corpi degli attori riempiono uno spazio reale simboleggiandone un altro, attuando un trasferimento semantico tramite l'analogia dei riferimenti prossemici. Anche la "vita mentale" necessita di un rigoroso linguaggio che la evochi e che sappia rivolgersi allo spettatore per la via più immediata, comunicando confronti ed accostamenti *in praesentia*.

I lunghi monologhi dall'impulsività appassionata raggiungono le astratte sfere del passato e riunificano i due personaggi nutriti dell'identico ideale, simbolica voce lirica.

L'opera drammatica è dunque, prima di tutto, parola, non quella riservata a fini utilitaristici, quella che vive con il personaggio un'estendibile avventura suprema. Spazio viene concesso anche all'"inesprimibile", atto non linguistico né vuoto: la finzione scenica enuclea ed accentua un partito già contestualmente avviato; se Villiers riduce le indicazioni didascaliche e dà amplissimo spazio ai dialoghi dei due interpreti, è per illuminare la verbalizzazione dell'atto scenico e l'ineluttabilità della scena per l'azione successiva.

La strada è aperta ai drammi simbolisti che attingeranno linfa dall'invisibile forza scaturita dalla rottura scenica, da quell'ellittica *detractio* didascalica che deve aumentare ed innalzare ogni atto e ogni pensiero legati all'impresa grande e immortale.

La strada è avviata verso la marionetta simbolista, da cui emana una grazia straordinaria; il movimento umano, ripreso in miniatura da questi piccoli esseri guidati da fili invisibili, non assume più solo un carattere coreografico, ma una straordinaria naturalezza, assimilabile ancor più spontaneamente al gesto, alleggerimento della condizione umana²³⁰.

Le marionette si muovono con agio nell'ordine teatrale, che si miniaturizza, si sublima, si spiritualizza trasformando l'esperienza in giuoco poetico: è difficile proseguire ulteriormente in questa scorporeità, se non riducendo la finzione scenica a presenze di sole voci.

Se gli scenari sono lo slancio artisticamente vitale ereditato e trasfigurato dal lirismo ottocentesco del Parnasse e di Baudelaire, le due espressioni si risolvono definitivamente in autonomie specifiche dettate da un unico processo di ribaltamento di esigenze.

L'apice teatrale, *Axël*, è omologo a quello in prosa, *L'Ève future*: quest'ultimo è senz'altro il romanzo più completo che ha riassorbito nel suo meccanismo anche *Isis* e le *histoires* di *Tribulat Bonhomet*. Per l'autore alla nobiltà del soggetto deve corrispondere un'espressione ugualmente nobile: le due opere sono punti d'arrivo distinti che si modalizzano rispettivamente come

(T) $\frac{V-OUL-OIR-ÊTRE}{POU-VOIR}$ C(R) $\frac{SA-VOIR}{ÊTRE}$ → VALOIR VS DEVENIR

La letterarietà permette una formulazione più completa del giudizio di valore, poiché la lingua funge da unica griglia di trasmissione, per contrasto epigrafico. Villiers rende tangibile un trapasso epocale e generazionale espresso a teatro dall'ellissi retorica e in prosa dal lucido intervento editoriale.

Manifestando l'intensità del problema ideativo nel presente del romanzo e nelle iscrizioni trascorse, nell'intreccio narrativo confronti, accostamenti, critiche sono eterodiegetici, in un'a-

²³⁰ E. SOURIAU, *Les grands problèmes...*, cit., p. 92.

strazione mentale che raggiunge vaste dimensioni testuali, potenziate dal procedimento del nucleo *abymé*, protagonista del proprio passato. Il racconto in terza persona dal passato è proiettato in avanti: il racconto secondo, interiore ma antecedente, è assunto da una rappresentazione non-verbale che il narratore converte nel documento iconografico.

La presenza di un segreto ancora non svelato, abbozzo e promessa velata della rivelazione finale, coincide con l'Opera "a venire", fuori del tempo, ma dentro il Tempo. La disposizione editoriale, il sapiente giuoco formale, che incornicia anche i drammi, preludono a tragici simboli, espressi in nuovi contesti, quali, per citarne solo qualcuno, il *cygne* di Mallarmé, allusivo dei tormenti del poeta prigioniero della pagina, gli eroi di Huysmans, Laforge o le immagini-simulacro di Bruges-la-Morte di Rodenbach.

Ogni dubbio ontologico è superato: i due generi contrastivi diventano sintesi di due produzioni che restano distinte. ponendo il problema della *singularità* e dell'*origine*, incarnano presenze esclusive, manifestantisi per il loro stesso esistere: rinviano prioritariamente al mito del Poeta. L'artista respinge l'industrializzazione che provoca sottospecie di opere d'arte, vuoti simulacri finalizzati a serie economiche senza tradizioni di casta.

Si respira la nostalgia della passata unità che ossessiona gli Eroi. L'amore ideale prelude alla morte simbolica, al suicidio eroico: il loro primo sguardo è subito carico di una corrispondenza tra il fisico e la trascendenza, dialogo che si prolunga e si conferma nelle parole. L'investimento dello "stesso" nell'altro è generato da un processo mentale che necessita di concentrazione, di immaginazione, di una forte introspezione. Non è più il solitario gravato dal passato, ma un essere completo che discende definitivamente in se stesso.

Poiché la realtà esiste solo nella rappresentazione che se ne fa la coscienza, perché non interpretarla, deformarla, spostarla, differirne lo spoglio avvenimento? L'Eroe di Villiers attua un sistema di riappropriazione del "reale" che gli permette di ricomporre il suo mondo fino a *passer outre*: il trasumanare si avvera grazie alla fisicità stessa.

Ricchi costumi, effimeri splendori.

Il destino artistico di Villiers de l'Isle-Adam simboleggia l'impossibilità di essere contemporaneo alla propria epoca; *rejection* di una nobile famiglia, supera e "rimodella" l'eredità storica, il patrimonio culturale o come metaforico accaduto oppure estendendolo verso il futuro, l'inedito, l'*inouï* o anche giudicandolo per mezzo di un passato ricostituito e purificato che mira a valori eterni e unici. Questa riesumazione dall'incontro di sensazioni artistiche fa scattare, grazie all'irradiazione metonimica, un movimento di anamnesi di un'ampiezza incommensurabile. Arresti continui e traumatici del presente vissuto si appianano nella dilatazione continua dell'epoca ritrovata: è un taglio di organi, un cambio di registri esistenziali senza i quali la creazione non avrebbe luogo.

La massiccia introduzione di riferimenti extratestuali è il segno della "crisi" che per Villiers minaccia la composizione letteraria: il romanziere consegna il romanzo estremo, *L'Ève future*, come visione retrospettiva della modernità romantica e del messaggio artistico, procedendo parallelamente all'opera sognata, ad un'era futura che si presume esistere "aldilà". L'"*attrait du gouffre d'en haut*"²³¹ indica il potere che l'artista intende esercitare sul corpo verbale, prodezze acrobatiche che lo separano dalla sensata vita d'*en bas*.

La modernità è riservata a un concetto trascendente ogni epoca, considerato *sub specie aeternitatis*. Villiers è l'esempio incarnato della condizione ambigua dell'artista "moderno", ultimo discendente di una stirpe e "solo" pensatore all'altezza di stagioni migliori pur senza esserne ancora o già più avvolto.

Vero istrione di se stesso, lo scrittore è un anonimo Eroe detentore di una coraggiosa energia in espansione: è l'emblema, fino al dramma personale e quotidiano, dell'artista assoluto, consapevole dell'impossibilità di realizzarsi al di fuori del sistema stabilito socialmente ed incapace di adeguarsi allo sdoppiamento richiesto.

²³¹ J. STAROBINSKI, *Portrait...*, cit., p. 33.

Diversamente dal teatro, nei romanzi è la realtà ad essere attirata nel registro della trasformazione: l'oggetto acquista un nuovo ruolo governando il protagonista in una compenetrazione di anime e cose.

Il ritorno all'origine si fa a questo prezzo e la ricerca si realizza, nei titoli, come un'equazione dai termini interscambiabili: la traiettoria e la "scrittura" cronologiche si appigliano alla simbolizzazione e agli ossimori e aspirano a costruire, iperbolicamente, una "desiderante" saturazione di significati.

Il sogno crolla, l'"uscita" è congelata, imprigionata dal reale: ma l'azione può costituirsi anche come assenza di una figura che assume fantastici sensi elusivi, regredendo perpetuamente verso il desiderio irraggiungibile. Oltre la realtà si trova l'idea generativa per cui il testo si fa, si lavora attraverso un intreccio perpetuo.

Gli incroci tematici dei due generi e l'autonomia che li contraddistingue entrambi rafforzano il piano concettuale da essi prodotto che stabilisce un rapporto diretto con la situazione contestuale.

Ma, se il romanzo denuncia la mancanza di un'interpretazione immediata, l'esperienza drammaturgica preserva nello spettacolo la base dell'autenticità che rende vivi ed attivi eredi di un sogno e protagonisti originali di un viaggio appagante.

BIBLIOGRAFIA

- ABASTADO C., *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, Édition Complexe, 1979.
- ABIRACHED R., *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Parigi, Colin, 1972.
- BADESCO L., *La génération poétique de 1860*, Parigi, Nizet, 1971.
- BARRE A., *Le Symbolisme*, Parigi, Jouve, 1911.
- BARTHES R., *Essais critiques*, Parigi, Éditions du Seuil, 1964.
- BARTOLUCCI G., *La didascalia drammaturgica*, Napoli, Guida, 1973.
- BAUDELAIRE C., *Œuvres Complètes*, texte établi par Claude Pichois, Parigi, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976, vol. II.
- BESNIER P., *Villiers de l'Isle-Adam et l'Amérique*, in "Cahiers de l'Iroise", XXV, 1978.
- BETTETINI G.-DE MARINIS M., *Teatro e comunicazione*, Firenze-Rimini, Guaraldi, 1977.
- BOLLÉRY J., *Correspondance générale de Villiers de l'Isle-Adam et documents inédits*, in "Mercure de France", 1962.
- BORDEAUX H., *Âmes modernes*, Parigi, Perrin, 1921.
- BOURNEUF R.-OUELLET R., *L'Univers du roman*, Parigi, PUF, 1972.

BROSSE M., *Rituel et fonction de la mort dans les drames de Victor Hugo*, in AA.VV., *La mort en toutes lettres*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1983, pp. 121-129.

BRUN J., *Les masques du désir*, Parigi, Buchet/Chastel, 1981.

BÜRGISSER P., *La double illusion de l'or et de l'amour chez Villiers de l'Isle-Adam*, Berna, Lang, 1969.

CARROUGES M., *Les machines célibataires*, Parigi, Chêne, 1976.

CASTEX P.G., *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Parigi, Corti, 1987.

CHAMBERS R., *Pour une poétique du vêtement*, in "Michigan Romance Studies", I, 1980, pp. 12-26.

CHEVALIER J.-GHEERBRANT A., *Dictionnaire des symboles*, Parigi, Seghers et Jupiter, 1974.

CITTI P., *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman. 1890-1914*, Parigi, PUF, 1987.

COMPAGNON A., *La seconde main, ou le travail de la citation*, Parigi, Seuil, 1979.

CONYNGHAM D., *Le silence éloquent*, Parigi, Corti, 1975.

CURTIUS E.R., *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Parigi, PUF, 1956.

DAIREAUX M., *Villiers de l'Isle-Adam, l'homme et l'œuvre*, Parigi, Desclée de Brouwer, 1936.

DÄLLENBACH L., *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Parigi, Seuil, 1977.

DÄLLENBACH L., *Question de moule*, in "Littérature", 85, 1992.

DE MARINIS M., *Semiotica del teatro*, Milano, Bompiani, 1982.

DEENEN M., *Le Merveilleux dans l'œuvre de Villiers de l'Isle-Adam*, Parigi, Courville, 1939.

DELAS D.-FILIOLET J., *Linguistique et poétique*, Parigi, Larousse, 1973.

DERRIDA J., *L'écriture et la différence*, Parigi, Seuil, 1967.

DERRIDA J., *La dissémination*, Parigi, Seuil, 1972.

DI SCANNO T., *Iniziazione e magia nell'"Ève future" di Villiers de l'Isle-Adam*, in AA.VV., *Il Superuomo e i suoi simboli nelle Letterature Moderne*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, II.

DI SCANNO T., *"La Révolte" di Villiers de l'Isle-Adam o le ragioni di un insuccesso*, in "Letterature", 1984, pp. 155-167.

DI SCANNO T., *Villiers de l'Isle-Adam e le gesta di Bonhomet*, in "Letterature", 11, 1988, pp. 78-90.

DI SCANNO T., *Villiers de l'Isle-Adam e i limiti dell'umano*, Fasano, Schena-Nizet, 1994.

DUCROT O.-TODOROV T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Parigi, Seuil, 1972.

DURAND G., *Il simbolo e la musica. A proposito del "Leitmotiv" wagneriano*, in *Forme del simbolo*, Bologna, Il Mulino, 1992.

EMMANUEL P., *Polarité du Symbole*, Parigi, Desclée de Brouwer, 1960.

EVANS D.-O., *Le drame romantique à l'époque romantique (1827-1850)*, Ginevra, Slatkine Reprints, 1974.

FONTANIER P., *Les figures du discours*, Parigi, Flammarion, 1977.

- GALBREATH D.L., *Manuel du Blason*, Lione, Badiou-Amant, 1942.
- GAUTIER T., *L'Art moderne*, Parigi, Michel Lévy, 1856.
- GAUTIER T., *Émaux et Camées*, Parigi, Minard, 1968.
- GENETTE G., *Figures II*, Parigi, Seuil, 1969.
- GENETTE G., *Figures III*, Parigi, Seuil, 1972.
- GENETTE G., *Seuils*, Parigi, Seuil, 1987.
- GIRARD G.-OUELLET R.-RIGAULT C., *L'Univers du théâtre*, Parigi, PUF, 1978.
- GOURMONT DE R., *Promenades littéraires*, in "Mercure de France", 1920.
- GREIMAS A.J.-FONTANILLE J., *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Parigi, Seuil, 1991.
- GUIRAUD P., *Essais de stylistique*, Parigi, Klincksieck, 1970.
- HALL E.T., *La dimension cachée*, Parigi, Seuil, 1971.
- HALL E.T., *Au-delà de la culture*, Parigi, Seuil, 1979.
- HAMON P., *Du descriptif*, Parigi, Hachette, 1993.
- HARF-LACNER L., *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1989.
- HUGO V., *Cromwell*, Parigi, Garnier-Flammarion, 1968.
- ISSACHAROFF M., *Le spectacle du discours*, Parigi, Corti, 1985.
- ISSACHAROFF M., *Voix, autorité, didascalies*, in "Poétique", 96, 1993, pp. 463-474.

- JANKÉLÉVITCH V., *L'irréversible et la nostalgie*, Parigi, Flammarion, 1974.
- JANKÉLÉVITCH V., *La mort*, Manchecourt, Flammarion, 1977.
- JANKÉLÉVITCH V.-BERLOWITZ B., *Quelque part dans l'inachevé*, Parigi, Gallimard, 1978.
- KOWZAN T., *Le texte et le spectacle. Rapports entre la mise en scène et la parole*, in "Cahiers de l'A.I.E.F.", 21, 1969, pp. 63-72.
- KOWZAN T., *Littérature et spectacle*, Parigi e La Haye, Mouton, 1975.
- KOWZAN T., *Sémiologie de théâtre*, Parigi, Nathan, 1992.
- KRISTEVA J., *La traversée des signes*, Parigi, Seuil, 1975.
- KRISTEVA J., *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Parigi, Seuil, 1978.
- LANFREDINI D., *Villiers de l'Isle-Adam, 1938-1889*, Firenze, Le Monnier, 1940.
- LAROCHELLE P., *Trois hommes de théâtre (1782-1930)*, Parigi, Éditions du Centre, 1960.
- LARTHOMAS P., *Le langage dramatique*, Parigi, Colin, 1972.
- LEDUC-ADINE J.P., *Les arts et l'industrie au XIX^e siècle*, in "Romantisme", 55, 1987, pp. 67-78.
- LUND H.P., *Images de l'art chez Villiers de l'Isle-Adam*, in "Revue d'Histoire Littéraire", LXXXIX, 1989, pp. 661-673.
- MANGO L., *Il teatro come metafora: "Axel"*, in AA.VV., *Miti e figure dell'immaginario simbolista*, Genova, Costa e Nolan, 1992.

- MATHIEU-CASTELLANI G., *Emblèmes de la mort: le dialogue de l'image et du texte*, Parigi, Nizet, 1988.
- MAZZOCCHI-DOGLIO M., *Il teatro simbolista in Francia (1890-1896)*, Roma, Edizioni abete, 1978.
- MAZZOCCHI-DOGLIO M., *Immagine e ritmo*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1980, I.
- METTINGER S., *Mallarmé, poète et histrion*, in "Romantisme", 1987, pp. 91-102.
- MICHAUD G., *Le Message poétique du Symbolisme*, Parigi, Nizet, 1978.
- MICHAUD G., *L'œuvre et ses techniques*, Parigi, Nizet, 1957.
- NEHER A., *Faust et le Maharal de Prague. Le Mythe et le Réel*, Parigi, PUF, 1987.
- NÉRY A., *Textes politiques inédits de Villiers de l'Isle-Adam*, Parigi, CDU, 1981.
- NICOLETTI G., *Introduzione a VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Contes cruels*, Torino, UTET, 1968.
- NICOLETTI G., *Rimbaud. Una poesia del "canto chiuso"*, Bari, Adriatica, 1968.
- NICOLETTI G., *La zona lirica*, Roma, Bulzoni, 1976.
- NICOLETTI G., *Descensus-Top*, in "Studi di Letteratura Francese", XVIII, 1990, pp. 120-131.
- NIETZSCHE F., *La naissance de la tragédie*, Parigi, Bourgeois Éditeur, 1991.
- NISSIM L., *Storia di un tema simbolista. Gli interni*, Milano, Vita e pensiero, 1980.

- NISSIM L., *Une lecture du théâtre symboliste*, in AA.VV., *Le texte dramatique, la lecture et la scène*. Actes du colloque organisé par l'Université de Wrocław et l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Parigi III), Karpacz 29 avril-3 mai 1984, Wrocław Uniwersytetu, 1986.
- NOIRAY J., *Le romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, Parigi, Corti, 1982.
- OLERON P., *Études sur le langage mimique des sourds-muets*, in "Année psychologique", 52, 1952, pp. 47-81.
- PAGNINI M., *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 1988².
- PALGEN R., *Villiers de l'Isle-Adam auteur dramatique*, Parigi, Champion, 1925.
- PONNAU G., *Science, sagesse et folie dans les contes et dans "L'Ève future" de Villiers de l'Isle-Adam*, in *Trois figures de l'imaginaire littéraire*, Parigi, Les Belles Lettres, 1982.
- PONNAU G., *Sur les épigraphes de l'Ève fugure*, in AA.VV., *Villiers de l'Isle-Adam cent ans après (1889-1989)*, Actes du Colloque International organisé en Sorbonne le 26 et 27 mai 1989, Parigi, Sedes, 1990.
- PRAZ M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1991.
- RAITT A.W., *Villiers de l'Isle-Adam et le fantastique*, in "Cahiers de l'Association internationale des études françaises", 1960.
- RAITT A.W., *Villiers de l'Isle-Adam exorciste du réel*, Parigi, Corti, 1987.
- RAITT A.W., *Préface a VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, L'Ève future*, Parigi, Gallimard, 1993.

- REY A., *Le nom d'artiste*, in "Romantisme", 1987, pp. 5-22.
- ROUSSET J., *Passages, échanges et transpositions*, Parigi, Corti, 1990.
- RUFFINI F., *Semiotica del teatro: per una epistemologia degli studi teatrali*, in "Biblioteca teatrale", 1976, 14.
- RUFFINI F., *Semiotica del teatro. L'esempio teatro*, Roma, Bulzoni, 1978.
- SCHÉRER J., *La dramaturgie classique en France*, Parigi, Nizet, 1966.
- SCHLEGEL A.W., *Cours de littérature dramatique*, Ginevra, Slatkine Reprints, 1971.
- SCHWARZ A., *La machine célibataire alchimique*, in AA.VV., *Les machines célibataires*, Venezia-Martellago, Alfieri, 1975.
- SEGRE C., *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984.
- SOURIAU E., *Grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Parigi, CDU, 1956.
- STAROBINSKI J., *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Ginevra, Skira, 1970.
- STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, Parigi, Garnier-Flammarion, 1970, II.
- SUBERVILLE J., *Histoire et théorie de la versification française*, Parigi, L'École, 1965.
- SZONDI P., *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1962.
- SZONDI P., *Saggio sul tragico*, Torino, Einaudi, 1996.

- TREBBI F., *Rilke e la rappresentazione silenziosa*, in AA.VV., *Miti e figure dell'immaginario simbolista*, Genova, Costa e Nolan, 1992.
- UBERSFELD A., *Le Roi et le Bouffon*, Parigi, Corti, 1974.
- UBERSFELD A., *L'École du spectateur. Lire le théâtre 2*, Parigi, Éditions sociales, 1981.
- UBERSFELD A., *Lire le théâtre*, Parigi, Éditions sociales, 1982.
- UBERSFELD A., *Actes de langage au théâtre*, in AA.VV., *Le texte dramatique, la lecture et la scène*. Actes du colloque organisé par l'Université de Wrocław et l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Parigi III), Karpacz 29 avril-3 mai 1984, Wrocław Uniwersytetu, 1986.
- UBERSFELD A., *Le drame romantique*, Parigi, Belin, 1993.
- VAN DER MEULEN C.J.C., *L'idéalisme de Villiers de l'Isle-Adam*, Amsterdam, H.J. Paris, 1925.
- VERNANT J.-P.-VIDAL-NAQUET P., *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Parigi, Maspero, 1972.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM J.M.M.P.A., *Œuvres complètes*, édition établie par A. Raitt et P.G. Castex, Parigi, Gallimard, 1986, 2 voll.
- WEINRICH H., *Le temps*, Parigi, Seuil, 1973.
- WOLLEY GRANGE L., *Richard Wagner et le Symbolisme français*, Parigi, PUF, 1931.
- ZOLLA É. (a cura di), *I Mistici*, Milano, Garzanti, 1963.

INDICE DEI NOMI

- Abastado, C.: 18, 33, 71, 228.
Abirached, R.: 9, 12, 61, 63.
Antoine, A.: 13, 15.
Artaud, A.: 202.
Augier, P.: 15.
- Badesco, L.: 75, 150, 198.
Barrault, J.-L.: 17.
Barre, A.: 153.
Barrère: 13.
Barthes, R.: 69, 202.
Bartolucci, G.: 166.
Baudelaire, C.: 12, 66, 70, 71, 76,
93, 99, 101, 107, 114, 115, 129,
262, 270, 283.
Bellivier, M.: 12.
Berlowitz, B.: 251.
Besnier, P.: 267, 269.
Bettetini, G.: 236, 237.
Bollery, J.: 8.
Bordeaux, H.: 73.
Bourneuf, R.: 278.
Brecht, B.: 11, 202.
Brosse, M.: 233.
Brun, J.: 29.
Bürgisser, P.: 21, 68, 242.
Byron, G.G.: 258, 270.
- Carrouges, M.: 80, 265.
Castex, P.G.: 7, 183.
Chambers, R.: 160.
Chateaubriand, F.-R. de: 16, 19.
Chevalier, J.: 81, 144.
Citti, P.: 20, 153, 254, 277.
Compagnon, A.: 247.
Conyngnam, D.: 265.
- Coppée, F.: 13.
Corneille, P.: 54.
Curtius, E.R.: 148, 152, 249.
- Daireaux, M.: 241.
Dällenbach, L.: 86, 97, 125, 216,
222, 233, 234, 255.
De Marinis, M.: 18, 25, 27, 127,
184, 223, 225, 233, 236, 237,
244.
Deenen, M.: 66, 78, 100, 204.
Delas, D.: 253.
Derrida, J.: 202.
Di Scanno, T.: 60, 78, 80, 107, 187,
259, 260.
Ducrot, O.: 202, 231.
Dumas, A., figlio: 14, 54, 183.
Dumas, A., padre: 49.
Durand, G.: 187, 188.
- Emmanuel, P.: 201.
Eschilo: 202.
Evans, D.-O.: 9.
- Fargueil, A.: 14.
Filiolet, J.: 253.
Flaubert, G.: 260.
Fontanier, P.: 19, 28, 260.
Fontanille, J.: 33.
- Galbreath, D.L.: 133.
Gantès, F. de: 13, 15.
Gautier, J.: 13, 14.
Gautier, T.: 41, 42, 167.
Genette, G.: 82, 247, 249, 251, 252.
Gheerbrant, A.: 81, 144.

Girard, G.: 37, 58, 71, 134, 202, 242.
 Goethe, W.: 42, 271, 273.
 Gourmont, R. de: 20.
 Greimas, A.J.: 33.
 Guiraud, P.: 236.

Hall, E.T.: 159.
 Hamon, P.: 158.
 Harf-Lancner, L.: 43.
 Hegel, G.G.F.: 44, 113.
 Hoffmann, E.T.A.: 77.
 Hugo, V.: 8, 9, 54, 233, 260, 274.
 Huysmans, J.-K.: 10, 274, 284.

Issacharoff, M.: 25, 48, 158.

Jankélévitch, V.: 57, 144, 244, 251.
 Jouvet, L.: 11.

Kowzan, T.: 25, 127, 182, 194, 227.
 Kristeva, J.: 72, 88, 159, 199, 232, 250.

Laforgue, J.: 284.
 Lanfredini, D.: 75, 84, 95, 142.
 Laroche, P.: 12, 13, 49.
 Larthomas, P.: 11, 202, 225.
 Leduc-Adine, J.P.: 146.
 Lund, H.P.: 43, 137.

Malherbe, G. de: 10.
 Mallarmé, S.: 12, 76, 146, 232, 250, 284.

Mango, L.: 239.
 Marras, J.: 8, 14.
 Mathieu-Castellani G.: 133.
 Maupassant, G. de: 183.
 Mazzocchi Doglio, M.: 186, 189.
 Mendès, C.: 14.
 Mettinger, S.: 146.
 Michaud, G.: 10, 18.
 Monnier, H.: 260.

Napoleone I: 54.

Neher, A.: 86, 104, 113, 114, 122, 252.

Néry, A.: 21.
 Nicoletti, G.: 106, 107, 153, 243.
 Nietzsche, F.: 129.
 Nissim, L.: 100, 104, 238.
 Nodier, C.: 183.
 Noiray, J.: 106, 108, 112, 114, 118, 265, 276.
 Novalis: 63, 144.

Oleron, P.: 159.
 Ouellet, R.: 37, 58, 71, 134, 202, 242, 278.

Pagnini, M.: 11, 93, 235.
 Palgen, R.: 9, 10, 59, 63, 131, 144, 244.

Pichois, C.: 70.
 Planche, G.: 61.
 Poe, E.A.: 100, 104.
 Ponnau, G.: 78, 110, 247, 260.
 Pontavice de Heussey, H.: 257.
 Praz, M.: 205.
 Prudhomme: 260.

Quincey, T. de: 261.

Racine, P.: 9.
 Raitt, A.W.: 7, 20, 248, 263.
 Rey, A.: 147.
 Rigault, C.: 37, 58, 71, 134, 202, 242.

Rilke, R.M.: 172.
 Rimbaud, A.: 107, 108.
 Ritt: 12.
 Rodenbach, G.: 284.
 Roujon, H.: 14.
 Rousset, J.: 247.
 Ruffini, F.: 25, 26, 27.

Schérer, J.: 202.
 Schlegel, A.W.: 62, 129.
 Schwarz, A.: 199.

Segre, C.: 126.
 Shakespeare, W.: 9, 202, 261, 262.
 Socrate: 148.
 Souriau, E.: 8, 283.
 Starobinski, J.: 18, 285.
 Stendhal: 9.
 Suberville, J.: 89.
 Szondi, P.: 20, 33, 44, 54, 57, 59, 153, 223.

Tieck, J.L.: 63.
 Todorov, T.: 202, 231.
 Trebbi, F.: 172.

Ubersfeld, A.: 32, 61, 128, 132, 151, 155, 164, 183, 198, 214, 217, 224, 230.

Van Der Meulen, C.J.C.: 19, 221.

Vernant, J.-P.: 36.

Vidal-Naquet, P.: 36.

Villiers de l'Isle-Adam: 7-10, 12-21, 25-26, 28, 35-36, 38, 39, 41-45,

47-50, 54, 56-57, 59-63, 66, 68, 70, 72, 73, 75-78, 81, 83-85, 87-88, 92-95, 97, 99-101, 104, 106-107, 109-114, 116-118, 120, 125, 127-132, 134, 136-139, 142-148, 151-153, 155-156, 158, 161, 165-167, 172-174, 183-188, 193-198, 200-202, 204, 207-208, 214-216, 219-222, 224-225, 228, 230, 233-238, 241-244, 247-248, 250-257, 259-263, 265-272, 274, 276-279, 281-285.

Wagner, C.: 14.

Wagner, R.: 10, 13, 14, 119, 153, 185, 187.

Weinrich, H.: 99.

Wolley Grange, L.: 10, 153.

Zimmermann, R. von: 258.

Zolla, E.: 107, 108.

INDICE

<i>Introduzione</i>	7
PRIMA PARTE	
I TESTI IN SCENA	24
Presenze visibili	25
L'esperienza teatrale	31
1. Conflitto e situazione dei personaggi	31
2. Quadri temporali	47
3. Quadri scenografici	61
L'esperienza narrativa. <i>Isis, Tribulat Bonhomet,</i> <i>L'Ève future</i>	75
1. L'intrigo	75
1.1 Circuiti narrativi	87
2. Piani prospettici	99
2.1 Metamorfosi esegetiche	113
SECONDA PARTE	
RETORICA MIMETICA	124
Presenze sovrasedimentali	125
1. Spazialità drammaturgiche	128
1.1 Pellegrinaggio alle fonti e ritorno alle origini	130
1.2 Fogge della passione	135
1.3 Epifanie	147
2. L'esplicitazione didascalica	155
2.1 Introiezioni oggettuali	156

2.2 Equilibri confinari	168
2.2.1 Recitazioni interspettacolari	174
2.3 Le estasi metacronotopiche di <i>Axël</i>	179
2.4 Il commento musicale	185
TERZA PARTE	
INTERSEZIONI	192
Dal dialogo al monologo	197
1. Il lirismo del blasone, sublime degli amanti	197
2. Contrazioni sceniche	213
2.1 Pionieri dello spazio	216
3. Gli "incompiuti"? I drammi tra testo e scena	220
3.1 Valore dell'Unico	225
3.2 Dal simbolo al segno: tensioni rappresentative	228
Dinamiche narrative intratestuali	247
1. Le due vite villieriane. Mutamenti e recitazioni	247
2. "Mute" intertestualità nel serbatoio delle prose. I tre organismi	254
<i>Conclusioni</i>	281
<i>Bibliografia</i>	287
<i>Indice dei nomi</i>	291

Finito di stampare
nel mese di aprile 1997
dalla Grafischena S.r.l.
Fasano di Brindisi

BIBLIOTECA DELLA RICERCA
fondata e diretta da GIOVANNI DOTOLI

I. TESTI STRANIERI

diretti da Giovanni Dotoli e Martine Bercot

1. Georges de Scudéry, *Poésies diverses*, Texte ét., ann. et prés. par Rosa Galli Pellegrini, vol. I, 1983. Schena-Nizet.
2. A. Hardy, *La Belle Egyptienne, Tragi-comédie*, Texte ét., ann. et prés. par Bernadette Béarez Caravaggi, 1983. Schena-Nizet.
3. Louis-Abel Beffroy de Reigny, *Nicodème dans la lune ou la Révolution pacifique*, Texte ét., ann. et prés. par Michèle Sajous, 1983. Schena-Nizet.
4. Jean-Baptiste Rousseau, *Cantates*, Texte ét., ann. et prés. par Teresa Di Scanno, 1984. Schena-Nizet.
5. Georges de Scudéry, *Poésies diverses*, Texte ét., ann. et prés. par Rosa Galli Pellegrini, vol. II, 1984. Schena-Nizet.
6. Sa'ad Allah Wannus, *Serata di gala per il 5 giugno*, Intr. e versione dall'arabo di Geneviève Abet, 1984.
7. Théophile Gautier, *Les Grottesques*, Texte ét., ann. et prés. par Cecilia Rizza, 1985. Schena-Nizet.
8. Pedro Gaytán, *Historia de Orán y de su cerco*, a cura di Enrica Bisetti. *El llanto que hizo San Pedro quando negó a Jesú Cristo*, a cura di Giovanni Caravaggi, 1985.
9. *Càrcer d'Amor, Carcer d'Amore. Due traduzioni della 'novela' di Diego de San Pedro*, a cura di Vincenzo Minervini e Maria Luisa Indini, 1986.
10. *Michelet in Liguria (1853-1854)*, Intr., trad. e note di Teresa Di Scanno, 1987.
11. *Les héroïdes dans la seconde moitié du XVIIIe siècle (1758-1788)*, choix de textes et commentaire par Renata Carocci, 1988. Schena-Nizet.
12. Sebastian Brant, *Das Narrenschiff. La nave dei folli*, Intr., trad. con testo originale a fronte e note a cura di Raffaele Disanto, 1989.
13. Gustave Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues*, Texte ét., ann. et prés. par Marie Thérèse Jacquet, 1990. Schena-Nizet.
14. Georges de Scudéry, *Autres oeuvres*, Texte ét., ann. et prés. par Rosa Galli Pellegrini, 1990. Schena-Nizet.
15. Sergio Poli, *Histoire(s) tragique(s). Anthologie/Typologie d'un genre littéraire*, 1991. Schena-Nizet.
16. Julliani, *Les proverbes divertissants*, texte ét., ann. et prés. par Mirella Conenna, 1990. Schena-Nizet.

17. Robert Graves, *La Fredda rete. Poesia e critica*, scelta, intr., trad. e note di Marisa Saracino Favale, 1990.
18. Lysimaque Tavernier, *Lettere a Stendhal*, raccolte e illustrate da Rosa Ghigo Bezzola, 1991.
19. *Instruction pour les jeunes dames, par la Mere et Fille d'Alliance (1597)*, a cura di Concetta Menna Scognamiglio, 1992.
20. Pierre Bense-Dupuis, *L'Apollon de la poésie espagnole et italienne*, texte ét., ann. et prés. par Valeria Pompejano Natoli, 1994 (*in corso di stampa*). Schena-Nizet.
21. Nicolas Drouin dit Dorimond, *Théâtre*, Textes ét., ann. et prés. par Mariangela Mazzocchi Doglio, 1992. Schena-Nizet.
22. Catherine Bernard, *Oeuvres*, 1. *Romans et nouvelles*, Textes ét., ann. et prés. par Franco Piva, 1993. Schena-Nizet.
23. Pierre Laureau, *L'Amérique découverte*, Texte établi, annoté et présenté par Renata Carocci, 1994. Schena-Nizet.
24. Catherine Bernard - Jacques Pradon, *Le Commerce Galant ou lettres tendres et galantes de la jeune Iris et de Timandre*, texte établi, présenté et annoté par Franco Piva, 1996. Schena-Nizet.
25. *Tragédie sur la mort de Lucesse*, Texte établi, annoté et présenté par Patrizia de Capitani, 1996. Schena-Nizet.
26. Victor Hugo, *Les Orientales / Le Orientali (scelta di poesie)*, intr. e trad. di Fernando Schirosi, pref. di Michele Dell'Aquila, 1997.

II. CULTURA STRANIERA

diretta da Giovanni Dotoli

1. Anna Maria Raugei, *Un abbozzo di grammatica francese del '500. Le note di Gian Vincenzo Pinelli*, 1984.
2. Francesco Saverio Perillo, *Rinnovamento e tradizione. Tre studi su Kačić*, 1984.
3. Enea Balmas, *Il buon selvaggio nella cultura francese del Settecento*, 1984.
4. Monique Ipotési, *Saint-Just et l'antiquité*, 1984. Schena-Nizet.
5. Maria Giulia Longhi, *L'educazione esemplare. Zulma Carraud, un'amica di Balzac, scrive per l'infanzia*, 1984.
6. Carlo Lauro, *'Foire' e utopia nel teatro di M.-A. Legrand*, 1985.
7. Carlo Pancera, *La Rivoluzione Francese e l'istruzione per tutti. Dalla convocazione degli Stati Generali alla chiusura della Costituente*, 1984.
8. Gaetano D'Elia, *I racconti inquieti di Conrad*, 1985.
9. Enzo Caramaschi, *Arts visuels et littérature. De Stendhal à l'impressionnisme*, 1985. Schena-Nizet.

10. Maria Rosaria Ansalone, *Una donna, una vita, un romanzo. Saggio su 'La Vie de Marianne' di Marivaux*, 1985.
11. *Canada ieri e oggi. Atti del 6° Convegno internazionale di studi canadesi*, sezione francofona, a cura di Giovanni Dotoli e Sergio Zoppi, vol. I, 1986.
12. *Canada ieri e oggi. Atti del 6° Convegno internazionale di studi canadesi*, sezione anglofona, a cura di Giovanni Bonanno, vol. II, 1986.
13. *Canada ieri e oggi. Atti del 6° Convegno internazionale di studi canadesi*, sezione storica, a cura di Luca Codignola e Raimondo Luraghi, vol. III, 1986.
14. Gaetano D'Elia - Christopher Williams, *La nuova letteratura inglese. Ian McEwan*, 1986.
15. Laura Kreyder, *L'enfance des Saints et des autres. Essai sur la comtesse de Ségur*, 1987. Schena-Nizet.
16. Marie Thérèse Jacquet, *Les Mots de l'absence ou du Dictionnaire des idées reçues de Flaubert*, 1987. Schena-Nizet.
17. Paolo Carile, *Lo sguardo impedito. Studi sulle relazioni di viaggio in "Nouvelle-France" e sulla letteratura popolare*, 1987.
18. Giovanni Dotoli, *Littérature et société en France au XVII^e siècle*, 1987; 1991, deuxième éd. rev. et corr. Schena-Nizet.
19. *Federico García Lorca. Saggi critici nel cinquantenario della morte*, a cura di Gabriele Morelli, 1987.
20. Anne-Marie Soucy, *La trilogie dans le deuxième livre des 'Essais' de Montaigne*, 1988. Schena-Nizet.
21. Renata Carocci, *Les héroïdes dans la seconde moitié du XVIII^e siècle (1758-1788)*, 1988. Schena-Nizet.
22. Matteo Majorano, *Percorsi nelle evidenze. Valenze alimentari in "Pantagruel"*, 1988.
23. Domenico D'Oria, *Dictionnaire et idéologie*, Préface de Maurice Tournier, 1988. Schena-Nizet.
24. Christopher Williams - Gaetano D'Elia, *La scrittura multimediale di David Hare*, 1989.
25. *Canadiana. Studio bibliografico*, a cura di Mirko Herberg e Adriana Trozzi, con la collaborazione di Giovanni Bonanno e Giovanni Dotoli, 1989.
26. Giovanni Tateo, *Percorsi casuali. Karl Philipp Moritz in Italia*, 1989.
27. Enea Balmas, *Immagini di Faust nel Romanticismo Francese*, 1989.
28. Pasquale Aniel Jannini, *Verso il tempo della ragione. Studi e ricerche su Guillaume Colletet*, ed. anastatica dell'ed. del 1965, intr. di Franca Bevilacqua Caldari, Giovanni Dotoli, Valeria Pompejano Natoli, 1989.
29. *Canada ieri e oggi 2. Atti del 7° Convegno internazionale di studi canadesi*, sezione francofona, a cura di Giovanni Dotoli e Sergio Zoppi, vol. I, 1990.

30. *Canada ieri e oggi 2. Atti del 7° Convegno internazionale di studi canadesi*, sezione storica e geografica, a cura di Massimo Rubboli e Franca Farnocchia Petri, vol. II, 1990.
31. *Canada ieri e oggi 2. Atti del 7° Convegno internazionale di studi canadesi*, sezione anglofona, a cura di Giovanni Bonanno, vol. III, 1990.
32. Massimo Del Pizzo, *Alphonse Rabbe: la parola austera e la parola disperata*; Bruno Pompili, *Leggere il mito Rabbe*, 1990.
33. *English Past and Present. Papers read at the First National Conference of History of English (Bari-Naples, 26-29 april 1988)*, Ed. by Jean Aitchison, Thomas Frank and Nicola Pantaleo, 1990.
34. Giuseppe Dell'Era, *Donne e lavoro nel Regno Unito*, 1990.
35. Federico Montanari, *Jules Vallès scrittore libertario all'alba della società di massa*, 1991.
36. Mariella Di Maio, *Modernités. De Delacroix à Valéry*. 1991. Schena-Nizet.
37. Nicola D'Ambrosio, *Bibliographie méthodique de la poésie maghrébine de langue française: 1945-1989*, 1991. Schena-Nizet.
38. *Poésie méditerranéenne d'expression française. 1945-1990*, par Giovanni Dotoli, 1991. Schena-Nizet.
39. Ernesta Caldarini, *Percorsi critici*, a cura di Nerina Clerici Balmas, 1991.
40. Maria G. Pittaluga, *Aspects du vocabulaire de Jean Racine*, 1991. Schena-Nizet.
41. Bernard Gallina, *Jules Vallès et l'expérience du roman*, 1992. Schena-Nizet.
42. *Canada ieri e oggi 3. Atti dell'8° Convegno internazionale di studi canadesi*, sezione francofona, a cura di Giovanni Dotoli e Sergio Zoppi, vol. I, 1992.
43. *Canada ieri e oggi 3. Atti dell'8° Convegno internazionale di studi canadesi*, sezione storica, geografica ed economica, a cura di Luigi Bruti Liberati e Fabrizio Ghilardi, vol. II, 1992.
44. *Canada ieri e oggi 3. Atti dell'8° Convegno intern. di studi canadesi*, sezione anglofona, a cura di Giovanni Bonanno, vol. III, 1992.
45. Pasquale Gallo, *L'orso danzante. Un'immagine circense in: Paul Fleming, Gotthold Ephraim Lessing, Heinrich Heine*, 1992.
46. Matteo Majorano, *Il sipario di carta. Congegni di scrittura nel "Roman comique"*, 1992.
47. Fernando Schirosi, *Mito e simbolo. Bazin, Butor, Robbe-Grillet, Sarraute*, 1992.
48. *Aspects of English Diachronic Linguistics*, Ed. by Nicola Pantaleo, 1992.
49. *Early Modern English: Trends, Forms and Texts*, Ed. by Carmela Nocera Avila, Nicola Pantaleo and Domenico Pezzini, IV Convegno Nazionale di Storia della Lingua Inglese, 1993.

50. Paola Placella Sommella, *Dimore di donne*, 1992.
51. Antonietta Amati, *Ichot a burde in a bour. Il sapere scientifico nella lirica inglese del '300*, 1994.
52. Giorgio De Piaggi, *La Conquête de l'écriture ou une saison d'écriture narrative au féminin. Les années 70*, 1993. Schena-Nizet.
53. Elizabeth R. Jackson, *"Secrets observateurs. . .": la poésie d'André Chénier*, 1993. Schena-Nizet.
54. *Stendhal tra la letteratura e musica*, Atti del Convegno internazionale di Martina Franca, 26-29 nov. 1992, a cura di Giovanni Dotoli, 1993.
55. Carlo Pancera, *Una vita tra politica e pedagogia. M.-A. Jullien de Paris (1775-1848)*, 1994.
56. Teresa Di Scanno, *Villiers de l'Isle-Adam e i limiti dell'umano*, 1994.
57. *Canada e Italia verso il Duemila: Metropoli a confronto. Atti del 9° Convegno internazionale di studi canadesi. Sezione storica, geografica e sociologica*. A cura di Luigi Bruti Liberati e Massimo Rubboli. Vol. I, 1994.
58. *Canada e Italia verso il Duemila: Metropoli a confronto. Atti del 9° Convegno internazionale di studi canadesi. Sezione anglofona*. A cura di Giovanni Bonanno e Alessandro Gebbia. Vol. II, 1994.
59. *Canada e Italia verso il Duemila: Metropoli a confronto. Atti del 9° Convegno Internazionale di studi canadesi. Sezione francofona*. A cura di Giovanni Dotoli e Sergio Zoppi. Vol. III, 1994.
60. Gianni Nicoletti, *Le forme e il senso. Omaggio a Gianni Nicoletti per il suo settantesimo compleanno*, a cura di Enea Balmas, Giovanni Bogliolo, Giovanni Dotoli, Luisa Zilli, Sergio Zoppi. Bio-bibliografia di Graziano Benelli, 1994.
61. Valeria Pompejano, *Seduzioni e follie. Forme della presenza italiana e spagnola nell'elaborazione del classicismo francese*, 1995.
62. *Le récit méditerranéen d'expression française. 1945-1992*. Par Giovanni Dotoli. Schena-Nizet. (In corso di stampa).
63. Massimo Del Pizzo, *L'opera di J.-H. Rosny Aîné. Dal realismo al naturalismo, dal fantastico alla fantascienza*, 1995.
64. Bartolo Anglani, *Le maschere dell'io. Rousseau e la menzogna autobiografica*, 1995.
65. Cecilia Rizza, *Libertinage et littérature*, 1996, Schena-Nizet.
66. *Le Trasformazioni del narrare. Atti del XVI Convegno nazionale dell'Associazione italiana di Anglistica. Ostuni (Brindisi) 14-16 ottobre 1993*, a cura di E. Sicilliani, A. Cecere, V. Intonti, A. Sportelli, 1995.
67. Eglal Henein, *Protée romancier. Les déguisements dans L'Astrée d'Honoré d'Urfé*, 1996. Schena-Nizet.

68. Marie-Thérèse Jacquet, *Le bruit du roman, Le Père Goriot, Madame Bovary, Germinal*, 1995. Schena-Nizet.
69. *Stendhal Europeo, Atti del Congresso Internazionale di Milano, 19-21 maggio 1992*, a cura di Rosa Ghigo Bezzola, 1996. Schena-Nizet.
70. Federica Troisi, *Il Metateatro. Aspetti della drammaturgia inglese dal XVIII al XX secolo*, 1996.
71. Alba Pellegrino Ceccarelli, *Le "Bon Architecte" de Philibert de L'Orme. Hypotextes et anticipations*, 1996. Schena-Nizet.
72. Annamaria Annicchiarico, *Varianti corelliane e "plagi" del Tirant Achille e Polissena*, 1996.
73. Pierluigi Pellini, *L'oro e la carta. L'Argent di Zola, la 'letteratura finanziaria' e la logica del naturalismo*, 1996.
74. Marilia Marchetti, *Un discours fragmentaire. Essais de littérature française contemporaine*, 1996. Schena-Nizet.
75. *Antimimesis. Tendenze antirealiste nel romanzo francese di fine ottocento*, a cura di Giovanni Bogliolo e Piero Toffano, 1997.
76. Jole Morgante, *Il liberalismo dissimulato. L'"Histoire Comique de Francion" di Charles Sorel*, 1996.
77. Paola Salerni, *La scena di una scrittura. Villiers de l'Isle-Adam fra teatro e romanzo*, 1997.
78. *America ieri e oggi. Saggi in onore di Piero Mirizzi*, a cura di E. Siciliani, 1997.
79. Luca Crescenzi, *Antropologia e poetica della fantasia*, 1997.
80. Stefano Brugnolo, *L'impossibile alchimia. Saggio sull'opera di Joris-Karl Huysmans*, 1997.
81. Ida Merello, *Esoterismo e letteratura fin de siècle*, 1997.
82. *Friedrich Nietzsche «Jenseits Von Gut und Böse»*, a cura di Luca Renzi, 1997.

III. TRADUTTOLOGIA

diretta da Giovanni Dotoli

1. Anna Maria Raugei, *La Navigazione di San Brendano. Versione italiana del ms. Bologna, Bibl. Univ. 1513*, 1984.
2. Maria Carla Marinoni, *La versione valdese del libro di Tobia*, 1986.
3. Wojciech Solinski, *Traduzione artistica e cultura letteraria*, Intr. di Giovanni Dotoli, 1992.
4. Mario Mormile, *Storia dei dizionari bilingui italo-francesi. La lessicografia italo-francese dalle origini al 1900, con un Repertorio bibliografico di tutte le opere lessicografiche italiano-francese e francese-italiano pubblicate*, 1993.

IV. LINGUISTICA

diretta da Annibale Elia e Maurice Gross

1. Annibale Elia, *Le verbe italien. Les complétives dans les phrases à un complément*, 1984. Schena-Nizet.
2. Fulvia Fiorino, *La lingua del viaggiatore francese*, 1994.

V. PUGLIA EUROPEA

diretta da Giovanni Dotoli

1. Giovanni Dotoli - Fulvia Fiorino, *Viaggiatori francesi in Puglia nell'800*, vol. I, 1985.
2. Giovanni Dotoli - Fulvia Fiorino, *Viaggiatori francesi in Puglia nell'800*, vol. II, 1986.
3. Giovanni Dotoli - Fulvia Fiorino, *Viaggiatori francesi in Puglia nell'800*, vol. III, 1987.
4. Giovanni Dotoli - Fulvia Fiorino, *Viaggiatori francesi in Puglia nell'800. Il viaggio di François Lenormant*, vol. IV, 1989.
5. Teodoro Scamardi, *Viaggiatori tedeschi in Puglia nel Settecento*, 1988.
6. Giovanni Dotoli - Fulvia Fiorino, *Viaggiatori francesi in Puglia nel primo '900*, 1990.
7. Gerardo Cioffari, *Viaggiatori russi in Puglia dal '600 al primo '900*, Intr. e coll. di Giovanni Dotoli, 1991.
8. Angela Cecere, *Viaggiatori inglesi in Puglia nel Settecento*, 1990.
9. Fulvia Fiorino, *Viaggiatori francesi in Puglia dal '400 al '700*, 1993. Vol. I.
10. Fulvia Fiorino, *Viaggiatori francesi in Puglia dal '400 al '700*, 1993. Vol. II.
11. Domenico Cofano, *Il crocevia occulto. Lucini, Nazariantz e la cultura del primo Novecento*, 1990.
12. Maria Luisa Herrmann - Angelo Semeraro, *Viaggiatori in Puglia dalle origini alla fine dell'Ottocento. Antologia*, 1991.
13. Raffaele Semeraro, *Viaggiatori in Puglia dall'antichità alla fine dell'Ottocento. Rassegna bibliografica ragionata*, prefazione di Giovanni Dotoli, 1991.
14. Pantaleo Minervini, *Lettere autografe di Pietro Giannone*, 1990.
15. Federica Troisi, *La cultura inglese in Puglia tra Otto e Novecento*, 1991.
16. Teodoro Scamardi, *Viaggiatori tedeschi in Puglia nell'Ottocento*, I, 1993.
17. Angela Cecere, *Viaggiatori inglesi in Puglia nell'Ottocento*, 1994.

- 18 Francesco De Paola, *Giulio Cesare Vanini filosofo europeo. Documenti e testimonianze per una nuova biografia*. Introduzione di Giovanni Dotoli. (In corso di stampa).
Giovanni Dotoli - Fulvia Fiorino, *Storia e leggenda della Basilica di San Nicola a Bari*, Ricerca fotografica di Angelo Saponara, 1987 (volume fuori collana).

VI. MEDIO EVO DI FRANCIA

diretto da Anna Maria Raugei

1. Maria Carla Marinoni, *Il glossario provenzale-italiano di Onorato Drago*, 1989.
2. Fabrizio Cigni, *Bibliografia degli studi italiani di materia arturiana (1940-1990)*, 1992.
3. Saverio Panunzio, *Baudouin de Condé. Ideologia e scrittura*, 1992.
4. Renata Anna Bartoli, *La "Navigatio Sancti Brendani" e la sua fortuna nella cultura romanza dell'età di mezzo*, 1993.
5. *Le roman du Chastelain de Coucy et de la dame de Fayel* (Lille, Bibliothèque Municipale, Fonds Godefroy 50), a cura di Anna Maria Babbi, 1994.
6. *Le canzoni di Eustache le Peintre*, edizione critica a cura di Maria Luisa Gambini, 1997.

VII. MERIDIONI

diretti da Lino Angiuli e Raffaele Nigro

1. Gigliola De Donato, *Paradigmi meridionali*, 1988.
2. Ettore Catalano, *La maschera dimenticata: Pirandello e il plurale del teatro*, 1991.
3. Lino Angiuli, *Di ventotto ce n'è uno (parole e musica)*, 1991.
4. Raffaele Nigro, *Il grassiere. Storie e patorie per franceschiello e re vittorio ovvero canzone a ballo per pulcinelli briganti cantimpanchi e congedo finale*. Prefazione di Aldo De Jaco, con un saggio di Leonardo Mancino, fotografie di scena di Eugenio Grosso e Rocco Errico, 1992.
5. *Respirare la speranza. Omaggio a Carlo Francavilla*, a cura di Francesco Tateo e Leonardo Mancino, 1992.

VIII. MENTALITÀ E SCRITTURA

diretta da Paolo Carile e Giovanni Dotoli

1. Ciro Monteleone, *La pagina e la sapienza. Memoria sulle "antilabà" nei manoscritti senechiani*, 1989.
2. Grazia Distaso, *Strutture e modelli nella letteratura teatrale del Mezzogiorno*, 1990.

3. Pasquale Guaragnella, *Le maschere di Democrito e di Eraclito. Scritture e malinconie tra Cinque e Seicento*, 1990.
4. Giovanni Dotoli, *Letteratura per il popolo in Francia (1600-1750). Proposte di lettura della 'Bibliothèque bleue'*, 1991.
5. Carla Chiummo, *Shelley nella bottega di Pascoli*, 1992.
6. Daniele Maria Pegorari, *Dall' "acqua di polvere" alla "grigia rosa". L'itinerario del dicibile in Mario Luzi*, 1994.
7. Pietro Addante, *La "Fucina del mondo". Storicismo. Epistemologia. Ermeneutica*, 1994.
8. Dragonetto Bonifacio, *Rime*, edizione critica a cura di Raffaele Girardi, 1995.

IX. STUDI NOVECENTESCHI

diretti da Giovanni Bogliolo

1. *Anacronie. Studi sulla nozione di tempo nel romanzo francese del Novecento*, a cura di Giovanni Bogliolo, 1989.
2. Raffaele Cavalluzzi, *Il limite oscuro. Pasolini visionario. La poesia. Il cinema*, 1994.
3. Giovanni Dotoli, *Nascita della modernità. Baudelaire, Apollinaire, Canudo, il viaggio dell'arte*, 1995.
4. Carla Chiummo, *Versi in rotativa. La poesia nei quotidiani dell'Italia giolittiana*, pres. di Elvio Guagnini, 1997.

X. PUGLIA STORICA

diretta da Giovanni Dotoli

1. Centro ricerche di storia religiosa in Puglia, *Le Confraternite pugliesi in età moderna. Atti del Seminario internazionale di studi, 29-30 aprile 1988*, a cura di Liana Bertoldi Lenoci, 1988.
2. Liana Bertoldi Lenoci, *Il Sinodo di Giovinazzo. 1566. Studio e testo originale*, 1990.
3. Centro ricerche di storia religiosa in Puglia, *Le Confraternite pugliesi in età moderna 2. Atti del Seminario internazionale di studi, 27-29 aprile 1989*, a cura di Liana Bertoldi Lenoci, 1991.
4. Antonietta Latorre, *Le Confraternite di Fasano dal XVI al XX secolo. Prime indagini sull'associazionismo laicale fasanese*, 1993.
5. Centro ricerche di storia religiosa in Puglia, *Confraternite Chiesa e Società. Aspetti e problemi dell'Associazionismo Europeo Moderno Contemporaneo*, a cura di Liana Bertoldi Lenoci, 1994.
6. Centro di ricerche di storia religiosa in Puglia, *Le Confraternite laicali a Taranto dal XVI al XIX secolo*, Presentazione di Cosimo Damiano Fonseca, 1995.

7. Lilians De Venuto - Beatrice Andriano Cestari, *Santi sotto campana e devozione*, Introduzione di Liana Bertoldi Lenoci, 1996.
8. *Bracciali e Massari nella Puglia del Settecento. L'onciario di Trinitapoli* a cura di Pietro Di Biase, 1996.
9. Liana Bertoldi Lenoci, *L'istituzione confraternale: aspetti e problemi*, 1996.

XI. PHILOLOGICA

diretta da Vincenzo Minervini e Ciro Monteleone

1. Ciro Monteleone, *Il «Thyestes» di Seneca. Sentieri ermeneutici*, 1991.
2. Vincenzo Minervini, *Il «Llibre del plant de l'hom»*. Versione catalana del *Liber de miseria humane conditionis* di Lotario Diacono, 1996.
3. Pasqualina Vozza, *L'orazione "de Imperio Gn. Pompei" di Cicerone*. (In corso di stampa).

XII. DOCUMENTI

diretti da Michel Décaudin, Giovanni Dotoli e Sergio Zoppi

1. Jean Burgos, Pierre Caizergues, Michel Décaudin, Pierre Dhainaut, *Jean-Claude Renard ou Les secrets de la chimère*. Suivi de *Poèmes inédits* par Jean-Claude Renard, 1992. Schena-Nizet.
2. *Corpus d'enquêtes 1900-1930. I. Maurice Barrès, Paul Claudel, Romain Rolland*, Enquêtes réun. et prés. par Christine Jacquet-Pfau, Préf. de S. Zoppi et M. Décaudin, 1995. Schena-Nizet.
3. Luigi Amaro, *La casa nuova* (Luigi Romolo Sanguineti), 1997.

Redazione: Istituto di Lingua e Letteratura Francese e Filologia Romanza
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere - Università degli Studi
Via Garruba, 6/b 70122 BARI (Italia) - Tel. e fax 080/571.74.37

La "Biblioteca della Ricerca" si trova
nelle seguenti librerie italiane

Aosta

Librairie Française
28 rue de Tilhier

Bari

Adriatica Editrice
Via A. Da Bari, 119

Libreria di cultura popolare
Via Crisanzio, 12

Laterza

Via Sparano, 134

Bergamo

La Bancarella
Via Tiraboschi, 55

Bologna

Feltrinelli
P.zza Favagnana, 1

Rizzoli

Via Rizzoli, 8

Brescia

Morcelliana
Via G. Rosa, 61

Cagliari

F.lli Cocco
Via Manno, 9

Catania

La Cultura
P.zza Vitt. Emanuele, 9

Buonaccorso Carmelo
Via Etna, 20/22

Cosenza

Casa del Libro
P.zza Crispi, 1

Ferrara

Spazio Libri s.a.s.
Via Turco, 2

Firenze

Internazionale Seeber
Via Tornabuoni, 68/r

Librairie Française
Piazza Ognissanti, 1r
Tel. 055/212659

Feltrinelli

Via Cavour, 12/20

Genova

Feltrinelli
Via P. E. Bensa, 32/R

L'Aquila

Cosacchi
Via A. Bafile, 9

Lecce

Adriatica Ed. Salentina
P.zza Arco di Trionfo, 7

Milella

Via Palmieri, 30

Messina

O.S.P.E.
P.zza Cairoli (is. 221)

Milano

Feltrinelli Lib. Manzoni
Via Manzoni, 12

La Goliardica

Via Festa del Perdono, 12

Librairie Française

Via S. Pietro all'Orto, 10
Tel. 02/76001767

Napoli

Internazionale Minerva
Via S. Tommaso D'Aq., 70/76

Marotta
Via Dei Mille, 78
Librairie "Henri Bosco"
Via F. Crispi, 86
Tel. 081/613499

Padova
Cortina
Via Marzolo, 2
Feltrinelli
Via S. Francesco, 14

Parma
Feltrinelli
Via Repubblica, 2

Pavia
Garzanti Aldo
Pal. Università

Perugia
Le Muse
C.so Vannucci

Pescara
Lib. Dell'Università
Via Gramsci, 25

Pisa
Feltrinelli
C.so Italia, 117

Roma
Tombolini P.E.C.
Via IV Novembre, 146
Feltrinelli
Via Del Babuino, 39/40

Feltrinelli
Via V. E. Orlando, 84/86
Librairie "La Procure"
Largo Toniolo, 22
Tel. 06/68307598

Salerno
Lib. Internazionale
P.zza XXIV Maggio, 10

Sassari
L.I.S.A.C.
P.zza Università, 1/A

Siena
Feltrinelli
Banchi di Sopra, 64/66

Torino
La Goliardica
Via V. Vela, 32

O.O.L.P. Lib. Internaz.
Via Principe Amedeo, 29

Librairie Française
Via Bogino, 6
Tel. 011/836772

Trieste
Italo Svevo
C.so Italia, 22

Udine
Tarantola
Via Vittorio Veneto, 20

Urbino
La Goliardica
P.zza Rinascimento, 7

Venezia
La Goliardica
Via Crosera st. Pantalon, 3950

La Serenissima
S. Marco, 739

Librairie San Giovanni e Paolo
6358 Castello
Tel. 041/5229659

Verona
Rinascita
Via Corte Farina, A