



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**Università degli Studi di Padova**

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM-14

Tesi di Laurea

NEL LABORATORIO DEL MITO: DA FURIO JESI A CHARLES MAURON  
*Approcci critici a «La regina di Saba» di Nerval*

Relatore  
Prof. Alessandro Metlica

Correlatore  
Dott. Pier Giovanni Adamo

Laureando  
Fabiano Caroli  
n° matr. 2024112 / LMFIM

Anno Accademico 2022 / 2023







# INDICE

<b>INTRODUZIONE .....</b>	<b>9</b>
<b>I - FURIO JESI E IL MITO .....</b>	<b>17</b>
1.1 <i>Premesse sul mito .....</i>	17
1.2 <i>Da Károly Kerényi a Furio Jesi.....</i>	23
1.3 <i>«Mito genuino» e «mito tecnicizzato».....</i>	26
1.4 <i>«Germania segreta» e Thomas Mann .....</i>	29
1.5 <i>Scienza del mito .....</i>	38
1.6 <i>La macchina mitologica.....</i>	45
1.7 <i>Furio Jesi e Charles Mauron: verso un confronto.....</i>	49
<b>II - CHARLES MAURON .....</b>	<b>51</b>
2.1 <i>Letteratura e psicanalisi: premesse .....</i>	51
2.2 <i>La «psicocritica» e il suo teorizzatore.....</i>	59
2.3 <i>Reti di metafore: Mallarmé, Baudelaire, Valéry.....</i>	65
2.4 <i>Il mito personale dello scrittore.....</i>	73
2.5 <i>Furio Jesi e Charles Mauron: un confronto .....</i>	77
<b>III - APPROCCI CRITICI A LA REGINA DI SABA DI NERVAL .....</b>	<b>83</b>
3.1 <i>Premesse allo studio dell'opera .....</i>	83
3.2 <i>Gérard de Nerval.....</i>	85
3.3 <i>Reti di immagini in Nerval.....</i>	87
3.4 <i>«La regina di Saba» di Gérard de Nerval.....</i>	92
3.4.1 <i>Storia del testo.....</i>	92
3.4.2 <i>La materia narrata .....</i>	93
3.5 <i>Approcci critici a «La regina di Saba» .....</i>	94
3.5.1 <i>Tradizioni bibliche e non .....</i>	94

3.5.2	<i>La Regina di Saba: l'eterno femminile e la Germania-madre</i> .....	96
3.5.3	<i>Le figure maschili: il re Salomone e Adoniram</i> .....	106
3.5.4	<i>Il mondo sotterraneo: Figli del fuoco e Figli del fango</i> .....	113
3.6	<i>Il mito personale di Nerval: osservazioni conclusive</i> .....	120
<b>CONCLUSIONI</b> .....		<b>125</b>
<b>APPENDICE DEI TESTI LETTERARI</b> .....		<b>129</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....		<b>161</b>







## INTRODUZIONE

La scelta di una dimora che ricostruisce i primordi, il nascondersi nell'antico ormai sopravvissuto, nell'infanzia, o almeno nelle sue circostanze esteriori, può esser prova di attaccamento, ma rivela tratti preoccupanti nella vita psichica di un uomo<sup>1</sup>.

Furio Jesi sceglie le parole del *Doktor Faustus* di Thomas Mann per aprire la sua opera *Germania segreta* del 1967. Le parole di Mann compendiano bene il lavoro svolto dallo studioso torinese e che si cercherà di ripercorrere nelle prossime pagine. Il presente lavoro, infatti, si propone di indagare il mito e la sua rappresentazione attraverso un'analisi multidisciplinare, esplorando le teorizzazioni di importanti studiosi come Furio Jesi e Charles Mauron.

L'analisi prende avvio dall'approfondimento di alcune questioni sorte nel corso del Novecento con la nascita delle scienze umane e la necessità di riflettere sulla natura stessa del mito. Il mito è stato oggetto di studio sia da parte della filosofia che della letteratura, e il suo significato è stato indagato da diverse prospettive. La natura ambivalente del 'mito' ci ha condotti, in questa analisi, a guardarlo come un «fantasma»<sup>2</sup> e a considerarlo come una manifestazione. Tuttavia, la ricerca si soffermerà dapprima sulle teorizzazioni proposte dalla psicanalisi; quest'ultima è stata fondamentale per definire un materiale invisibile prodotto dalla mente, ovverosia delle immagini. Grazie ai contributi di Sigmund Freud e Carl Gustav Jung, queste immagini sono state considerate come dei 'simboli' in grado di spiegare miti comuni a tutti i gruppi umani. Partendo dalle teorie di Sigmund Freud, in particolare dalla sua opera *L'interpretazione dei sogni* (1900), si esplorerà il legame tra il sogno e lo stato di veglia, nonché l'importanza dei contenuti onirici nel rivelare la realtà del soggetto che sogna. Successivamente, ci avvarremo delle teorie di Carl Gustav Jung, che ha sviluppato la 'teoria degli archetipi', sostenendo che le immagini simboliche presenti nei sogni e nel mito sono ereditate dall'inconscio collettivo dell'umanità.

Queste importanti premesse troveranno ragione nelle successive teorizzazioni di Kàroly Kerényi, maestro di Furio Jesi e suo primo interlocutore. Il rapporto tra maestro e allievo, testimoniato da un denso epistolario, ha permesso al secondo di dare avvio alle sue riflessioni proprio a partire dalla definizione kereniana di mitologia e di accogliere altre im-

---

<sup>1</sup> Cfr. JESI F. (2018), p. 35.

<sup>2</sup> Si veda a tal proposito lo studio di MANERA E., LEGHISSA G. (2020).

portanti riflessioni dello studioso ungherese, prima fra tutte la distinzione del 1964 tra «mito genuino» e «mito tecnicizzato»<sup>3</sup>. È proprio questo il primo terreno di scarto che ha condotto Jesi ad una riflessione più compiuta di tali categorie, sottolineando il rischio imminente di contrapporre i due miti.

Successivamente, quindi, si passerà in rassegna il lavoro di Furio Jesi, che si è dedicato allo studio del mito e alle sue implicazioni sociali. Esploreremo in particolare il modo in cui Jesi ha affrontato il mito come narrazione densa di significati simbolici, evitando di ‘demitologizzare’ l’esperienza umana e ponendo l’accento sulle sue ricadute sociali.

Gli studi jesiani, infatti, si soffermano sull’uso strumentale delle immagini mitiche, sostenendo, in particolare con il progetto di *Germania segreta* ma anche in altri luoghi, l’esistenza di una componente orrida del mito genuino per mezzo dell’uso strumentale che ne ha fatto il potere, lasciando intendere che, di fatto, ogni mito, come noi oggi lo conosciamo, è tecnicizzato, ma non per questo necessariamente corrotto. Grazie a questa riflessione, gli studi di Jesi cambiano direzione e, pertanto, in questo lavoro si è voluto sottolineare un concetto già caro agli studi sul mito, quello circa la sua inconoscibilità, affrontando, con l’ausilio di *Mito*, opera che racchiude gran parte delle riflessioni di Jesi del periodo, la questione della «scienza del mito» come «scienza di ciò che non c’è»<sup>4</sup>. Fondamentale, a questo proposito, è poi lo studio condotto da Jesi sulla destrutturazione umanistica del mito compiuta da Thomas Mann. Lo studioso torinese riesce a mettere in rilievo, attraverso le opere di Mann, come il mito sia sempre portatore di morte, di orrore o comunque sempre in uno stato di tensione dialettica con la natura. Per tale ragione si è scelto di ripercorrere brevemente la vicenda biografica di Mann e successivamente gli studi di Jesi su *Giuseppe e i suoi fratelli* (1926), considerando anche il *Doktor Faustus* (1947) e *La morte a Venezia* (1912) che offrono importanti spunti di riflessione sull’uso del mito che ne fa Mann.

A chiudere la prima parte dell’elaborato è la teoria jesiana della «macchina mitologica»<sup>5</sup> che sarà fondamentale per il successivo lavoro. La macchina mitologica mostra il funzionamento del mito; quest’ultimo rappresenta anche il centro di questo meccanismo. Attraverso questa concettualizzazione Jesi ha mostrato meglio l’idea di ‘inconoscibilità’ del mito e la sua manifestazione filtrata dalla storia e dall’involucro socio-culturale, unitamente al lavoro di *sképsis* condotto per giungere a rintracciare la sua forma più genuina. Per una maggiore comprensione di tale aspetto della riflessione di Jesi viene anche proposto un

---

<sup>3</sup> Kerényi elabora questi due concetti durante una conferenza tenutasi a Roma nel 1964.

<sup>4</sup> Cfr. JESI F. (2008), p. 115.

<sup>5</sup> Si veda a tal proposito JESI F. (2008), pp. 76-80.

esempio pratico per mezzo della storia dell'*Anello di Gige*, soffermandosi su come la tradizione ne abbia elaborato il contenuto, mostrando, da un lato, l'inconoscibilità di tale mito e, dall'altro, il complesso funzionamento della macchina mitologica, ponendo l'accento su tutto quel materiale che giunge a noi attraverso delle 'scintille'.

Successivamente, il lavoro si concentra sull'approccio psicocritico di Charles Mauron, che ha sviluppato un metodo di analisi letteraria basato sull'interpretazione delle immagini ricorrenti presenti nei testi letterari. La seconda parte dell'elaborato, infatti, indaga gli studi compiuti da Charles Mauron e l'elaborazione del suo impianto critico che porta il nome di «psicocritica». La riflessione sugli studi di Furio Jesi, conclusasi con il primo capitolo, ci offrirà l'opportunità di esplorare il ruolo della mitologia all'interno della letteratura, ma solo in relazione allo studio delle idee di Charles Mauron elaborate all'interno della metodologia psicocritica. Furio Jesi, con la sua attenzione iniziale per il mito e lo studio sui suoi meccanismi, ha offerto punti di riferimento per tracciare le manifestazioni del mito. Mauron, d'altro canto, concentrandosi da subito sul testo e partendo da questo, attraverso il metodo della 'sovrapposizione', individua metafore ossessive che contribuiscono a determinare le ossessioni dell'autore, e in seguito definisce un mito personale che trova espressione nel suo valore collettivo. È proprio su questo punto che il lavoro di Jesi e Mauron si incontra, concependo il mito come fulcro di un sistema funzionale e, quindi, identificando la presenza di altri meccanismi che conducono alla rivelazione di questo centro mitico.

All'inizio del ventesimo secolo, infatti, Charles Mauron ha sviluppato un approccio ibrido, cercando di conciliare la psicanalisi con la critica letteraria, evitando di ridurre il testo a un mero oggetto di indagine e piuttosto fornendo un quadro interpretativo attraverso il metodo psicocritico. In questa seconda parte quindi, dapprima ci si soffermerà sui rapporti che intercorrono tra psicanalisi e letteratura, mettendo in rilievo quello che è il contesto entro cui il metodo psicocritico si è sviluppato. Un confronto utile è con lo strutturalismo, le cui operazioni di 'ritaglio' e 'coordinamento' si avvicinano molto alla metodologia adottata dalla psicocritica. Si mostrerà, tuttavia, che ciò che allontana di più le due metodologie sono, invece, i fondamenti ideologici. Se lo strutturalismo è interessato a ricostruire i meccanismi generali del testo senza attingere al mondo interiore dell'autore, la psicocritica, invece, si concentra sull'analisi dei processi psichici e delle dinamiche inconsce presenti nei testi letterari. Attraverso l'analisi delle opere, Mauron esplora i meccanismi simbolici e le strutture profonde che si manifestano, rivelando così le connessioni tra il mondo interiore

dell'autore e l'opera stessa. Proprio a seguito di ciò, si ritiene necessario ripercorrere alcuni studi fondamentali in ambito psicoanalitico, in particolare approfondendo nuovamente altri aspetti delle teorie di Jung e Freud. In particolare, si guarderà ai concetti di 'conscio', 'inconscio', 'inconscio personale' e 'collettivo'.

Infine, una parte sarà dedicata a mettere in luce i rapporti tra la critica letteraria e il recepimento della psicologia entro i propri metodi di indagine. L'analisi poi entra nel merito della psicocritica, mettendo in rilievo i meccanismi necessari ad analizzare un testo in questo senso. La prima delle operazioni è la 'sovrapposizione' che, discostandosi dal procedimento filologico di appaiamento, procede, invece, attraverso un'analisi parola per parola. Tale metodologia è utile a scovare delle ossessioni all'interno del testo che, attraverso l'analisi di un alto numero di testi dello stesso autore, conducono a definire così un mito personale dell'autore. Per quanto la psicocritica cerchi di distaccarsi dall'ausilio della biografia dell'autore, si rivela in parte funzionale per dare senso a quelle immagini ossessive che corrispondono a processi inconsci riscontrabili negli episodi di vita dello scrittore.

Al termine dello studio delle importanti rielaborazioni critiche di Furio Jesi e Charles Mauron, ci si concentrerà sui punti di contatto e anche sulle teorie che più li allontanano. Si vedrà come per entrambi il tema dell'inconoscibilità sarà alla base dei metodi di indagine creati. Entrambi, quindi, ritengono che il mito sia inconoscibile nella sua forma più pura. Tuttavia, sebbene questo sia un orizzonte di senso che accomuna le due figure, dall'altro Mauron ritiene che il mito si possa conoscere attraverso l'analisi delle immagini che emergono dal testo e che sono l'espressione di motivi inconsci dell'autore. L'aspetto di contatto più importante che si cercherà di mettere rilievo in questo lavoro è l'elaborazione del concetto di 'macchina mitologica' elaborato da Furio Jesi da un lato e il sistema della metodologia psicocritica dall'altro. Queste due metodologie sono atte ad indagare, sebbene con strumenti differenti, le manifestazioni del mito e, grazie alle restituzioni grafiche<sup>6</sup> che si sono date all'interno di questa ricerca, si avrà modo di notare la circolarità di questi sistemi. Se nella macchina mitologica, il mito si trova al centro ed emana una serie di immagini come 'scintille' filtrate da altri aspetti, la psicocritica ruota intorno al testo, ne afferra le metafore e l'autore, invece, svolge la propria ricerca attorno al centro mitico, cercando anch'egli di penetrarvi al centro, senza riuscirci, ma emanando consciamente o inconsciamente delle immagini che fanno presagire il possibile centro mitico.

---

<sup>6</sup> Si veda in particolare il §2.5 in cui vengono confrontati due schemi: l'uno proposto da Mauron all'interno del suo studio e l'altro proposto da chi scrive sulla base delle definizioni di Angelo Andreotti (cfr. ANDREOTTI A., 1997, pp. 151-164).

Per mezzo di questo confronto si cercherà, nella terza parte di questo lavoro, di adottare un approccio congiunto nell'analisi del testo *La regina di Saba* (1848) di Gérard de Nerval. Nell'opera *Dalle metafore ossessive al mito personale dell'autore* (1966) di Charles Mauron, i testi di Nerval sono già stati analizzati, ad esclusione di quello oggetto di questa analisi.

L'approccio critico che si propone prende le mosse da un breve quadro biografico sulla figura di Gérard de Nerval per poi guardare agli studi di Mauron sull'autore. Il lavoro, infine, entra nel vivo dell'analisi critica con l'ausilio delle metodologie descritte nei capitoli precedenti. In particolare, il testo nervaliano risulterà un interessante laboratorio nel quale sono state forgiate immagini e figure che identificheranno un possibile centro mitico di tutta l'opera, cioè il mito della 'primordialità'.

La regina di Saba, protagonista del racconto lungo analizzato, permetterà di dimostrare come in Nerval, aldilà delle tradizioni che ruotano attorno a tale figura, la figura femminile della regina sia funzionale a mostrare il funzionamento del mito che si manifesta a partire dalle opere dello scrittore francese. La figura femminile è la manifestazione più forte di questa macchina, e si vedrà che, in ogni opera di Nerval, questa occupa sempre un posto di prim'ordine. L'ultima opera di Nerval, *Le figlie del fuoco* (1853), ci offre importanti spunti di confronto per sostenere l'idea che in questo lavoro si propone. L'indagine, poi, prosegue in questo senso, analizzando le figure maschili e ritrovando in esse la stessa personalità di Nerval e, più in generale, le sue angosce. Come si vedrà, anche l'aspetto dell'elemento naturale, che assume connotati di morte, rientra nell'intento dell'autore di scovare un mito fondativo della propria esistenza. Ad integrare il lavoro di analisi sui testi nervaliani, fa sempre da sfondo l'importante lavoro di Furio Jesi, grazie al quale ci è permesso di rileggere la produzione operistica di Nerval attraverso una nuova elaborazione dello schema della macchina mitologica, ma non solo. Lo studio *Germania segreta*, attraverso l'analisi condotta sulle opere di Thomas Mann, ci permette di riflettere su tutti e tre gli aspetti appena nominati: la figura femminile come irradiazione di un mito profondo quanto antico; la figura maschile che tende a sparire, proprio come in Nerval e, infine, il rapporto travagliato tra uomo e natura, da rileggersi come il desiderio di Nerval di ricostruire un rapporto sereno con la natura volto alla ricerca delle radici profonde dell'uomo che potrebbero sanare le angosce dello scrittore.

Se a livello teorico i due modelli elaborati, presi nei loro statuti, esprimono bene l'idea di una scienza dello «girare in cerchio»<sup>7</sup> in cui, in Mauron ad esempio, il centro è rappresentato dallo scrittore, con l'analisi dell'opera nervaliana si vedrà che il 'mito della primordialità' occupa il centro della macchina e lo scrittore occupa la posizione della *sképsis*, cioè la posizione di colui che muove la sua ricerca attorno ai temi caldi emersi dall'analisi del testo. Tale idea è emersa a seguito della sovrapposizione dei testi dell'autore francese che hanno mostrato l'emersione di immagini inconsce riconducibili quindi al mito della primordialità.

---

<sup>7</sup> Cfr. JESI F. (2008), p. 149 e si veda anche il §1.6.







# I

## FURIO JESI E IL MITO

### 1.1 *Premesse sul mito*

Vasto spazio è stato dato nel Novecento alla filosofia del mito e agli studi ad essa correlati: basti pensare all'impulso dato dalla nascita delle scienze umane – nella seconda metà dell'Ottocento – e l'urgenza, sentita dagli studiosi, di rileggere alcuni temi essenziali della conoscenza in ottica multidisciplinare. È quest'ultimo approccio che permette di indagare in modo al quanto esaustivo l'essenza stessa del mito: quest'ultimo, infatti, è un tema tanto indagato dalla filosofia<sup>8</sup> quanto dalla letteratura. Tutti gli studi sul mito devono partire dalla consapevolezza che il mito stesso

si manifesta tanto quale fantasma dell'origine quanto quale doppio della ragione; ambivalente in modo costitutivo, esso è pervaso dalla ripetizione e dalla modifica, pertanto sfugge alla presa quasi fosse una nave pirata che solca il vasto oceano inseguita faticosamente dalle flotte delle scienze umane<sup>9</sup>.

Sembra pertanto palesarsi l'idea di una mancanza di confini certi atti a demarcare lo spazio occupato da una presunta conoscenza e definizione di mito. Per tali motivi è rilevante l'utilizzo di un approccio congiunto che permetta di studiare, da più punti di vista, il mito con l'ausilio di discipline e metodologie che si radunano sotto il nome di scienze umane o sociali.

È sicuramente necessario ricordare che, di fronte a tale vastità di saperi e scienze che si sono mobilitati alla volta della ricerca di una definizione di mito, non è possibile isolare dal punto di vista epistemologico la nozione di mito senza che questa venga invasa dalla soggettività dell'autore che ne considera le origini. Più in generale, risulta difficile definirne i connotati senza prendere in considerazione il contesto storico-culturale in cui i frammenti che costituiscono l'immagine mitologica si sono prodotti. È per tali ragioni che, in relazione al concetto di mito, si parla di “ambiguità”, data – quest'ultima – dalla sua trasver-

---

<sup>8</sup> Si rimanda a E. MANERA, G. LEGHISSA (2020) per una panoramica sulla vastissima bibliografia sugli studi sul mito.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 18.

salità, ovvero dal modo con cui il mito si è irradiato nella storia producendo degli effetti che, depositandosi uno sopra l'altro, ne hanno dato un'immagine i cui tratti connotativi risultano talvolta indistinguibili.

Tra le discipline nate in seno al Positivismo e poi sviluppatesi nel corso del XX secolo ci sono la psicologia e la psicanalisi, le quali hanno dimostrato da subito un grande interesse per il mito, considerato manifestazione fugace e fantasmatica come i sogni e le immagini prodotte dalla psiche. Ne *L'interpretazione dei sogni* Freud si ferma a riflettere a lungo sul rapporto che intercorre tra il sogno e lo stato di veglia, utilizzando – a supporto dei suoi studi – tutta una serie di teorie che fino ad allora erano già conosciute, ma che afferivano ad altri ambiti di indagine. Nella sua dissertazione è centrale l'idea che il materiale onirico prodotto sia effettivamente legato alla realtà del soggetto che sogna.

L'idea del sogno come manifestazione della realtà del soggetto lo porterà, più tardi, a consolidare il metodo delle 'libere associazioni' già usato in precedenza, ma che ora si rivela interessante anche per l'interpretazione del sogno: quest'ultima, infatti, si colloca a metà tra il contenuto 'manifesto' e quello 'latente'. Il sogno, infatti, veicola i suoi contenuti attraverso la 'simbolizzazione', cioè la trasformazione di presunti eventi o pensieri in immagini visive. Si aggiunge poi un altro dato a quanto precedentemente descritto e che costituirà per Freud uno snodo essenziale all'interno dei suoi studi: l'idea, cioè, che il sogno attinge ad elementi «[...] in parte non ricordati né utilizzati dall'attività psichica dello stato di veglia»<sup>10</sup>, ma che vengono, invece, attinti dalla vita infantile. È, in effetti, verso questa direzione che le teorie freudiane proseguono, specialmente in *Autobiografia*, dove, a partire dalla vicenda personale con il padre<sup>11</sup>, Freud ha individuato il suo mito personale e la teoria della mitologia comune a tutte le culture. Questo mito comune è riscontrabile nella vicenda di Edipo, dalla quale derivano i temi dell'odio parricida e dell'amore incestuoso per la madre che, secondo Freud, diventano miti fondatori comuni a tutti i gruppi umani. Sempre più capillare è per Freud l'idea, desunta dal filosofo Ludwing Strümpell, secondo cui il sogno non è solo un'impressione, ma veicola delle vere e proprie immagini; infatti, «nella profonda

---

<sup>10</sup> Cfr. FREUD S. (1977), p. 36.

<sup>11</sup> Il rapporto con il padre Jakob è al centro delle scoperte psicoanalitiche di Freud, sia come paziente che come studioso. In più luoghi, all'interno della sua produzione, ha modo di ripensare al rapporto con il padre, ai suoi insegnamenti e alle speranze che quest'ultimo nutriva nei confronti del figlio. Rilevanti, in questo senso, sono *L'interpretazione dei sogni* (1900) e *Autobiografia* (1924), nel primo fondamentale è la dichiarazione per cui la morte del padre sarebbe «l'avvenimento più importante» e «la perdita più straziante di un uomo» (FREUD, 1966, p. 5). Ma non solo, alla morte del padre nel 1896, Freud comprende l'ambivalenza della figura paterna, la rivalità dell'amore nei confronti della madre: «le immagini e i frammenti dello stravagante pensare ai sogni, indagati dalle libere associazioni, rilasciano a poco a poco una verità crudele: il bambino Sigmund è stato nelle sue fantasie un piccolo Edipo, come tutti» (MANERA E., LEGHISSA G., 2020, p. 41).

memoria del sogno sono comprese anche immagini di persone, cose, luoghi e avvenimenti della prima infanzia [...]»<sup>12</sup>, tale idea ha permesso, ai continuatori dell'opera freudiana, di ritornare a riflettere sulla portata simbolica di tali immagini, a partire da Carl Gustav Jung.

È proprio Jung, infatti, che, dopo aver abbracciato le teorie di Freud al punto da considerarlo un padre putativo, elabora la più fortunata teoria degli “archetipi”. Tale teoria prende avvio dall'importanza del sogno il quale, attraverso l'uso delle immagini, e quindi dei simboli, diventa il modo con cui la mente inconscia riesce a esprimersi. Quest'ultima idea, espressa da Freud con particolare riferimento ai sintomi nevrotici<sup>13</sup>, viene avvallata da Jung con la differenza che egli la considera comune a tutti gli uomini e non solo a coloro che manifestano questi sintomi. Tra queste immagini Jung riconosce le «grandi immagini originarie [...] ossia le possibilità ereditarie dell'immaginazione umana, così com'essa è da tempi immemorabili»<sup>14</sup>. La definizione di Jung qui sopra è la fortunata teoria degli “archetipi” e quando Jung parla di ‘possibilità ereditarie’ non crede che le immagini siano ereditarie da un punto di vista biologico, si riferisce piuttosto alla possibilità di rievocare immagini che scaturiscono dal profondo dell'inconscio in cui giacciono anche immagini comuni a tutta l'umanità. Con la teoria degli archetipi Jung ha cambiato completamente rotta rispetto a Freud, il quale trovando un mito fondatore nell'Edipo, comune a tutti gli uomini, per Jung invece ci si «imbatte in una quantità di miti riconducibili a diversi archetipi che hanno la capacità di formulare simboli trasformatori dell'energia per le condizioni tipiche dell'esistenza umana: nascita, famiglia, stadi di passaggio, sessualità, vita adulta, matrimonio, conflitto, morte, rinascita»<sup>15</sup>.

Capillari sono le teorie che prendono avvio da Jung e Freud e che qui sopra si è cercato di enucleare, in quanto le riflessioni sul mito che ne scaturiscono e, ancora di più, il problema della sua rappresentazione sarà centrale sia in Károly Kerényi che in Furio Jesi. Di fatto se il mito è una narrazione figurale densa di significati simbolici, esso non verrà più considerato come manifestazione oscura del profondo e, di conseguenza, non si cercherà di «demitologizzare» l'esperienza umana. È fondamentale, invece, soffermarsi a riflettere su come il mito agisca sul reale, in che modo e con quali manifestazioni, evitando di considerarlo come una forma inferiore del conoscere. È, infatti, con autori come Thomas Mann, Károly Kerényi e, successivamente, Furio Jesi che la riflessione sul mito si farà più densa:

---

<sup>12</sup> Cfr. FREUD S. (1977), p. 36.

<sup>13</sup> Si veda su questo punto «L'importanza dei sogni» in *L'uomo e i suoi simboli*, JUNG C. G. (a cura), 1983, pp. 25-26.

<sup>14</sup> Cfr. JUNG C. G. (1968), p. 115.

<sup>15</sup> Cfr. MANERA E., LEGHISSA G. (2020), p. 47.

essi guardano alle ricadute sociali del mito, all'uso strumentale che se ne fa nel Secondo Dopoguerra e alla sua possibile destrutturazione.

Károly Kerényi, interlocutore principale di Jesi, sostiene che la parola 'mito' abbia un senso troppo complesso: è abusata e vaga. Affondando i propri studi sul significato di μυθολογία nella concezione di Platone e dei Greci che più in generale la ritengono «un'arte»<sup>16</sup>, la prospettiva di Kerényi è interessante in quanto ritiene che quest'arte abbia «un singolare presupposto materiale»<sup>17</sup>. Si deve proprio a Kerényi la coniazione della definizione di 'materiale mitologico', il quale è un residuo, un fondo che continua a tramandarsi nel tempo di racconto in racconto. È indubbio che il mito, nel passato, avesse una funzione chiarificatrice in senso eziologico: per guardare al futuro era necessario ripercorrere le strade tracciate dal mito antico. L'uomo antico «avrebbe cercato nel passato un modello in cui immergersi [...] per affrontare così, protetto e in pari tempo trasfigurato, il problema del presente»<sup>18</sup>. Nel dopoguerra, come si vedrà poi con Furio Jesi, 'mito' diventa una parola per indicare situazioni e realtà differenti: «un dio o un eroe del mondo antico, un frammento di una tradizione sapienziale, un modello di automobile o una bevanda o una diva della cultura pop»<sup>19</sup>.

È necessario però ricordare il contesto entro cui Kerényi elabora le proprie idee; preminente nella storia dello studioso ungherese è il rapporto con un altro studioso che conoscerà in Grecia nel 1929, Walter Friedrich Otto. Analogo è il percorso che questi due autori vantano: una storia di insegnamento nelle più prestigiose università da Tubinga, a Vienna, poi Basilea, Budapest<sup>20</sup> fino all'approdo in Svizzera, dove nel 1943 Kerényi si rifugerà. Uno strappo, quello fra la politica e il lavoro intellettuale di Kerényi, che ha origine molto tempo prima, quando – dissolto l'impero asburgico – l'Ungheria diventerà indipendente e, dopo pochi mesi dall'instaurazione della dittatura comunista di Béla Kun, le forze nazionalistiche ungheresi, sostenute da truppe rumene, creeranno una controffensiva che sfocerà nell'indizione di un *referendum* per l'abolizione della repubblica e l'instaurazione di una dittatura di estrema destra guidata da Miklós Horthy. Quest'ultimo diede il suo soste-

---

<sup>16</sup> Cfr. JUNG C. G., KERÉNYI K. (1964), p. 15.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ivi*, p.18.

<sup>19</sup> Cfr. MANERA E., LEGHISSA G. (2020), p. 20.

<sup>20</sup> Per una più approfondita trattazione sugli studi di Károly Kerényi si rimanda a Kerényi K., *La religione antica e la psicologia religiosa*, Zanichelli, Bologna, 1936; Kerényi K., *Miti e misteri*, Bollati Boringhieri, Torino, 2010. Circa l'approfondimento in merito alle questioni trattate da Walter F. Otto si veda Otto F. W., *Spirito classico e mondo cristiano*, La Nuova Italia, Firenze, 1973; Otto F. W., *Theophania. Lo spirito della religione greca antica*, il melograno, Genova, 1983; Otto F. W., *Il volto degli dèi. Legge, archetipo e mito*, Fazi, Roma, 1996.

gno alla Germania nel corso della guerra per poi ritirarsi, ma la Germania, organizzato un colpo di stato, instaurò un governo guidato dal Partito delle Croci Frecciate (1944-1945). Fu a seguito di quest'ultima virata in senso filonazista che Kérenyi, nel 1943, si rifugiò in Svizzera e aderì alla “scuola storica” di Wilamowitz per «salvaguardare il valore umanistico e pedagogico degli studi classici»<sup>21</sup>. Altresì Walter F. Otto fu accusato di propagandare «idee umanistiche contrarie allo spirito del popolo tedesco»<sup>22</sup>, subendone di conseguenza tutte le privazioni accademiche del caso: sebbene ordinario a Francoforte venne relegato alla più periferica Königsberg.

Walter F. Otto e Károly Kerényi, accomunati dallo stesso spirito di opposizione ai regimi che andavano sviluppandosi in tutta Europa – come si diceva poco sopra – nel 1929 si incontrarono in Grecia. Fu poi Walter F. Otto a introdurre Kerényi al circolo frobeniano: la figura del filosofo tedesco ha influito su entrambi gli studiosi e le sue tracce si possono ritrovare nella ‘filologia esistenziale’. Tale linea di pensiero è fondamentale per capire gli sviluppi successi nell’ambito dello studio del mito. In netta contrapposizione alla ‘scuola storica’, la ‘filologia esistenziale’ rinuncia all’idea arbitraria di linguaggio e, viceversa, crede fermamente in un linguaggio che trova significazione nell’esperienza umana degli altri uomini. Questa prima idea della ‘filologia esistenziale’ prende avvio dagli studi di Hermann Usener a cui poi Otto dà una connotazione diversa: in primo luogo – a differenza di quanto pensato da Usener – Otto ritiene che l’esperienza non conosca una frammentazione così analitica, in quanto «quasi mai il concreto e l’astratto appaiono così separati e in successione»<sup>23</sup>; in secondo luogo, egli argomenta che «lo stato dell’uomo che la lingua deve definire come astratto è [...] qualcosa di reale che proviene dall’esterno, come una totalità che si impadronisce dell’uomo e prende il sopravvento su di lui»<sup>24</sup>. Questo mondo superiore, secondo Otto, non è visto con timore, né tale rapporto implica una connessione tra il divino e l’umano: è in questo senso che la *teofania* è «intesa da Otto come l’origine del mito, del culto, della religione»<sup>25</sup>. Punto di incontro e di svolta che unisce Otto e Kerényi è sempre la filosofia di Frobenius nella *Weltbild*, “l’immagine del mondo”:

in ciascuna cultura, alcune entità (pianta, animale, oggetto) costituirebbero elementi condivisi che, via via, avrebbero coagulato intorno a sé un reticolo simbolico, all’interno del quale

---

<sup>21</sup> Cfr. MANERA E., LEGHISSA G. (2020), p. 51.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>24</sup> Cfr. OTTO F. W. (1975), p. 128.

<sup>25</sup> Cfr. MANERA E., LEGHISSA G. (2020), p. 53.

essi rappresentano il simbolo egemone; questa rete, il *Weltbild* appunto, avvolge e contiene l'uomo il quale ne è "afferrato", quasi posseduto, sicché egli la ritiene estranea e superiore a sé<sup>26</sup>.

Non lontano da quanto appena descritto, è il concetto di 'archetipo' di Kerényi, chiarito meglio poi con il termine 'mitologema', che offre, a differenza del primo termine, la possibilità di chiarire il modello da cui nasce il 'mito'. Nell'opera a due mani, insieme a Jung, egli afferma:

esiste un materiale particolare che determina l'arte della mitologia: un'antica massa di materiale tramandata nei racconti ben conosciuti che tuttavia non escludono ogni ulteriore modellamento, - mitologema è per essa il migliore termine greco, - racconti intorno a dèi, esseri divini, lotte di eroi, discese agli inferi<sup>27</sup>.

Il mito è dunque, nell'idea di Kerényi, il movimento di questa massa, mobile e non statica, duttile e suscettibile di trasformazioni.

Dopo gli anni Cinquanta Kerényi si distacca da Jung e così facendo accosta alla propria concezione di 'archetipo' l'elemento 'culturtipico' cioè, come si diceva poco sopra, quella concezione di mito che rende ragione della sua funzione sociale, cosicché le figure mitologiche possano restituire l'immagine di *condition humaine*. Quest'ultimo aspetto è il terreno di scarto tra Otto e Kerényi: se in uno sussiste un primato ontologico del dio, l'altro pensa alla fusione di divino e umano, spostando per tanto il punto focale dalla teologia, più propriamente, dalla teosofia all'antropologia.

Si vedrà, nelle pagine che seguono, come quanto detto precedentemente venga rielaborato da Furio Jesi; in primo luogo, infatti, il rapporto tra Kerényi e Jesi sarà fondamentale per quest'ultimo nello sviluppo dei propri studi, confrontandosi dapprima con le sue idee che, come si è visto, affondano le proprie radici in un contesto culturale complicato e poi, a seguito della frattura tra i due, sviluppando una strada indipendente e, in alcuni casi, contrapposta. In secondo luogo, si avrà modo di vedere alla nozione di mito contaminata dal Fascismo europeo su cui già Kerényi aveva avuto modo di riflettere, ritenendo che il «[...] nazionalsocialismo ha fatto [del mito] un uso politico estremo e altamente tecnicizzato»<sup>28</sup>. In questa cornice si inseriscono anche le riflessioni di Jesi sulla 'destrutturazione

---

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>27</sup> Cfr. JUNG C. G., KERÉNYI K. (1964), p. 15.

<sup>28</sup> Cfr. MANERA E., LEGHISSA G. (2020), p. 20

umanistica' del mito compiuta da Thomas Mann, in cui l'immagine della Germania del passato entrerà a pieno titolo nelle opere dell'autore tedesco. Infine, non mancherà la trattazione jesiana sulla 'scienza del mito' in cui fondamentali risultano le idee espresse poco sopra attraverso lo studio di Freud e Jung, soffermandosi sulla doppia implicazione di mito e immagine, considerati come prodotti dall'inconscio personale.

## 1.2 *Da Károly Kerényi a Furio Jesi*

Angelo Andreotti, in un suo articolo<sup>29</sup>, si mostra destabilizzato da ciò che Furio Jesi<sup>30</sup> rappresenta: un poeta, un romanziere, un pittore oltre che mitologo e antropologo. In un più recente contributo, Enrico Manera lo definisce uno studioso «dalla straordinaria varietà di interessi, capace di ibridare discipline e di intrecciare problemi apparentemente distanti [...]»<sup>31</sup> e, poco più avanti, rileva l'incapacità di riuscire a comprendere l'impianto generale delle sue riflessioni.

La produzione di Furio Jesi si estende lungo un arco temporale che va dal 1956 al 1980 ricoprendo una vastità di ambiti culturali, tra i quali spiccano la storia delle religioni, la critica letteraria, l'antropologia, la filosofia. Di origini torinesi, ebreo non praticante, Jesi ha partecipato alla storia politica e culturale del paese, militando tra le fila della “nuova sinistra” e ricoprendo la cattedra di lingua e cultura tedesca all'università di Palermo, nel 1976, e poi a Genova. Furio Jesi nasce come egittologo producendo, nei primi anni Cinquanta, importanti contributi che riguardano lo studio di alcuni soggetti, elaborando la teoria secondo cui «una figura divina, da oggetto di pratiche rituali iniziatiche, si trasforma con il variare dei contesti in cui ricompare»<sup>32</sup>. I contributi di questo periodo, destinati perlopiù a riviste, mostrano una precipua attenzione nei confronti dell'antropologia.

Gli studi jesiani di questi anni si soffermano sulla raffigurazione mitologica del divino. Secondo Jesi, in altre parole, il mito manifesta il bisogno umano di ricorrere all'aldilà, stabilire un rapporto con esso. È su questo aspetto che le strade, per lo meno intellettuali,

---

<sup>29</sup> Cfr. ANDREOTTI A. (1991).

<sup>30</sup> Per una più completa trattazione biografica sulla vita e le opere di Furio Jesi si rimanda al numero monografico di «Riga 31», 2010; il numero monografico di «Cultura tedesca», n.12/1999 il cui apparato biografico è curato da Agamben; l'opera MASINI F., SCHIAVONI G. (a cura) (1983), pp. 381ss.

<sup>31</sup> Cfr. MANERA E. (2018), p. 9.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 14.

di Jesi e Kerényi si incontrano, perché l'umanesimo classico, in quegli anni, guarda con particolare favore al mito e alla sua evocazione.

Negli anni Sessanta Jesi inizia ad indagare il rapporto tra mito e letteratura. È nel 1964, infatti, che il rapporto epistolare tra Jesi e Kerényi prende avvio. Jesi ha ventitré anni ed è redattore per conto della casa editrice Utet quando invia la prima lettera a Kerényi. È un giovane studioso che vanta qualche prima pubblicazione, perlopiù articoli di storia delle religioni. Nel primo contatto epistolare che avviene tra i due, Jesi sottopone a Kerényi la sua produzione e quest'ultimo risponde alla missiva inviandogli un suo articolo. Jesi allora invia una seconda lettera dove informa Kerényi che pubblicherà un lavoro su Pavese e la mitologia. Da quel momento, l'attenzione di Kerényi si rivolge a Jesi, nel quale coglie le sembianze di un giovane studioso promettente. Un intenso carteggio li vede coinvolti dal 1964 al 1968 e, proprio qui, in *limine* si legge: «[...] l'uomo non è in nulla arbitro delle proprie azioni, ma solo spoglia inerte, resa vitale da forze extra-umane, le quali appaiono di volta in volta ad occhi umani splendide o orribili, e che [...] raggiungono unità nel concetto divino»<sup>33</sup>. Un concetto, quest'ultimo, che – proprio nel 1968 – segnerà la frattura tra i due: «il mito li aveva in qualche modo uniti, la politica irrimediabilmente li divise»<sup>34</sup>, come vedremo a breve.

Jesi accoglie la definizione di mitologia elaborata da Kerényi, considerandola come il “movimento” di una massa di materiale che continua a tramandarsi e rielaborarsi sempre nel tempo. Jesi eredita dal suo maestro anche la definizione di “mitologemi” oltre alla concezione di mito come «spazio di morte»<sup>35</sup>.

Tuttavia, nel 1968 si consuma lo scontro tra allievo e maestro, quando all'indomani della pubblicazione della raccolta *Letteratura e mito*<sup>36</sup>, nel saggio “Cesare Pavese, il mito e la scienza del mito” Jesi rifiuta l'idea di *religio mortis* del maestro o, per meglio dire, riconosce nel suo maestro una totale devozione a questa, definendola come una “mascheratura umanistica”:

come gli impressionisti c'è una mascheratura di impegno sociale, filantropico, così in Kerényi c'è una mascheratura didascalica e umanistica. Insegnando cosa davvero sia la mitologia,

---

<sup>33</sup> Cfr. KERÉNYI M., CAVALLETTI A. (a cura) (1999), p. 52.

<sup>34</sup> Cfr. BELPOLITI M., MANERA E. (2010), p. 52.

<sup>35</sup> Cfr. MANERA E. (2018), p. 50.

<sup>36</sup> Cfr. JESI F. (1968), pp. 136ss.



Kerényi non giunge mai a smentire la possibilità per l'uomo di oggi di accedervi al di fuori della morte [...]»<sup>37</sup>

Francesco Cassata ricostruisce bene la vicenda:

Jesi giudica qui Kerényi come “devoto della religione della morte”, poiché la possibilità di un’evocazione genuina del mito resta “mascheratura umanista” di una presenza estranea alla vita, se i confini del tempo storico non vengono distrutti in quell’evocazione. E Kerényi, all’ombra della Primavera di Praga, etichetta il concetto di “mascheratura” come “italo-comunista”<sup>38</sup>.

Jesi risponde a Kerényi senza riverenze: «non vi è da parte mia alcuna mascheratura, poiché [...] in ogni discorso politico mi sono sempre espresso a favore del comunismo»<sup>39</sup>. Il rapporto tra i due iniziava già a deteriorarsi a causa di due episodi, di qualche anno precedenti, che porteranno ad uno scontro politico più che teorico. Il primo riguarda il progetto di un’altra opera jesiana: *Germania segreta*. Con quest’opera Jesi aveva intenzione di studiare la cultura tedesca e i rapporti di quest’ultima con il nazismo. Non è un’analisi storica o sociologica, ma Jesi utilizza il mito per scoprirne la parte oscura, quella cioè che ha guidato le azioni degli uomini in quel periodo storico. Su questo punto si consuma l’ultima battaglia per differenti visioni politiche tra i due: da un lato Jesi afferma che la colpa del nazismo non è da impuntare all’uomo-Hitler, ma ad una forza oscura che ne ha guidato le azioni: è la «forza diabolica del mito»<sup>40</sup>. Al contrario, Kerényi rifiuta completamente questa idea del suo allievo, ammonendo con decisione: «Hitler fu un delinquente e uno psicopatico e lo furono anche i suoi complici [...] per costoro anche il mito falso era buono per ingannare consapevolmente il mondo»<sup>41</sup>.

Il secondo episodio vede allievo e maestro scontrarsi su un fatto di cronaca: la Guerra dei sei giorni<sup>42</sup>. Scrive Jesi: «sbagliano gli arabi nel volere il massacro di Israele; sbagliano gli israeliani nel ritenere che il loro sia uno stato di diritto divino»<sup>43</sup>. Al contrario, Kerényi è entusiasta della vittoria israeliana. Da questo momento in poi, il rapporto tra i due si

---

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 143.

<sup>38</sup> Cfr. CASSATA F. (2000).

<sup>39</sup> Cfr. KERÉNYI M., CAVALLETTI A. (a cura) (1999), pp. 116-117.

<sup>40</sup> Cfr. BELPOLITI M., MANERA E. (2010), p. 53.

<sup>41</sup> *Idem*.

<sup>42</sup> Guerra che rientra nei conflitti arabo-israeliani e si consuma dal 5 al 10 giugno 1967. Questa guerra vede scontrarsi Israele e le nazioni confinanti: Egitto, Siria e Giordania. Si concluse con l’occupazione, da parte di Israele, della Penisola del Sinai, della Striscia di Gaza, della Cisgiordania e dei territori confinanti con la Siria, nella zona delle Ature del Golan.

<sup>43</sup> Cfr. BELPOLITI M., MANERA E. (2010), pp. 53-54.

mantiene più distaccato e, a tratti, con qualche espressione di stima da parte di Kerényi nei confronti dei nuovi lavori di Jesi. È datata maggio 1968 l'ultima risposta di Jesi a Kerényi; la crisi si era consumata e il lavoro di Jesi proseguì instancabilmente fino alla sua morte nel 1980, senza mai dimenticare «con gratitudine quell'esule ungherese che lo aveva accolto e respinto»<sup>44</sup>.

All'epoca di questa rottura tra allievo e maestro, lo studioso torinese stava scrivendo *Spartakus*, opera terminata poi nel 1969 e che vide la luce, per vicende editoriali, nel 2000. È un'opera di svolta, di rottura, testimoniata dal fatto che la riflessione si fa differente: Jesi legittima l'uso politico del mito, «una propaganda genuina che non si riduca a mera tecnicizzazione da parte di chi detiene un potere»<sup>45</sup>. Nasce in seno agli eventi italiani di quella stagione, l'insurrezione spartachista, dice Belpoliti, «è solo lo spunto, dal momento che a Jesi interessa mettere a fuoco un tema che si lega ai mesi appena trascorsi, quelli della contestazione studentesca e l'autunno caldo delle fabbriche italiane»<sup>46</sup>. Jesi, per giungere a definire una simbologia della rivolta e a riflettere sulla mitopoiesi politica e sulla scrittura, conduce un'analisi storico-politica dell'insurrezione spartachista culminata nell'assassinio di Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht e un'analisi letteraria dell'opera di Brecht (*Trommeln in der Nacht*) e del *Doctor Faustus* di Mann.

### 1.3 «Mito genuino» e «mito tecnicizzato»

Un terreno di confronto importante tra Furio Jesi e Károly Kerényi è la critica, da parte dello studioso torinese, al concetto di 'mito genuino'. Nel 1964 Kerényi aveva elaborato due concetti: 'mito genuino' e 'mito tecnicizzato'. Il 'mito genuino' è una «forza trascendente»<sup>47</sup> propria dell'uomo antico ed è una forma spontanea che si distacca dalla psiche: dentro questa forza trovano posto le immagini che compongono la realtà sociale nella quale si infrange. Il 'mito tecnicizzato' è l'oggettivazione del mito genuino, ovvero l'attuazione delle forme simboliche arcaiche nella vita quotidiana: «nella danza, nella pittura, nella preghiera e nel canto attraverso cui un contesto immateriale (mito) viene plasmato in forme che ne permettono esperibilità e condivisione (mitologia)»<sup>48</sup>. Jesi accetta questa di-

---

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>45</sup> Cfr. DELLA GALA B. (2019), p. 19.

<sup>46</sup> Cfr. BELPOLITI M., MANERA E. (2010), pp. 8-11.

<sup>47</sup> Cfr. MANERA E. (2018), p. 38.

<sup>48</sup> *Idem*.

stinzione operata dal maestro, ma la sua formazione marxista gli impone di soffermarsi a riflettere sulla portata ideologica di tali conclusioni: da un lato la spontaneità del ‘mito genuino’, dall’altra l’evocazione intenzionale, frutto del gruppo sociale, del ‘mito tecnicizzato’. Se per Marx, ad esempio, la religione è una «forma ideologica», per Kerényi no, contrappo- nendo il mito, portatore di verità, alla politica espressione di falsità. Seguendo, pertanto, questa linea di pensiero kerényiana è spontaneo sovrapporre a queste categorie quelle di ve- rità e di falsità: il mito genuino la cui nascita è extra-tempo ed extra-spazio sarebbe una ma- nifestazione vera, autentica e, al contrario, la sua tecnicizzazione espressione di una realtà corrotta, meno vera e, quindi, falsa. Il binomio verità-falsità non può essere accettato da Jesi, essendo proprio la verità alla base del sistema da lui creato: ‘la macchina mitologica’ e che si tratterà più avanti. Ed è in questo frangente che Jesi non dimentica la lezione stori- cizzante del mito: non può esistere narrazione mitologica, in ogni tempo, che non sia stata tecnicizzata. È impensabile per Jesi accogliere l’idea di ‘mito genuino’ senza mostrarne an- che il suo valore collettivo e umano:

il mito genuino, che sgorga spontaneamente dalle profondità della psiche, determina con la sua presenza a livello di coscienza una realtà linguistica il cui carattere collettivo corrispon- de al valore collettivo<sup>49</sup>.

Lo studioso torinese pertanto sposta il focus della dissertazione critica sul piano di ciò che costituisce o meno barriera per la manifestazione dell’inconscio. Il mito genuino non ostacola il manifestarsi della coscienza ma, anzi, le immagini evocate consentono un equilibrio, umanistico – lo definisce Jesi – fra coscienza e inconscio. Più critico è invece nei confronti del ‘mito tecnicizzato’ che, viceversa, non garantirebbe e, anzi, sopprimerebbe «il valore collettivo e oggettivo del processo conoscitivo e linguistico, riducendo l’uomo allo *stato di sonno*<sup>50</sup>». Da un lato, perciò, Jesi non rifiuta la distinzione operata da Kerényi, ma mette in guardia rispetto alla possibile deriva che ne consegue: un tempo migliore dell’altro, uno vero e l’altro corrotto, intendendo un mito genuino ‘vero’ per il passato, cioè una «real- tà viva e genuina dalla quale il linguaggio trae elementi di valore oggettivo e collettivo»<sup>51</sup> e un mito tecnicizzato, come scarto deforme (anche dal punto di vista del linguaggio) di una

---

<sup>49</sup> Cfr. JESI F. (1968), p. 35.

<sup>50</sup> Tale definizione è ripresa più volte da Jesi nell’opera citata ed è una ripresa di Martin Bruner nella sua defi- nizione di «stato di veglia» a cui a sua volta si rifà a Eraclito nel frammento: «coloro che vegliano hanno [in contrapposizione a coloro che dormono] un unico cosmo in comune, cioè un unico mondo al quale parteci- pano tutti insieme». (*Ivi*, pp. 37).

<sup>51</sup> *Idem*.

volontà dei tecnicizzatori di adoperare immagini del passato per farne un uso strumentale, politico.

Jesi, in particolare, si riferisce al nazismo che ha guardato al passato per legittimare colpe e crimini commessi: le immagini del passato hanno legittimato le azioni presenti dando vita, di conseguenza, ad un 'mito tecnicizzato'.

Ancora, Jesi continua a richiamare alcuni concetti chiave per spiegare meglio l'uso strumentale delle immagini da parte del potere: in *Letteratura e mito* egli afferma che il mito genuino entra in relazione con la psiche umana, portando alla luce delle immagini che già vi erano presenti in modo latente. Queste immagini già presenti, per influsso del mito genuino, vengono «vitalizzate»<sup>52</sup> e acquisiscono, quindi, un nuovo potere contrapponendosi all'inconscio. Al contrario, il mito tecnicizzato viene evocato di proposito dall'uomo per essere assoggettato e usato secondo determinati scopi. Tali scopi, come si diceva poco sopra, sono politici e quindi non si può affermare che il 'mito tecnicizzato' abbia un valore collettivo, in quanto si origina ed è vocato ad asservire un gruppo sociale che desidera perseguire i propri interessi. Il passato che sopravvive nelle immagini del 'mito tecnicizzato' è «una sopravvivenza deforme, soggettiva, nella quale i tecnicizzatori hanno proiettato le loro colpe e i loro mali per disporre in un precedente mitico di essi, efficace come strumento politico»<sup>53</sup>.

Jesi analizza anche il rapporto che intercorre tra il mito genuino, il mito tecnicizzato e il linguaggio. Esattamente come detto appena sopra, anche il linguaggio risente di una forma «orrida»<sup>54</sup> quand'esso attinge da immagini orride, tecnicizzate, del passato. Al contrario, quel linguaggio che attinge al passato, attraverso il mito genuino, è un linguaggio che ha un rapporto puro con esso. Ma anche il 'mito genuino' può assumere «parvenze orride»<sup>55</sup> dice Jesi, come nel caso, ad esempio, di Rilke il quale, nelle sue *Duineser Elegien*, si è servito di immagini orride, come quella dell'angelo, per poi riuscire a ristabilire un rapporto puro con il passato e il mito genuino. Non che Rilke fosse intenzionato ad evocare una tecnicizzazione del mito, quanto piuttosto, le immagini orride evocate sono da considerarsi «proiezione[i] sul flusso mitico delle colpe antiumanistiche del poeta»<sup>56</sup>. Un altro esempio jesiano chiarisce meglio quanto detto sopra. È il caso del romanzo *Die andere Seite* di Alfred Kubin, nel quale viene narrata la vicenda di un gruppo di uomini assoggettati al potere di un leader. La vicenda è ambientata nel regno di Patera dove qui «si vive entro deformi sopravvivenze

---

<sup>52</sup> Cfr. JESI F. (1968), p. 36.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 37.

<sup>54</sup> *Idem*.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>56</sup> *Idem*.

del passato»<sup>57</sup>: dagli abiti ad ogni oggetto posseduto è espressione di un tempo passato. Le case della città, trasportate da altre parti d'Europa, sono «atte a simboleggiare un deforme passato: fra gli elementi discriminatori della scelta di quelle case è il fatto – taciuto – che esse siano state teatro di un delitto»<sup>58</sup>. Il passato, che nella città trova la sua manifestazione – dice Jesi – è frutto della tecnicizzazione del mito, poiché chi detiene il potere riflette nelle immagini mitiche le proprie colpe. Allo stesso modo, così era il passato per i nazisti, «il linguaggio dei quali coincise con l'inabissarsi delle immagini deformi del passato offerte dalla tecnicizzazione del mito»<sup>59</sup>. Un linguaggio, afferma Jesi, privo di valore collettivo che attingeva ad immagini mitiche deformi in cui venivano proiettate «le malattie e le colpe dei criminali»<sup>60</sup>.

#### 1.4 «Germania segreta» e *Thomas Mann*

Come precedentemente accennato, l'opera *Letteratura e mito* vede la sua pubblicazione nel 1968 e raccoglie gran parte dei saggi elaborati negli anni precedenti da Jesi. È già di qualche anno prima, invece, l'inizio della stesura di un'altra opera, *Germania segreta*. Nel 1965 Jesi aveva inviato a Kerényi il primo paragrafo della nascente opera, a testimonianza di ciò nel *Carteggio* si legge: «si tratta di un libro – che voglio intitolare Germania Segreta – destinato a studiare le sopravvivenze mitiche nella cultura tedesca del XIX secolo e del XX secolo»<sup>61</sup>. Proprio questo volume si apre con un omaggio a Kerényi e alle sue idee sul 'mito genuino' e 'mito tecnicizzato' espresse in una conferenza tenutasi a Roma nel 1964. In quella occasione Kerényi, nella parte quarta<sup>62</sup> del suo intervento, dopo una lunga introduzione sulla commistione di tecnica mitopoietica e tecnica culturale nel mito, afferma la veridicità del 'mito genuino', paragonandolo alla parola poetica, la più elevata:

---

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>58</sup> *Idem*.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>60</sup> *Idem*.

<sup>61</sup> Cfr. JESI F., KERÉNYI K. (1999), p. 44.

<sup>62</sup> Cfr. MORETTI G. (a cura) (1993), p. 119.

il mito è l'essere come contenuto di parola, non completamente fuori né completamente dentro la parola, bensì nell'elaborazione, che [...] accade e non è fatta, ma contenuto come per una parola elevata, chiara per se stessa, solenne, per una parola originaria di poeta<sup>63</sup>.

Come si è cercato di spiegare nel precedente paragrafo, Kerényi individua nel 'mito tecnicizzato' una natura 'falsa' del mito, in contrapposizione ad una natura 'vera' del mito individuabile nel 'mito genuino', ma non è tutto: il mitologo ungherese estrometteva dalle sue riflessioni l'apporto filosofico, facendone solo una questione di linguaggio, ovvero sia di poetica. Ma affermare che mito è 'essere' significa effettivamente richiamare alla filosofia. La domanda che si pone Jesi è dunque da dove viene il malefico e il falso: se essi siano ascrivibili all'Essere o all'uomo, se partecipano del "mito genuino" oppure no e, pertanto, «viene spontaneo chiedersi se nel fondo del mito [...] esistano componenti di orrore, o se l'orrore sia soltanto nella maniera in cui taluni uomini accolgono il mito entro il proprio essere»<sup>64</sup>. È l'aspetto filosofico che vuole indagare Jesi e lo fa proprio nell'opera *Germania segreta*, aprendo il suo lavoro con una forte affermazione: non è giusto «conclude[re] che nella storia ogni mito genuino sia stato medicina e ogni mito tecnicizzato veleno»<sup>65</sup>.

La riflessione che matura Jesi, da questo punto in poi, parte dal presupposto che l'opera d'arte è «sempre materiata di miti»<sup>66</sup> e, la letteratura è il luogo migliore dove poter osservare le manifestazioni mitologiche. Di conseguenza, la domanda che si pone lo studioso torinese è se il mito genuino abbia un fondamento demoniaco e quindi se l'artista ne 'subisca' l'influsso orrido o se, viceversa, siano gli artisti a darne una rielaborazione «terrifica e oscura»<sup>67</sup>. Appare evidente quindi che il punto focale dell'analisi sia proprio il rapporto tra arte e mitologia e Jesi inizia lo studio dell'opera di Thomas Mann su cui, precedentemente e a più riprese, aveva avuto modo di lavorare.

Se si ripercorre brevemente la vicenda biografica di Mann, come si farà qui di seguito, si noterà il precoce interesse di Mann per il mito e, di conseguenza, del rapporto con la realtà. Nel 1930<sup>68</sup>, infatti, lo scrittore iniziava ad esortare alla cooperazione tra borghesia e socialismo affinché l'esperienza italiana, la vittoria del Fascismo, non si ripetesse allo stesso

---

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 120.

<sup>64</sup> Cfr. JESI F. (2018), p. 38

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 37.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>68</sup> Si veda il discorso tenuto da Thomas Mann il 17 ottobre 1930, *Deutsche Ansprache. Ein Appell an die Vernunft* [Discorso ai tedeschi. Un appello alla ragione].

modo in Germania. È il discorso del 1933<sup>69</sup>, in occasione dell'anniversario della morte di Wagner, a sancire la rottura con la sua nazione e il conseguente esilio dalla Germania. Mann «sottraeva deliberatamente l'arte e la stessa mitologia wagneriana alla strumentalizzazione nazista, denunciava quali fossero gli esiti presenti del male che Wagner aveva vissuto “in modo sano”»<sup>70</sup>. È il 1936 quando Mann viene privato della cittadinanza tedesca. Nel 1929, in occasione della consegna del premio Nobel, Heinrich Mann così diceva della scrittura del fratello: «Thomas Mann, un uomo che aveva incominciato come giudice si è trasformato in essere partecipe, in scrittore dall'animo pronto all'aiuto e desideroso di far amare il suo popolo»<sup>71</sup>. Effettivamente Thomas Mann si è trovato, nella scrittura delle sue opere, protagonista di quelle stesse vicende narrate. Lo scrittore tedesco doveva fare i conti con una realtà di sempre più difficile comprensione e «l'avvento del nazismo e la seconda guerra mondiale determinarono nella coscienza di Thomas Mann una crisi ancora più profonda»<sup>72</sup>.

A partire dal 1926 Mann inizia già ad occuparsi di mito affrontando la scrittura di *Giuseppe e i suoi fratelli* di ispirazione goethiana. In un primo frangente, Mann introduce la figura del «beniamino degli dèi»<sup>73</sup> figura scelta e 'baciata' da Dio, cioè Giuseppe. È in questa tetralogia che Mann ricorre al mito, evoca una creatura umana, Giuseppe, in un piano però mitico in quanto scelto e investito da Dio, divenendo quindi un semi-dio, vicino alla figura dell'eroe mitico come rappresentata dalla classicità. Giuseppe si muove nel fragile piano di colui che è semi-divino e incarna i tratti puri, originali della divinità e la sua natura da semi-dio che scaltramente riesce ad adattarsi poliedricamente alla realtà umana. È così che il mito viene «umanizzato» attraverso la discesa di un dio o di un semi-dio nell'umano: è «così che la vicenda del dio o del semidio sulla terra div[iene] l'itinerario dell'uomo verso se stesso»<sup>74</sup>.

Thomas Mann, nel processo di 'umanizzazione' del mito, fa uso dell'ironia: la storia di Giuseppe è un sali-scendi, una storia costruita su più morti e più rinascite e risulta ancora più di impatto quando viene stabilita un'analogia tra la figura di Giuseppe e quella di Roosevelt: due riformisti. È singolare come, su questo aspetto, ritornino in causa alcune delle idee proposte da Kerényi presentate nelle pagine precedenti. In particolare, l'accostamento di Giuseppe a Roosevelt sembra richiamare alla teoria dei 'mitologemi' di invenzione keré-

---

<sup>69</sup> Si veda il discorso celebrativo in occasione del cinquantesimo anno della morte di Wagner tenuto da Thomas Mann il 10 febbraio 1933, *Leiden und Grössen Richard Wagners* [Dolore e grandezza di Richard Wagner].

<sup>70</sup> Cfr. JESI F. (1972), p. 81.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>74</sup> *Ivi*, p.72.

niana: l'elemento minimo, nel complesso mitico delle due figure, si potrebbe identificare in un tema dalla matrice comune e poi rivisitato dalle società. In questo caso, mitologema 'paterno' calza per entrambe le figure: Giuseppe padre di una tribù, Roosevelt padre di una nazione. Ancora, il mitologema della 'scelta': Giuseppe scelto da Dio a guida del suo popolo, Roosevelt scelto, dal popolo, a capo di una nazione.

La storia di Giuseppe, secondo Mann, è la narrazione della nascita della coscienza archetipica che è comune a tutta l'umanità. Il gioco del doppio è un tema altresì presente: le tribù di Israele fanno un patto con Dio e così facendo avviene il passaggio tra religione naturale e responsabilità personale di ogni uomo. Nell'idea di Thomas Mann, quindi, la figura di Dio si realizza attraverso la coscienza dell'uomo. Giuseppe gioca un doppio ruolo, si mostra a Dio come quello saggio e, allo stesso tempo, si muove anche nel regno infero – ad esempio con la furbizia con cui tratta i suoi fratelli – con estrema libertà. All'inizio del romanzo, Giuseppe si trova accanto ad un pozzo che contempla la luna: «esso simboleggia l'abisso senza fondo del passato, ove giacciono gli archetipi, la fonte stessa del mito; a sua volta la luna incarna per Giuseppe molteplici significati simbolici»<sup>75</sup>.

Nel romanzo successivo, il *Doctor Faustus*, la concezione, la manipolazione e l'uso che fa della mitologia cambiano. Le tinte sembrano più tetre, oscure, dall'opera precedente in cui risultava un bilanciamento tra forze divine e oscure, nel *Faustus*, scritto durante la Seconda Guerra Mondiale, nega qualsiasi conciliazione tra «potenze irrazionali e concezione spirituale»<sup>76</sup>. In quest'opera le potenze mitiche si mostrano in modo anti-umano, a partire dal patto stretto con il diavolo, ma anche in tutto il resto della narrazione. Mann identifica nella figura del Cavaliere, nell'incisione di Dührer (*Immagine 1*), il protagonista del suo romanzo, Adrian Leverkühn, colui che non si volta indietro e che non trova soluzione al male del mondo, percorre la via tenebrosa perché non esiste altro al di fuori di questa possibilità.

---

<sup>75</sup> Cfr. NEJROTTI C. (2013), pp. 26-29.

<sup>76</sup> *Idem*.





FIG. 1- Albrecht Dürer, *Il cavaliere, la morte e il diavolo*, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

Jesi ricalca il *Doctor Faustus* di Mann alla ricerca di immagini mitiche che si trasformano o hanno di per sé immagini di orrore: si ritorna perciò qui alla domanda iniziale. Qual è il posto occupato dall' 'orrido' nella manifestazione del 'mito genuino'. Questa prima domanda trova risonanza dei timori del biografo Serenus Zeitblom che, in apertura di romanzo, così dice:

Welcher Bereich des Menschlichen, und sei es der lauterste, würdigwohlwollendste, wäre wohl ganz unzugänglich dem Einfluß der untern Gewalten, ja, man muß hinzusetzen, ganz unbedürftig der befruchtenden Berührung mit ihnen?

[Quale dominio dell'umanità, fosse anche il più puro, il più degno e benevolo, può essere mai del tutto inaccessibile all'influsso delle potenze inferi, anzi, verrebbe da aggiungere, può essere mai privo del bisogno di un contatto con esse capace di renderlo fecondo?]<sup>77</sup>

Zeitblom, lo dirà più avanti nel testo, vuole esprimere l'idea che divino e mostruoso-infero, partecipino della stessa essenza. Jesi ne deduce che, sebbene Zeitblom non parli di una componente orrida del mito, si riferisce, invero, ad una componente demonica del genio e, afferma Jesi, «i rapporti fra genio artistico e mito sono così stretti che ogni conclusione sul presunto demonismo del genio implica affermazioni sull'orrore intrinseco al mito [...]»<sup>78</sup>.

Non è questa la sede per ripercorrere tutte le immagini mitiche che innestano il testo di Mann e su cui – con una chiara analisi – Jesi invita a soffermarsi. Preme ricordare però come talvolta le immagini che si credono mitiche e che legittimano un potere o sono vanto del ricordo di un passato glorioso, non sono altro che immagini distorte, alterazioni di un passato mitico che non risponde all'idea 'genuina' e primordiale di mito, ma immagini contaminate. Un esempio fra tanti è la cittadina fittizia di Kaisersaschern, luogo d'infanzia del protagonista del *Faustus*, Adrian Leverkühn, questo luogo vorrebbe essere anche l'immagine di una Germania del passato, ma «Kaisersaschern non è genuinamente l'antica Germania, [...] ma solo la sopravvivenza alterata e deformata della sua immagine»<sup>79</sup>. Per Jesi il ritorno al passato è tipico della moderna cultura borghese tedesca, da cui non si esime nemmeno il *Doktor Faustus*, è un bisogno di ritorno al passato per legittimare le proprie azioni, per trarne forza. Come si diceva poco fa, però, queste sopravvivenze del passato

---

<sup>77</sup> Cfr. MANN T. (1990), p. 17 [ed. it. MANN T. (2016), p. 13].

<sup>78</sup> Cfr. JESI F. (2018), p. 38

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 40.



non sono genuine ed è per questo che Jesi parla di «reversione del mito»<sup>80</sup>. Le immagini mitiche da positive e genuine diventano negative, orride, questo perché – spiega Jesi – «il mito ha assunto parvenze orride; ma non è stata colpa del mito, bensì degli uomini che hanno alterato il passato specchiandovi le proprie malattie»<sup>81</sup>. È l'uso strumentale che l'uomo ha fatto delle immagini del passato a rendere orrido tutto quanto aveva di positivo il mito. In questo frangente, infatti, non si può parlare di mito tecnicizzato, in quanto il concetto mitologico non viene trasformato in una realtà esperibile, quanto piuttosto «un mito non umano, un mito di marionette o di dèi»<sup>82</sup> e, quindi, dice Jesi «non è un mito genuino ma un'elaborazione orrida delle sopravvivenze del mito»<sup>83</sup>.

In definitiva, afferma Jesi nello scritto monografico dedicato a Thomas Mann, il *Doktor Faustus* è «il libro della fine»<sup>84</sup> perché si fa portavoce dell'idea di un rapporto impossibile tra uomo e natura e «di un'arte non antiumana entro il quadro della società borghese nel tempo in cui la società borghese ha perso le sue garanzie di eternità»<sup>85</sup>.

Tale discorso è ancora più chiaro se si pensa al protagonista di un'altra opera di Mann, *Der Tod in Venedig*, Aschenbach<sup>86</sup>, il quale riceve con il mito anche la morte e, afferma Jesi, ciò non avviene perché il mito genuino è portatore di orrore, ma è il protagonista della vicenda che, rappresentando l'arte borghese, ha «proiettato nel mito le proprie colpe e si è quindi condannat[o] a trovare nel mito l'orrore»<sup>87</sup>. Questo racconto e il romanzo *Doktor Faustus* di Mann ci permettono di affrontare il problema della «demitizzazione»<sup>88</sup>. Si fa riferimento con questo termine al bisogno di «liberare gli elementi della nostra civiltà dalle loro componenti mitiche non più genuine, accumulatesi tanto da falsare ai nostri occhi l'autentico significato della parola 'mito', che è tornata spesso a significare "storia creduta vera, ma in realtà falsa"»<sup>89</sup>. Quest'ultima però non è l'unica accezione di 'demitizzazione',

---

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>81</sup> *Idem*.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>83</sup> *Idem*.

<sup>84</sup> Cfr. JESI F. (1972), p. 85.

<sup>85</sup> *Idem*.

<sup>86</sup> La vicenda narrata vede come protagonista Aschenbach, scrittore molto capace che, divenuto vedovo, decide di compiere un viaggio di 'liberazione'. Ad un certo punto del suo viaggio sente il desiderio di andare a Venezia, alloggiando in un hotel del Lido. Durante il suo soggiorno, rimane affascinato da un giovane ragazzo appartenente ad una famiglia Polacca in vacanza a Venezia. Il giovane incarna la bellezza tipica della statuaria greca e, addirittura, viene paragonato al Narciso dell'omonimo mito greco. Aschenbach se ne innamora ma, aldilà di qualche fugace sguardo, non avviene nulla di più. Nel testo sono presenti tutta una serie di rimandi mitici con riferimento alla classicità greca. La vicenda si conclude con la morte del protagonista a causa del colera.

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>88</sup> Cfr. JESI F. (1968), p. 49.

<sup>89</sup> *Idem*.

per Jesi significa estraniare completamente la nostra civiltà dalla partecipazione al mito in quanto, quest'ultimo, in particolare quello 'genuino', non è più accessibile o potrebbe essere un pericolo per una «morale azione politica»<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> *Idem.*

## - SCHEMA -

1. Geometria della decadenza borghese.
2. Costruzione delle origini.  
(Firenze) (Adessa Reale)
3. (Gli autoritratti: Tomio K., Tristan, Aschenbach, Cornelius, Krull → già la componente goethiana?)
4. (Dalla decadenza della famiglia, della classe, del borghese e dell'artista, all'organico puro: Cane e padrone, Zauberberg).
5. Giuseppe. Teste scambiate. Legge.
6. Lotte in Weimar, la saggiatura in genere.
7. Doktor Faustus.
8. Eletto, Inganno, ultimo Krull.

---

Il n. 3 a noi forse  
sdoppiato.

Fra 3 e 4 : 3 bis) Posizione politica,  
Betrachtungen, Federico, disputa  
col fratello ecc.

FIG. 2 - Appunti per la monografia su Thomas Mann (1972).

## 1.5 *Scienza del mito*

Nel 1969 Furio Jesi lavora intensamente alla sua produzione tanto da essere considerato dalla critica un «genio poligrafo»<sup>91</sup>. Nel contributo sulla produzione di Jesi, Enrico Manera dice:

predilige il momento analogico a quello filologico [...] basandosi su interpretazioni e connessioni capaci di suscitare nel lettore rimandi tematici e testuali e mostrandosi più interessato alla rielaborazione personale che non all'edificazione di una teoria.<sup>92</sup>

È effettivamente questa una caratteristica di Jesi che abbraccia più campi di sapere e più elaborazioni critiche, senza mai assumerle davvero, per poi distaccarsene e rielaborare subito dopo un nuovo pensiero. In particolare, in merito agli studi sul mito, Jesi dice: «il mito mi si è presentato, dopo molti anni, come quell'arnese dai mille usi, che però, siccome s'era persa la vite, era ridotto in due parti: due parti ancora usufruibili, certo, per chi volesse fare *bricolage* [...]»<sup>93</sup>.

La questione della «scienza del mito» è una di quelle idee jesiane a cui lo studioso è giunto passando attraverso importanti teorizzazioni attorno al mito e alla mitologia. Si pensi a Kerényi e alla definizione tormentata di mito, ma anche l'imponente discorso dello stesso su «scienza della religione» e «scienza della mitologia»<sup>94</sup>. Non meno importanti sono i richiami a Benjamin, Eliade e soprattutto Lévi-Strauss grazie al quale Jesi riesce a fare un arguto paragone tra «scienza del mito» come *langue* e «scienza della mitologia» come *parole*, su cui avremo modo di tornare tra qualche istante. Per comprendere appieno cosa sia però la «scienza del mito» è importante ritornare sulla distinzione tra mito e mitologia: il primo è un simbolo riposante in se stesso<sup>95</sup>, che non rinvia a nulla se non a sé ed è l'oggetto di studio della mitologia. Quest'ultima, invece, è l'immediata rappresentazione del mito, la parte

---

<sup>91</sup> Cfr. MANERA E. (2018), p. 63.

<sup>92</sup> *Idem*.

<sup>93</sup> Cfr. JESI F. (1976), p. 19.

<sup>94</sup> Si faccia riferimento a questo proposito al saggio del 1955 dal titolo *Interpretazione e origine nella scienza della religione e della mitologia* in KERÉNYI K. (1993) pp. 19-34. Già Kerényi si interroga su come nacquero religione e mito, passando per una descrizione storica e giungendo poi alla fine e decretare l'impossibilità della scienza nel fare questo «come sorsero mito e religione? Tale domanda è basata per lo più sul presupposto che si sia giunti al mito e alla religione da qualche cosa d'altro che non è né religione né mito. [...] La scienza non è in grado di presentare un quaderno del genere» (*Ivi*, p. 19).

<sup>95</sup> Tale definizione non è di Furio Jesi, ma affonda le sue origini nelle teorizzazioni di Bachofen (1815-1887), in particolare vede la luce nel saggio su *Il simbolismo funerario degli antichi* (1859), il mito inteso come 'simbolo riposante in se stesso' congloba in sé una serie di simboli ed è al tempo stesso immagine mediata di una verità trascendente e riflesso delle forme sociali e degli eventi della storia.

tangibile, di diretta manifestazione: «la mitologia, dice Platone (che usa le locuzioni *mythologia*, *mythous légein*, *mythologeîn*), è un'attività che rientra nell'ambito della *poiesis*, che è un genere della *poiesis*, e che ha per materiale dei racconti intorno a dèi, esseri divini eroi e discese nell'aldilà»<sup>96</sup>. Per Jesi, come appare anche in uno dei numerosi articoli sul mito del 1976<sup>97</sup>, la “scienza del mito” e la “mitologia” sono termini sovrapponibili e l'obiettivo di tale scienza sarebbe la ricerca di un denominatore comune tra le varie definizioni di mito. Nello stesso articolo, infatti, attraversa le nozioni di mito chiamando in causa, *in primis*, W. F. Otto che avrebbe indicato il primo originario significato di mito: «la parola nel senso antico, che non distingue tra parola ed essere»<sup>98</sup>. Successivamente, in età classica, la parola mito ha iniziato ad indicare dèi ed eroi, le loro gesta ed azioni divenendo il contro-canto di *logos*, come di una narrazione che non necessita di spiegazione razionale, ma che è pur sempre vera e fondata. La parola moderna “mito” è divenuta sempre più di uso comune nei più svariati ambienti<sup>99</sup> «si parla per esempio di “mito di Napoleone”, di “mito dello sciopero generale”, di “mito di patria”, di “mito di razza”»<sup>100</sup>.

La scienza del mito, quindi, si dovrebbe occupare di accorciare la forbice degli ambiti di applicazione e delle idee riguardanti il mito. Dal brevissimo *excursus* jesiano, infatti, si evincono due grandi poli: da un lato il mito come narrazione di imprese di eroi e vicende di dèi in tutto e per tutto vere ed attendibili; dall'altro lato ‘mito’ nell'accezione che si ritrova, dice Jesi, nel Dizionario della lingua francese a cura di Maximilien Paul Émile Littré «miti: racconti che non sono veri»<sup>101</sup>.

La scienza del mito non è un'invenzione jesiana, ma affonda le sue origini nell'Illuminismo: «[...] in parallelo con i risultati di ricerche etnografiche relativamente sistematiche, gli studi sul mito cominciarono ad assumere forme organiche di scienza»<sup>102</sup>. La diatriba che nei secoli continua a perpetrarsi riguardo alla possibilità di analizzare e conoscere ogni meccanismo che costituisce l'uomo e, viceversa, riconoscere l'esistenza di un'entità superiore che muove tale meccanismo, non conoscibile, trova il suo punto di sintesi negli studi sul mito.

---

<sup>96</sup> Cfr. JESI F. (2008), p. 16.

<sup>97</sup> Cfr. BELPOLITI M., MANERA E. (2010), pp. 188-195.

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 188.

<sup>99</sup> Cfr. §1.1 *Premesse sul mito* nel quale si mette in rilievo il riferimento al mito nella sua accezione contemporanea, in particolare nel secondo Novecento.

<sup>100</sup> Cfr. BELPOLITI M., MANERA E. (2010), p. 188.

<sup>101</sup> *Idem*.

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 194.

Nel Novecento fondamentale fu la lezione di Bachofen che, anche se reputato «ipnotizzato»<sup>103</sup> dal mito e dal simbolo, viene riconsiderato da studiosi come Ludwig Klages, Oswald Spengler, Leo Frobenius che vedono nel mito «l'elemento più vivo e rivelatore di ogni stile di cultura, da accettare, appunto, anziché da spiegare»<sup>104</sup>. Successivamente, pensatori come Otto e Jung, di cui abbiamo ricordato i preziosi contributi in questa trattazione, hanno riconosciuto nel mito una forza in grado di plasmare l'uomo e la cultura.

Si noti, pertanto, come la scienza del mito non sia un'invenzione recente, ma affonda le sue radici in teorizzazioni che corrono lungo tutto il Novecento. Jesi, coerentemente al suo percorso critico, partecipa all'elaborazione del modello di mito che «è anche il risultato di una ricerca nell'ambito della mitologia [...]; nella sua elaborazione hanno lasciato traccia vicende, orientamenti, contraddizioni, risultati e crisi di tale scienza [del mito] fra il 1955 ad oggi»<sup>105</sup>. Lo studioso torinese, infatti, studia più ambiti che entrano in relazione con il mito: il mito e la religione, il mito e il linguaggio, il mito e la società.

In merito al rapporto che intercorre tra mito e religione, Jesi sostiene che mito e religione si implicano vicendevolmente. Le religioni «implicano un modo di vedere mitologico»<sup>106</sup>, cioè quando si creano collegamenti tra «complessi organici (narrazioni, figurazioni, mimiche, danze, ecc.) delle immagini»<sup>107</sup> che sono ritenuti dotati di una loro verità. Tali immagini mitiche, da cui si generano dei miti, si sovrappongono e si intrecciano con la realtà quotidiana. Non in tutte le culture però, afferma Jesi, il mito possiede un carattere di sacralità, in questo caso allora nascerebbero – accanto ai miti religiosi – miti di altra natura «legati al divertimento, al piacere del narrare»<sup>108</sup>. Quest'ultimi miti sarebbero legati alla fiaba<sup>109</sup> e fiaba mitologica e mito religioso hanno dei legami storici, poiché il modo di vedere mitologico si è manifestato sia in uno che nell'altro ambito. In definitiva, l'essere divino che è protagonista di un mito legittima le azioni future degli uomini, fonda l'esperienza umana ma non solo: il mito, come nella Grecia classica, dà un volto alla divinità, gli fornisce plasticità, ma permette di sperimentare anche l'inaccessibilità del divino, in quanto il mito, per dare una sembianza al divino, modella simboli che rinviano solo a se stessi. Pertanto, più il mito

---

<sup>103</sup> *Idem.*

<sup>104</sup> *Ivi*, p. 195.

<sup>105</sup> Cfr. JESI F. (1976), p. 19.

<sup>106</sup> Cfr. BELPOLITI M., MANERA E. (2010), p. 189.

<sup>107</sup> *Idem.*

<sup>108</sup> *Idem.*

<sup>109</sup> Si veda in particolare il volume in onore di Furio Jesi a cura di Masini F. e Schiavoni G. (1983), nel quale – con un notevolissimo numero di contributi – si affrontano alcuni nodi del pensiero jesiano in particolare nel rapporto che intercorre tra mito, fiaba e allegoria.



perde il suo valore di modello e di «giustificazione sacrale»<sup>110</sup> delle azioni umane, tanto più aumenterà il sentimento di inaccessibilità al divino. Secondo Jesi, il cristianesimo ha avviato un processo di demitizzazione del sacro.

Non lontano dal precedente è il rapporto che intercorre tra mito e linguaggio: l'insieme dei miti e delle immagini mitiche che scaturiscono dalla tradizione di un popolo sono assimilabili ad un sistema linguistico. Il codice linguistico è costituito da segni che rappresentano qualcosa e che, soprattutto, condividono più persone: arbitrariamente una parola è portatrice di verità perché essa stessa, per tutti i parlanti della lingua, si riferisce allo stesso oggetto. Quello stesso segno linguistico poi ha un'immagine o un'azione che è nel mito e «le azioni e le cose che accaddero al tempo delle origini, e che le evocazioni del mito mantengono costantemente presenti, sono, per così dire, il vero *nome* delle azioni e delle cose che accadono quotidianamente»<sup>111</sup>. Jesi propone un esempio per chiarire meglio quanto appena espresso: il nome vero della caccia è l'azione per cui l'eroe primordiale della caccia è andato a cacciare per la prima volta e ripetere tale gesto significa «ripetere il nome vero e sacro della caccia, ripetere il medesimo segno, il medesimo gesto»<sup>112</sup>. Ovviamente, afferma poco dopo lo studioso, queste azioni si traducono anche in parola, poiché il mito per essere imitato deve anche essere narrato. Interessante, nella sua riflessione, è il passaggio successivo: la natura della narrazione dei miti è mitologica, ovvero costituita di simboli che, come si è detto spesso, rimandano a se stessi perché formano un codice linguistico chiuso e quindi «narrare un mito non può essere altro che far uso di quel codice, evocare quelle e non altre immagini e connessioni di immagini»<sup>113</sup>. Molto interessante è anche la trasformazione del mito nel linguaggio, ricalcando l'aspetto morfologico dei nomi: nome comune e nome proprio. Con il tempo, dice Jesi, le parole proprie del «lessico tecnico del mito»<sup>114</sup> acquisiscono, nel lessico quotidiano, un valore e una funzione comune.

Più complesso e articolato è il rapporto che intercorre tra il 'vedere mitologico' e le situazioni economiche e sociali. Si palesano, secondo Jesi, due tipi di influenza da parte delle situazioni economiche e sociali: la prima è l'intervento di queste situazioni nel «modo di vedere mitologico»<sup>115</sup>. Teoria, quest'ultima, scartata dalla psicanalisi junghiana e da Claude Lévi-Strauss che ritenevano essere il mito una condizione biologica dell'essere umano e

---

<sup>110</sup> Cfr. BELPOLITI M., MANERA E. (2010), p. 190.

<sup>111</sup> *Idem.*

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 191.

<sup>113</sup> *Idem.*

<sup>114</sup> *Idem.*

<sup>115</sup> *Ivi*, p. 192.

pertanto non può essere condizionato nelle sue origini, semmai nelle sue modalità di manifestazione. La seconda influenza, invece, si muove come critica alle nozioni di mito genuino e mito tecnicizzato di Kerényi da parte degli studiosi marxisti. Secondo quest'ultimi, tutti i miti sarebbero condizionati e «tecnicizzati nel quadro delle condizioni economiche-sociali del gruppo»<sup>116</sup>. Non si parla solamente di riflessi delle condizioni sociali ed economiche che si manifestano nei miti, ma di una loro legittimazione, di un loro statuto quasi a livello di una religione e che va «vantaggio della classe detentrica del potere»<sup>117</sup>. Quest'ultimo aspetto, per Jesi, è comunque legato alla modalità di manifestazione del mito e non alla sua origine che concorda avere radici in un assetto biologico dell'essere umano esattamente come Jung e Lévi-Strauss.

Jesi riflette poi sulla capacità di cogliere l'influenza delle strutture economiche sociali sul mito, sostenendo che quando un mito viene prodotto è già diventato appropriazione di colui o coloro che intendevano usarlo per i propri scopi di potere. Di fatto il mito si snatura nel momento in cui viene tolto e separato dal suo contesto sociale: «il mito è qualcosa di collettivo»<sup>118</sup>. È fondamentale poi soffermarsi sulla trasformazione del mito nel tempo, all'interno di una società: i miti si trasformano nel tempo, ma è impossibile coglierne la loro trasformazione in concomitanza con quella della società. I miti sono sopravvivenze di società arcaiche che mutano e si stabiliscono nella nuova società: è in questo frangente che un'immagine mitica benefica, mutate le condizioni della società, si trasforma in immagine malefica, di morte. Jesi porta il caso dell'«istituto iniziatico»<sup>119</sup> che, una volta venuto meno, trasforma l'immagine mitica positiva in immagine di morte, morte positiva perché intesa come rinascita. Ed è in questo senso che si conferma il valore positivo del mito che, appunto, mantiene il «suo antico segno positivo»<sup>120</sup>, nonostante siano mutate le condizioni esterne e ne sia stata data una riformulazione esso non smette di essere «forza conservatrice»<sup>121</sup>.

Studiati, pertanto, gli ambiti di relazione con il mito, si può affermare che la scienza del mito è la «scienza di ciò che non c'è»<sup>122</sup>. È difficile pensare ad una scienza il cui oggetto di studio non esiste, ma Luigi Alfieri, in un saggio<sup>123</sup> in onore di Jesi, propone uno schema

---

<sup>116</sup> *Idem.*

<sup>117</sup> *Idem.*

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 193.

<sup>119</sup> *Idem.*

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 194.

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 193.

<sup>122</sup> Definizione usata in più luoghi da Jesi, in particolare cfr. JESI F. (2008), p. 115 e in MASINI F., SCHIAVONI G., (1983), pp. 188ss.

<sup>123</sup> Cfr. MASINI F., SCHIAVONI G., (1983), pp. 188ss.

interessante che aiuta a comprendere come il mito o non è verità o sfugge perché elemento estraneo, storicamente e culturalmente lontano:

- a) *Mito come non-verità sostituibile dalle verità.* È questo il caso più comune conosciuto. Si ritiene, comunemente, che il mito sia una storia di invenzione, fantastica che non esprime verità. La scienza, tuttavia, è la disciplina che ontologicamente deve esprimere verità, ma il mito – ritenuto narrazione di invenzione – non è ritenuto portatore di verità. Pertanto, non avendo come oggetto la verità, la scienza del mito può essere solo che «scienza di ciò che non c'è».
- b) *Mito come non-verità insostituibile dalla verità.* Il mito non si colloca ad una stazione inferiore o primordiale rispetto alla scienza. Sono due linguaggi lontani tra loro. Non-verità non può essere uguale a falsità perché «le leggi del mito non sono riferibili a quella scienza»<sup>124</sup>. In questo senso, si può portare l'esempio della diversa concezione di verità del mito: la mente primitiva lo riteneva vero, oggi invece viene reputato non-vero in quanto per noi «quella mentalità ci è del tutto estranea»<sup>125</sup>. Per tale ragione il mito è una scienza senza oggetto, in quanto – riprendendo il pensiero di Lévy-Bruhl - «ha per oggetto la non-scienza, ciò che è incomprendibile per il pensiero razionale»<sup>126</sup>.
- c) *Mito come verità «profonda» dell'uomo, inconscia e irrazionale.* È l'idea di mito come manifestazione dell'inconscio personale, oppure come trasformazione del mito in immagini che nascono dalle esperienze della vita. Anche in questo caso è mancante l'oggetto in quanto il mito o le immagini mitiche si manifestano in un ordine differente di realtà. È una scienza che non c'è perché l'oggetto non si manifesta mai.
- d) *Mito come verità relativa, storicamente e culturalmente condizionata.* Il mito viene recepito da una cultura, da una società così come in quel contesto si è manifestato e non può essere inteso come una verità assoluta e la sua verità non può essere valutata in termini ontologici. Di contro, proprio perché non è possibile considerarlo sempre vero, non è nemmeno possibile ritenerlo falso. La verità del mito può essere culturale, in questo senso si può dire che tale verità è accessibile per una cultura ed è inaccessibile per un'altra. Al contrario, anche la falsità del mito può essere culturalmente vera, ma potrebbe anche essere «un errore ontologico culturalmente condi-

---

<sup>124</sup> *Ivi*, p. 190.

<sup>125</sup> *Idem*.

<sup>126</sup> *Idem*.

zionato»<sup>127</sup>, ovvero la cultura di appartenenza può non dare accesso a realtà esistenti che sono conoscibili con il mito. Anche in questo caso la scienza del mito manca del suo oggetto, in quanto il suo oggetto è estraneo perché appartiene ad altre culture e perché l'oggetto potrebbe essere pericoloso in quanto «potrebbe fondare un'ipotesi di falsità della conoscenza razionale»<sup>128</sup>.

- e) *Mito come verità sovraumana accessibile a individui privilegiati o razze elette*. In questo caso il mito è verità assoluta che non è condizionata dalla storia e dalla cultura. Il mito non si lascia possedere, ma possiede e quindi la scienza del mito si trasforma in «esoterismo e occultismo». Per tanto anche qui avviene la perdita dell'oggetto di tale scienza perché avviene una trasformazione da oggetto a soggetto: «è il mito, non l'uomo, che agisce, che sa, che comanda, e l'uomo non è che il passivo esecutore di doveri sacrali»<sup>129</sup>.
- f) *Mito come verità sovraumana inaccessibile o perduta*. Il mito è qui inteso come forza sovraumana, cosmica che si manifesta e, allo stesso tempo, si nasconde dietro simboli indecifrabili. La scienza del mito è perciò priva di oggetto in quanto il suo oggetto si nasconde.

In definitiva, Jesi inizierà a parlare di scienza della mitologia piuttosto che scienza del mito, poiché la prima studio il materiale mitologico e la “cosa” che si suppone essere presente dietro a tale materiale. Come si è più volte detto, il mito è qualcosa che non c'è o non c'è mai stato, in ogni caso «[...] emerge comunque, a livelli diversi la sua inconoscibilità, ma certamente conoscibile è la mitologia in quanto si sostanzializza come racconto, come materiale appunto»<sup>130</sup>.

---

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 192.

<sup>128</sup> *Idem*.

<sup>129</sup> *Idem*.

<sup>130</sup> Cfr. ANDREOTTI A. (1997), p. 160.

## 1.6 *La macchina mitologica*

Tutto questo è per me oggi il significato della parola mito. Una macchina che serve a molte cose, o almeno il presunto cuore misterioso, il presunto motore immobile e invisibile di una macchina che serve a molte cose, nel bene e nel male. È memoria, rapporto con il passato, il ritratto del passato in cui qualche minimo scarto di linea basta a dare un'impressione ineliminabile di falso; e archeologia, e pensieri che stridono sulla lavagna della scuola, e che poi, talvolta, inducono a farsi maestri per provocare anche in altri il senso di quello stridore. Ed è violenza, mito del potere; e quindi anche è sospetto mai cancellabile dinanzi alle evocazioni di miti incaricate di una precisa funzione: quella, innanzitutto, di consacrare le forme di un presente che vuol essere coincidenza con un «eterno presente»<sup>131</sup>.

Compresa la difficoltà di definire il mito e, come si è visto, preso atto della problematicità di trattare una «scienza che non c'è», Jesi elabora un «modello gnoseologico originale»<sup>132</sup> chiamato la 'macchina mitologica'. Come testimonia anche la citazione in apertura di questo paragrafo, sembra esserci in Jesi una indisponibilità nel parlare di mito e piuttosto un favore nel pensare alla metodologia, rappresentata dalla macchina mitologica, più adatta per studiare il mito. L'immagine della macchina mitologica è descritta da Jesi come «la forma di congegno che produce forme di epifanie di miti e che nel suo interno, di là dalle sue pareti non penetrabili, potrebbe contenuti i miti stessi – il mito –, ma potrebbe anche essere vuoto»<sup>133</sup>.

Fondamentale è il ragionamento jesiano per cui “scienza del mito”, come abbiamo detto più volte, è scienza di ciò che non c'è, ma se, invece, si parla di “scienza della mitologia” ci si riferisce allo studio dei materiali mitologici e quindi ci si riferisce al funzionamento della macchina mitologica. Di seguito si riporta uno stralcio dell'intervista a cura di Andrea Cavalletti in cui – con estrema lucidità – lo studioso chiarisce il rapporto che intercorre tra mito, scienza del mito, scienza della mitologia e macchina mitologica:

se per mito intendiamo il *quid*, alla cui esistenza la macchina mitologica allude come a quella del suo presunto motore immobile, e per materiali mitologici i prodotti storicamente verificabili della macchina, la scienza del mito è una tipica scienza di ciò che storicamente non c'è, mentre la scienza della mitologia è lo studio dei materiali mitologici in quanto tali. La

---

<sup>131</sup> Cfr. JESI F. (1976), pp. 23-24.

<sup>132</sup> Cfr. MANERA E. (2019), p. 18.

<sup>133</sup> Cfr. JESI F. (2008), p. 149.

scienza del mito, nella mia prospettiva, tende ad attuarsi come scienza delle riflessioni sul mito, dunque come analisi delle diverse modalità di non-conoscenza del mito. La scienza della mitologia, per il fatto di consistere nello studio dei materiali mitologici “in quanto tali”, tende ad attuarsi innanzitutto come scienza del funzionamento della macchina mitologica, dunque come analisi della interna e autonoma circolazione linguistica che rende mitologici quei materiali. Uso la parola mitologia per indicare, appunto, tale circolazione linguistica e i materiali che la documentano<sup>134</sup>.

Appare evidente ora che non si può parlare più di mito, ma si dovrebbe parlare di mitologie e materiali mitologici. La macchina mitologica nasce proprio per condensare in sé tutti gli studi circa le «dottrine del mito» o «della mitologia»<sup>135</sup>. La scienza del mito viene definita da Jesi la scienza «del girare in cerchio»<sup>136</sup> e la macchina mitologica si situa in questo orizzonte: è lo spazio che sta in una posizione equidistante rispetto a questo centro. Il centro a cui si fa riferimento è inaccessibile ed è rappresentato a pieno titolo dal mito. Da un lato, la macchina mitologica è necessaria per non sostanziare il mito, non domandarsi della sua sostanza, non negarla, né accettarla. Dall'altro lato, la macchina mitologica non deve essere sostanzializzata perché «non appena cessa di essere considerata un puro modello funzionale e provvisorio, tende a divenire un centro fascinatorio e ad esigere prese di posizione, petizioni di principio, circa il presunto contenuto»<sup>137</sup>.

Spiegare la nozione di ‘macchina mitologica’ è molto complesso, soprattutto perché si presenta articolata su più piani, ma si vuole ripercorrere uno studio molto interessante ad opera di Angelo Andreotti<sup>138</sup>, il quale argutamente e in modo schematico cerca di dare una spiegazione della “macchina mitologica” che si riporta qui sotto e di seguito, chi scrive, ha cercato di darne una restituzione grafica:

[...] la macchina mitologica è: (a) è la struttura gnoseologica che Jesi erge a sistema; (b) il frutto di quella *sképsis* che Jesi opera attorno al mito. Di conseguenza è: (c) l'involucro socioculturale che contiene i significati della parola “mito”, nonché (d) il movimento della storia di quel materiale mitologico che genera il concetto “mito”, anche se a volte il concet-

---

<sup>134</sup> Cfr. Intervista presente in JESI F. (2018). Il titolo dell'intervista «Quando Kerényi mi distrusse da Jung» è un titolo redazionale dato all'intervista in occasione della sua prima pubblicazione a cura di Andrea Cavalletti nel 2007.

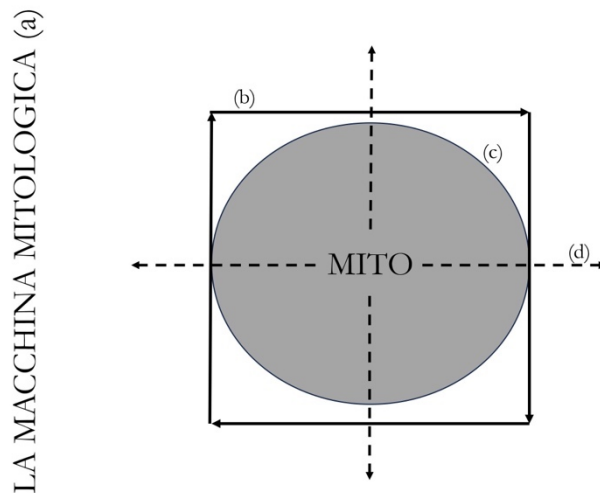
<sup>135</sup> Cfr. JESI F. (2008), p. 149.

<sup>136</sup> *Idem*.

<sup>137</sup> *Idem*, p. 154.

<sup>138</sup> Cfr. ANDREOTTI A. (1997), pp. 151-164.

to “mito” pare ipostatizzarsi e quindi generare il movimento del materiale mitologico stesso<sup>139</sup>.



Nella restituzione grafica che si è cercata di dare, sulla scorta della chiarissima esposizione di Andreotti, si fa notare l'impossibilità di accesso al mito e ciò che perviene a noi è il materiale mitologico (d), filtrato dalla storia e dall'involucro socio-culturale (c), mentre (b) che corre attorno – lungo tutto questo materiale – rende l'idea della *sképsis*, della ricerca dubitativa, che si muove in un circolo che è vizioso, raramente virtuoso.

Per chiarire ancora meglio cosa sia la “macchina mitologica”, nello studio già citato, si affronta un esempio pratico: l'anello di Gige, inteso come mitologema, il modello archetipico. Si ripercorre brevemente la narrazione dell'anello di Gige: il primo a scriverne fu Erodoto che, nel primo libro delle sue *Storie*, racconta di Gige, la guardia del corpo del re dei Lidi, Candaule, il quale confidò a Gige la bellezza di sua moglie. Un giorno, Gige, di nascosto, guardò la moglie di Candaule cambiarsi e, una volta scoperto da questa, lo obbligò ad uccidere Candaule e a sposarla. Qui nessun anello compare. In un'altra versione della storia, ad opera di Platone ne *La Repubblica*, si racconta di Gige, pastore al servizio del re Candaule, il quale, rubato l'anello da un cadavere contenuto in un cavallo di bronzo, messo al dito l'anello durante una riunione dei pastori, giocherellando con lo stesso, scoprì che poteva diventare invisibile. La vicenda volge a conclusione con la congiura, insieme alla moglie, nei confronti di Candaule. In una terza versione di Cicerone che riprende Platone, il

<sup>139</sup> *Mi*, p. 151.

retore romano ne modifica il contenuto morale: se in Platone il potere dell'invisibilità poteva inebriare l'onesto quanto il disonesto, in Cicerone «i galantuomini cercano l'onestà non l'invisibilità»<sup>140</sup>. Infine, una quarta versione, più recente, è ad opera di Friedrich Hebbel che, nel 1854, scrisse una tragedia in cinque atti dal titolo *Gige e il suo anello*. In questa versione, Gige non è né un pastore e nemmeno la guardia del corpo di Candaule, ma un greco che diventa confidente del re. Gige possiede un anello che offre in dono al re e consiglia quest'ultimo di utilizzarlo per ammirare la bellezza della moglie. Il re, riluttante, obbliga Gige ad utilizzare l'anello per spiare la moglie. La storia è sostanzialmente identica alle versioni precedenti, con la variazione finale che la moglie riesce a vedere Gige, anche se questi doveva essere "coperto" dal potere invisibile dell'anello. La regina ricatta Gige e lo costringe ad uccidere Candaule, quindi la vicenda termina con il suicidio della regina.

In tutte queste versioni e in particolare in quella ad opera di Hebbel, la «macchina mitologica sta funzionando a pieno regime, e il mitologema viene utilizzato per scopi nuovamente didattici, dimostrativi di una determinata ideologia: sono passati appena sei anni dall'insurrezione viennese del '48»<sup>141</sup>. Verrebbe pertanto da chiedersi circa la vera esistenza dell'anello e, allo stesso modo, Jesi si domanda se il mito esista davvero: che esista o meno, che lo si possieda oppure no, «tutti comunque ne ascoltano il racconto»<sup>142</sup>. Andreotti, pertanto, si chiede se effettivamente la macchina mitologica possiede il mito e la risposta risiede sempre nel potere dell'anello: chi usa questo potere vuole essere invisibile per poterlo manipolare meglio. In questo studio si nota in modo chiaro che «le trasformazioni [...] che il racconto di Gige subisce, da Erodoto fino a Tolkien, attraverso Platone, Cicerone, Luciano, Gauthier, Hebbel, e altri ancora, testimoniano l'esistenza di quello che Jesi chiamava macchina mitologica»<sup>143</sup>.

In una lettera a Giulio Schiavone Jesi afferma: «il mito è nascosto dentro la mitologia, dentro la "macchina mitologica", la quale lo ripara tanto bene dall'esterno che potrebbe anche darsi che esso non esistesse. Quello che io intendo fare, e che ritengo moralmente doveroso, è studiare il funzionamento della macchina mitologica, la quale funziona anche nei discorsi degli ermeneuti»<sup>144</sup>. Utilizzare il modello della macchina mitologia non significa poter comprendere la natura del mito, ma studiare il funzionamento dello stesso, o meglio il funzionamento dei racconti dei miti, quindi non il mito, ma la mitologia: «ciò che viene

---

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 153.

<sup>141</sup> *Ivi*, p.154.

<sup>142</sup> *Idem*.

<sup>143</sup> *Ivi*, p. 155.

<sup>144</sup> Cfr. Lettera a G. Schiavone del 26 giugno 1972.



prodotto dalla macchina mitologica non è il mito, ma la mitologia, e questa posizione è presa da Jesi per via empirica: l'esistenza del mito non è verificabile per via empirica, mentre l'esistenza della macchina mitologica sì»<sup>145</sup>.

### 1.7 *Furio Jesi e Charles Mauron: verso un confronto*

Gli studi compiuti da Furio Jesi, e che poco sopra si è cercato di ripercorrere, ci permettono di riflettere sul funzionamento della mitologia all'interno del testo letterario. Nella terza parte di questo lavoro, si avrà modo di vedere applicato il modello della macchina mitologica a un testo di Gérard de Nerval. Tuttavia, l'analisi del testo nervaliano risulterà più completa grazie al dialogo che si cercherà di instaurare tra Furio Jesi e Charles Mauron. Del primo sono appena state messe in rilievo alcune aree di indagine; tra queste alcune sono deputate a definire un orizzonte di senso utile alla comprensione degli studi di Jesi, altre invece risultano fondamentali per operare un confronto con l'autore oggetto del secondo capitolo. Charles Mauron, in effetti, agli inizi del Novecento ha definito un metodo di indagine ibridato che cercasse di conciliare, per quanto possibile, lo statuto della psicanalisi con quello della critica letteraria, cercando di non ridurre il testo ad un oggetto da interrogare, quanto piuttosto fornire le linee di interpretazione di un metodo che porta il nome di 'psicocritica'.

Furio Jesi, guardando da subito al mito e concentrando i propri studi sul suo funzionamento, ha fornito delle coordinate utili a rintracciare le manifestazioni del mito, come si è visto nel paragrafo 1.6. La prospettiva da cui parte invece Mauron guarda da subito al testo, dal quale – attraverso il metodo della sovrapposizione – riesce a scovare delle metafore ossessive utili alla definizione delle ossessioni dello scrittore, per poi definire un mito personale dello stesso che si sostanzia attraverso il suo valore collettivo. È su questo punto in particolare che il lavoro di Jesi e Mauron trova il suo più alto punto di incontro, concependo prima di tutto il mito come il centro di un sistema funzionale e, di conseguenza, riconoscendo la presenza di meccanismi altri che conducono al disvelamento di questo stesso centro mitico.

---

<sup>145</sup> Cfr. ANDREOTTI A. (1997), p. 162.



## II

### CHARLES MAURON

#### 2.1 *Letteratura e psicanalisi: premesse*

Lo studio del metodo psicocritico elaborato da Charles Mauron richiede una comprensione delle sue radici teoriche e delle sue differenze rispetto ad alcune delle correnti di pensiero dominanti del suo tempo. In particolare, è necessario esaminare i punti di contatto e le differenze con lo strutturalismo, nonché comprendere i concetti chiave della psicoanalisi di Sigmund Freud e Carl Gustav Jung, su cui Mauron ha costruito il suo approccio.

Francesco Orlando, un importante teorizzatore della teoria freudiana in Italia nel Novecento, inizia una delle sue opere più importanti affermando:

[...] lo studioso di letteratura può e deve ricorrere a Freud per ricavare dalla sua opera non tanto una corretta psicologia dell'autore, del pubblico o del personaggio, quanto piuttosto modelli attinenti alla coerenza interna di un linguaggio che, per ipotesi, ha qualcosa da spartire col linguaggio dell'inconscio umano<sup>146</sup>.

Nonostante la netta presa di posizione di Orlando, considerato colui che ha riaperto il dialogo tra psicanalisi e letteratura nella seconda metà del Novecento, il rapporto tra letteratura e psicanalisi è stato, nel passato, sempre travagliato per le difficoltà di agire sul testo con una metodologia che lo rispetti, senza adottare troppo il punto di vista psicoanalitico o, al contrario, quello filologico. La teoria della letteratura, in particolare, guarda con sospetto alle teorie del testo che sono nate in seno alla psicanalisi. Nell'ambito accademico, nel corso del tempo, modelli di indagine del testo come, ad esempio, lo strutturalismo hanno riscosso maggiore favore. In queste prime pagine, si cercherà di ripercorrere le inferenze psicoanalitiche negli studi letterari per chiarire meglio entro quale contesto il metodo psicocritico, elaborato da Charles Mauron, si è sviluppato.

Il punto di partenza di questa riflessione sembra essere proprio lo strutturalismo, poiché le operazioni dell'attività strutturalista, delineate da Roland Barthes, non si discostano molto dal metodo psicocritico di Charles Mauron. Inoltre, Barthes stesso ammette,

---

<sup>146</sup> Cfr. ORLANDO F. (1987), p. 8.

all'interno della sua autobiografia<sup>147</sup>, di essere stato influenzato dallo psicanalista francese Jacques Lacan. Nello schema fornito da Barthes per comprendere le fasi della sua produzione in *Barthes di Roland Barthes*, compare proprio il nome di Lacan. Barthes guarda a Lacan per il suo interesse per il linguaggio e, a causa della direzione che le teorie freudiane stavano prendendo a metà del Novecento, Lacan sottolinea nuovamente l'importanza di guardare alla funzione della parola e del campo del linguaggio<sup>148</sup>.

Tale premessa è importante per sottolineare le inferenze psicoanalitiche nella produzione di Barthes, sebbene la psicoanalisi a cui guarda Charles Mauron sia quella che trae le proprie origini dalle dirette teorizzazioni di Freud.

Si diceva però che le operazioni compiute dall'attività strutturalista non si discostano molto dal metodo psicocritico. Le principali operazioni di questa attività sono il ritaglio e il coordinamento. La prima prevede di ritagliare, ovvero isolare, dei frammenti che non hanno senso di per sé, ma la loro modifica comporta una variazione di tutto l'insieme. Barthes mette bene in rilievo questo concetto, sostenendo che le unità che derivano dall'operazione di ritaglio «non assumo esistenza significativa se non dai loro contorni»<sup>149</sup>. In questo contesto è fondamentale introdurre il concetto di paradigma, tanto caro alla linguistica. Stabilire il paradigma dell'oggetto significa cercare di comprendere i rapporti di affinità e di dissimiglianza che quell'oggetto ha nei confronti degli altri oggetti. Barthes cita il caso del mito di Edipo: gli episodi che innestano il testo del mito devono essere allo stesso tempo «identici e variati»<sup>150</sup> per comprendere chiaramente il discorso che si è prodotto.

La seconda operazione, quella del coordinamento, richiede di «scoprire o fissare delle regole di coordinamento», cioè delle regole che diano stabilità alle unità, che siano ricorrenti. È grazie alle unità ricorrenti che si può giungere al senso generale dell'opera. Si vedrà come queste operazioni non sono molto lontane dall'operazione di 'sovrapposizione' parola per parola che Charles Mauron ha ideato nell'ambito della sua psicocritica. Tuttavia, si ritiene esserci una differenza sostanziale tra l'attività strutturalista e il metodo psicocritico. Lo strutturalismo non si preoccupa di ricostruire, attraverso le operazioni appena descritte, l'immagine del reale o del mondo, ma si concentra su un nuovo aspetto dell'oggetto, cioè quello «funzionale»<sup>151</sup>. Nell'ambito di una prospettiva sociale, l'oggetto assume un ruolo

---

<sup>147</sup> Cfr. BARTHES R. (1980), p. 166.

<sup>148</sup> Si veda J. LACAN, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi* in «Scritti», vol. 1, Einaudi, Torino, 2002, pp. 230-316.

<sup>149</sup> Cfr. BARTHES R. (1966), p. 249.

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 248.

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 249.

funzionale rispetto al senso generale delle cose. Barthes, in particolare, enfatizza l'idea che l'attività dello strutturalismo non mira a studiare l'uomo come entità intrinsecamente ricca di significati, ma piuttosto come un artefice di sensi. In sostanza, lo strutturalismo – sviluppato da figure come Ferdinand de Saussure, Claude Lévi-Strauss e Roland Barthes – si concentra sull'analisi delle strutture linguistiche e culturali. L'approccio strutturalista considera i testi come sistemi di segni, esaminandoli in termini di relazioni reciproche e funzionali all'interno della struttura.

Al contrario, il metodo psicocritico di Charles Mauron si allontana dall'analisi esclusivamente strutturale per abbracciare una prospettiva psicoanalitica. Mauron, nei suoi studi, ha proposto di esaminare i testi letterari come espressioni degli aspetti inconsci dello scrittore, rivelando così la loro 'struttura profonda'<sup>152</sup>. Contrariamente allo strutturalismo, la psicocritica, come si illustrerà nelle pagine successive, si concentra sulle possibili manifestazioni dei processi inconsci. In altre parole, esamina la formazione del testo come risultato del meccanismo inconscio del suo autore.

In questo contesto, diventa fondamentale fare riferimento a specifiche categorie psicoanalitiche. Per comprendere appieno il lavoro di Mauron, infatti, si ritiene necessario richiamare agli studi sull'inconscio umano, come funziona e com'è possibile che dalla sovrapposizione dei testi degli autori scaturiscano immagini che hanno attinenza con episodi di vita vissuta.

Il problema dell'inconscio, considerato il 'regista occulto della psiche', era più complesso rispetto al concetto di 'casualità strutturale'<sup>153</sup> nato in seno allo strutturalismo ed elaborato da Louis Althusser; quest'ultimo era convinto che l'essenza di una cosa o di una persona fosse connessa al fenomeno che si manifesta, al contrario Freud afferma l'idea di "autonomia dello psichico" rispetto al mondo esterno. È vero che Freud riconduce il ricordo ad eventi dell'infanzia, ma sostiene anche che lo stesso ricordo può essere frutto solamente della fantasia e quindi «non sempre le scene infantili sono vere»<sup>154</sup>.

Ne *L'interpretazione dei sogni* Freud si sofferma a decostruire l'idea che vita conscia e vita onirica siano in contrasto; termine medio che, invece, si frappone tra vita conscia e

---

<sup>152</sup> Si veda a questo riguardo MAURON C. (1963), pp. 9-36.

<sup>153</sup> Louis Althusser, uno dei filosofi e sostenitori del marxismo di ambito francese, ha prodotto interessanti contributi al riguardo. Si vedano in particolare gli studi sui rapporti che intercorrono tra freudismo e marxismo tra gli anni Venti e Trenta del Novecento; teorie che poi prendono il nome di 'freudomarxiste' (Althusser L., *Sulla psicoanalisi. Freud e Marx*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1994).

<sup>154</sup> Cfr. FREUD S. (1976), vol. VIII, p. 522.

quella onirica è lo «psichico inconscio»<sup>155</sup>. Le attività che prima venivano attribuite alla fantasia onirica ora vengono attribuite al pensiero inconscio. In altre parole, quando il sogno porta alla luce idee pienamente valide della vita cosciente, queste possono essere considerate come il travestimento del sogno stesso, ovvero l'opera del lavoro onirico che è, a sua volta, manifestazione della profondità della psiche. La tesi di Freud si basa sul fatto che sia nell'analisi di un paziente nevrotico che in quella del sogno, si può notare come i «processi ideativi complessi e corretti»<sup>156</sup> sono frutto di processi psichici che si verificano anche senza la stimolazione dello stato cosciente del soggetto. Si palesa quindi l'idea che la prestazione intellettuale del soggetto è guidata dai medesimi processi psichici, siano essi consci o inconsci; tuttavia, si è più inclini a ritenere e a sopravvalutare il carattere conscio di tale prestazione soprattutto quando si parla di «produzione intellettuale e artistica»<sup>157</sup>, infatti Freud, citando Goethe e Helmholtz, dimostra come le loro creazioni letterarie sembrano essersi manifestate all'improvviso, ma è prerogativa dell'attività conscia, invece, nascondere tutti gli altri processi e con i quali l'attività conscia coopera.

Da questa prospettiva, che sarà approfondita nella discussione sul metodo psicocritico, riscontriamo un punto di divergenza rispetto allo strutturalismo. Il metodo psicocritico, a differenza dello strutturalismo, favorisce un approccio che unisce la psicanalisi all'analisi testuale. Questo metodo si distingue per il suo rifiuto di concepire il testo come il frutto del genio dell'autore o come il risultato di un laborioso lavoro di perfezionamento. Piuttosto, si concentra sull'indagine tra i testi per individuare, anche con il supporto di studi sulla vita dell'autore, le reti di immagini che emergono dal testo come risultato di un processo inconscio così come delineato da Freud.

A chiarire meglio i termini fin qui espressi, interviene Jung nella sua opera *L'Io e l'inconscio*, nella quale dapprima esprime il concetto che per studiare i processi inconsci è necessario che essi si manifestino attraverso «sintomi o con atti, con opinioni, con affetti, con fantasie e sogni»<sup>158</sup>. In secondo luogo, Jung afferma che l'inconscio non riposa mai e che è comunque impossibile pensare di conoscerlo pienamente, infatti «nessuno spirito penetra nell'intimo della natura e nemmeno dell'inconscio»<sup>159</sup>. Nella sua dissertazione sull'inconscio, Jung non solo accoglie l'idea freudiana che conscio e inconscio non siano necessariamente in contrasto, ma sostiene anche che essi si integrano reciprocamente per formare il Sé. Il Sé

---

<sup>155</sup> Cfr. FREUD S. (1973), p. 552.

<sup>156</sup> *Idem.*

<sup>157</sup> *Ivi*, p. 554.

<sup>158</sup> Cfr. JUNG C. G. (1985), p. 89.

<sup>159</sup> *Idem.*

rappresenta un ordine di grandezza superiore rispetto all'Io cosciente, poiché «abbraccia non solo la psiche cosciente ma anche la psiche inconscia»<sup>160</sup>. Il Sé è quindi una componente sempre presente della personalità, benché si riconoscano la difficoltà per un individuo di conoscere pienamente il proprio Sé. Jung, rispetto alla concezione dell'inconscio espressa da Freud, porta oltre la sua riflessione: se per Freud i contenuti dell'inconscio riguardano eventi infantili e che successivamente vengono rimossi, per Jung sarebbe ingiusto definire e valutare l'inconscio solo secondo queste tendenze. In definitiva, Jung afferma che l'inconscio contiene anche tutto quel materiale che «non ha raggiunto la soglia della coscienza»<sup>161</sup>. L'inconscio, inoltre, non vive in una situazione di quiete o inattività, ma è continuamente occupato ad 'associare' e a 'dissociare', queste due operazioni sono coordinate dalla coscienza, nel senso che essa svolge un'azione compensatrice.

Nel profondo dell'inconscio risiedono contenuti profondamente personali che sono il frutto delle esperienze uniche e individuali che costituiscono l'esistenza di ciascuno di noi. Secondo la visione di Jung, la dimensione umana ha i suoi limiti e, in un certo senso, potremmo ipotizzare che anche i contenuti dell'inconscio possano avere un limite, o che possano essere esauriti attraverso un'analisi approfondita o un inventario meticoloso dei suoi contenuti. Tuttavia, mentre la pratica psicoanalitica può guidare i pazienti a riconoscere e accettare le rimozioni a livello cosciente, l'inconscio non può essere completamente soppresso o eliminato. Questo perché l'inconscio continua a generare sogni e fantasie, una produzione incessante che, secondo Freud, si basa su «rimozioni personali»<sup>162</sup>. Nonostante gli sforzi per comprendere e catalogare i contenuti dell'inconscio, la sua natura intrinseca lo rende una fonte inesauribile di nuovi materiali, continuando a influenzare il comportamento e le emozioni in modi che spesso sfuggono alla consapevolezza diretta del soggetto.

Jung ha elaborato altri due concetti fondamentali utili per lo studio della metodologia psicocritica; del primo, 'l'inconscio personale', si è già accennato. Jung lo definisce come l'insieme dei contenuti personali dell'inconscio che vengono integrati nella coscienza. Tuttavia, un altro concetto risulta importante, ovvero 'l'inconscio collettivo'. Questo termine si riferisce all'integrazione degli «strati ancora più profondi dell'inconscio»<sup>163</sup>, processo che favorisce l'ampliamento della personalità. Jung cerca di dimostrare che molti dei contenuti

---

<sup>160</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>161</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>162</sup> *Idem*.

<sup>163</sup> *Ivi*, p. 63.

che emergono e vengono definiti come personali, in realtà, sono collettivi a seguito di un'analisi approfondita:

l'atteggiamento puramente personale della coscienza provoca reazioni da parte dell'inconscio, le quali contengono, accanto alle rimozioni personali, appigli per lo sviluppo individuale, sotto l'involucro di fantasie collettive.

Nel processo di individuazione del Sé, più il paziente esce dal suo mondo infantile e accresce, quindi, il suo sviluppo individuale, più emergeranno sogni che appartengono all'inconscio collettivo e, cioè, il soggetto esce dalla 'commedia eroica' ed entra, sempre più, in relazione con gli aspetti del reale, cioè della collettività. Questa idea junghiana non è lontana, come si vedrà, dall'influenza che l'Io sociale ha sull'Io creatore e viceversa, a cui Mauron dedicherà spazio nelle sue analisi.

Il panorama appena delineato serve a familiarizzare con alcune categorie che inevitabilmente intersecano il metodo psicocritico. Considerando che il metodo elaborato da Mauron viene applicato al testo letterario, è interessante esplorare come le teorie freudiane siano state accolte negli studi letterari.

Michel David, psicanalista e grande studioso dei rapporti tra psicanalisi e letteratura, in un suo studio sostiene che nessun critico o psicanalista, in Italia, ha acconsentito ad utilizzare «lo strumento freudiano per avvicinarsi ai testi»<sup>164</sup>. Quello che si ha di questo approccio lo si deve ad autori stranieri, svizzeri, tedeschi, americani o inglesi. In effetti, le analisi di Freud, applicate al testo letterario vengono considerate 'grottesche', in particolare «quando (Freud) vuol risalire allo studio della personalità degli scrittori, stabilire un nesso fra le loro fantasie poetiche e le loro eventuali anomalie»<sup>165</sup>.

Certo, persino nell'ambito della psicoanalisi, molti fra gli studiosi più eminenti si sono chiesti se sia possibile applicare la psicanalisi senza far uso del suo strumento principale: l'indagine clinica. Paul Ricœur, in un suo contributo, afferma con convinzione che la psicanalisi può trattare la letteratura e la cultura. Infatti, nonostante sia un metodo terapeutico, che senza tale componente potrebbe tradire la sua stessa natura, fin dall'inizio la psicanalisi «volle essere [...] qualcosa di più, e cioè una interpretazione della realtà umana nel suo insieme»<sup>166</sup>. Anche di fronte a linguaggi non comunicati, sui quali a lungo Freud nelle sue opere si è soffermato, la psicanalisi opera come la filologia nei confronti del testo: rico-

---

<sup>164</sup> Cfr. DAVID M. (1962), p. 451.

<sup>165</sup> *Idem*.

<sup>166</sup> RICŒUR P. (1973), p. 189.



struisce, scova, ne fa un'esegesi, semantizza. A questo proposito, fondamentali sono ancora le parole di Ricœur che mette bene in evidenza il rapporto tra psicanalisi e opera d'arte in testa come creazione culturale nel suo senso più ampio:

L'opera d'arte [...] manifesta un sovrappiù di senso che eccede il modello iniziale di distorsione fornito da sogno e nevrosi. Sul terreno stesso della semantica del desiderio, la sintassi delle trasformazioni mette in luce una creazione di senso che non si limita ai meccanismi psicoanalitici della distorsione [...]. Oggi è necessario costruire un metodo che ci indichi il passaggio da una interpretazione a un'altra. Noi abbiamo cominciato a farlo mostrando come prima di tutto una semantica del desiderio si realizzi solo in una sintassi della distorsione, e poi, mostrando come questa sintassi riveli, nella creazione estetica, una promozione di senso che eccede le risorse di una semplice trasposizione analogica dell'iniziale modello di distorsione. A questo punto la psicoanalisi ha bisogno di altri modelli esplicativi; essa non li incontra per caso, fuori di sé, ma li esige in sé e li richiede a se stessa<sup>167</sup>.

Dalle parole sopra riportate, sembra emergere l'importanza di un approccio integrato tra le due metodologie di indagine. Questo approccio non dovrebbe limitarsi a considerare lo statuto di un metodo a scapito dell'altro. Un 'approccio integrato' tra le metodologie di indagine significherebbe utilizzare sia le tecniche della psicanalisi sia quelle della letteratura per analizzare un testo o un autore. Questo approccio può fornire una visione più ricca e sfaccettata, poiché ogni metodo porta con sé una serie di strumenti e prospettive uniche. Un esempio potrebbe essere l'analisi di un romanzo utilizzando sia tecniche letterarie (come l'analisi del linguaggio, del tema, della struttura del racconto) sia tecniche psicoanalitiche (come l'analisi dei sogni, dei simboli, dei conflitti interni dei personaggi). Questo approccio integrato permetterebbe di esplorare non solo l'opera stessa, ma anche le possibili implicazioni psicologiche e i processi interiori dei personaggi o dell'autore. Si ritiene fondamentale accogliere questa visione in quanto anche il metodo psicocritico si basa proprio su tale approccio.

In effetti, con riferimento a quanto appena detto, i primi studiosi desiderosi di applicare il metodo psicoanalitico alla letteratura furono analisti di professione, anche e soprattutto a causa di una certa diffidenza di cui si parlava prima. La metodologia adottata dagli psicoanalisti era la seguente:

---

<sup>167</sup> Cfr. RICŒUR P. (1973), p. 187.

- a) Lettura del testo per psicanalizzare l'autore;
- b) Lettura del personaggio come autonomo soggetto psicanalitico, in una illusione di vita separata dall'unica vita che al personaggio compete, la vita testuale;
- c) Lettura della *fabula* come replica di complessi universali (soprattutto dell'Edipo) attualizzati dentro un modello culturale, oppure come costruzione di archetipi relativamente disimpegnati dal quadro storico di riferimento<sup>168</sup>.

È evidente, come hanno mostrato le teorie successive e la nuova riformulazione scientifica interna della psicanalisi, che tale metodologia ha dei limiti. Con particolare riferimento al punto a) si vedrà che anche Mauron, all'interno del proprio impianto culturale, cercherà di prendere le distanze da questo modo di procedere. Come si è già visto in precedenza grazie agli studi di Freud e Jung, non tutto il materiale prodotto dalla psiche è effettivamente assimilabile ad un aspetto reale e personale del soggetto, stesso principio, si potrebbe dire, vale anche per il testo che viene interrogato: non tutto ciò che vi emerge è con assoluta certezza riscontrabile nella vita dell'autore e nella sua storia personale.

Il quadro interpretativo delineato fino ad ora subisce una notevole modifica nel corso del Novecento. Fin dall'inizio di questo paragrafo, abbiamo citato il caso di Francesco Orlando. Durante la crisi della critica psicoanalitica, Orlando è riuscito a fondere le teorie psicoanalitiche con «le più importanti koinè teorico-letterarie novecentesche»<sup>169</sup>. L'obiettivo di Orlando era di trovare un linguaggio comune tra letteratura e inconscio, preferendo l'analisi del testo come metodo principale.

In primo luogo, Orlando vede *L'interpretazione dei sogni* di Freud come un libro che discute di letteratura, e afferma che l'opera utilizza un metodo che lui stesso adotterà per sviluppare la sua teoria. Nel metodo utilizzato da Freud, egli parla di letteratura «senza mai deviare l'attenzione, dal fatto di linguaggio, o dalle necessarie e impersonali premesse psicologiche dalla comunicazione di esso, alla psicologia individuale o biografia di colui che lo produce»<sup>170</sup>. Il rapporto tra linguaggio, o più in generale comunicazione, e la psicologia, è il fulcro della teoria di Orlando del 'ritorno del represso'. Con 'ritorno del represso', Orlando intendeva riferirsi alla «manifestazione linguistica dell'inconscio»<sup>171</sup>. Nell'ambito di tutti gli studi di Orlando, il 'ritorno del represso' assume i seguenti significati:

---

<sup>168</sup> Cfr. SERPIERI A. (1986), p. 17.

<sup>169</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>170</sup> Cfr. ORLANDO F. (1987), p. 10.

<sup>171</sup> *Idem*.

1) ritorno del represso come presenza di qualità formali assimilabili a quelle proprie del linguaggio dell'inconscio secondo la descrizione di Freud. 2 o 2a) ritorno del represso come presenza di contenuti censurati dalla repressione sociale che grava sul sesso; 3 o 2b) ritorno del represso come presenza di contenuti censurati da una repressione ideologico-politica<sup>172</sup>.

La riflessione di Orlando non si concentra sulle qualità formali del testo secondo il metodo dello strutturalismo, ma riafferma il valore del testo letterario e l'importanza di questo nella vita degli uomini. Orlando, quindi, guarda alla letteratura come ad un serbatoio, ad un «archivio, in gran parte inesplorato, della psiche umana e della realtà profonda che in essa si riflette»<sup>173</sup> con l'ausilio delle importanti teorizzazioni di Freud. Successivamente, però, il ritorno del represso è anche una presa di posizione ideologica che permette di mettere il testo letterario al servizio della realtà del mondo, in una prospettiva di cambiamento dello stesso. La visione di Orlando, quindi, cerca di riabilitare il testo letterario e la sua storicizzazione come esempio di luogo in cui gli uomini possano identificarsi con gli altri uomini.

## 2.2 *La «psicocritica» e il suo teorizzatore*

Charles Mauron (1899-1966), il teorizzatore della “psicocritica”, viene considerato il critico che condensa nel suo pensiero istanze strutturaliste<sup>174</sup> e inaugura la stagione dell'ibridazione tra critica letteraria e teorie freudiane. Sebbene disponiamo di poche informazioni riguardo alla biografia di Mauron, abbiamo accesso a molte delle sue opere. Tuttavia, la maggior parte di esse è in lingua francese e non sono state tradotte in italiano. Gli studiosi italiani possono prendere visione delle analisi più rilevanti di Mauron attraverso l'opera *Dalle metafore ossessive al mito personale*<sup>175</sup>. Già dalle prime righe del testo, l'autore illustra l'obiettivo del suo studio, durato ben venticinque anni, che è quello di «accrescere la nostra comprensione delle opere letterarie e della loro genesi»<sup>176</sup>. Due sono le strade percorse da Charles Mauron: la prima prende avvio nel 1938 attraverso lo studio di parecchi testi di Mallarmé, nei quali Mauron individua le ‘metafore ossessive’ che innestano il testo.

---

<sup>172</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>173</sup> Cfr. MARCOALDI F., «Letteratura e omosessualità» in *la Repubblica*, 2 marzo 2010 (*cit.* in ZINATO E., 2015, p. 90).

<sup>174</sup> A tal proposito, si veda GENETTE G. (1969), pp. 122-127.

<sup>175</sup> Cfr. MAURON C. (1966).

<sup>176</sup> *Ivi*, p. 9.

Nel 1954, invece, conduce uno studio su Racine, grazie al quale elabora l'ipotesi di un 'mito personale' proprio di ciascun scrittore. Da questi due studi si articola il così chiamato «metodo psicocritico»<sup>177</sup>. È un metodo estremamente pratico che nasce dall'analisi e dalla sovrapposizione di più testi di uno stesso autore. Le premesse a tale metodo sono plurime, tra le variabili da considerare due sono particolarmente care a Mauron: il genere letterario e l'epoca. È per tale ragione che lo studio citato poco sopra annovera l'analisi dei testi di quattro poeti lirici del XIX secolo e di tre autori drammatici del XVII secolo. Questo modo di condurre l'analisi, su testi di due epoche diverse e su generi letterari differenti, è funzionale al Mauron per esprimere la totale indipendenza del metodo rispetto alle variabili prese in considerazione. L'intento del critico francese è quello di «provare [...] che la psicocritica lavora sui testi e sulle parole dei testi»<sup>178</sup>.

Nelle sue psicolettture, Mauron non mira a sondare direttamente la personalità profonda dell'autore o una sua possibile nevrosi. Al contrario, indaga un sistema di relazioni tra parole o immagini, che emergono dalla sovrapposizione di vari testi dello stesso autore. Tuttavia, come si è cercato di mostrare nelle prime pagine, il metodo psicocritico non è lontano dalla metodologia strutturalista. A sostegno di ciò, Gérard Genette afferma che le psicolettture mauroniane prendono avvio da una metodologia tipicamente strutturalista, molto simile al «modo con cui Propp fissa la morfologia generale del racconto popolare individuando gli elementi comuni a racconti apparentemente disparati»<sup>179</sup>. Ma è sempre Genette poi a sostenere il distacco di Mauron dallo strutturalismo in quanto «la psicocritica non studia l'opera complessiva ma il suo basso inconscio, cioè il mito personale. Interpretare il mito non è spiegare tutta l'opera»<sup>180</sup>. È, infatti, un metodo, quello della psicocritica, che si muove in direzione contraria rispetto a quello dello strutturalismo, il quale crede nel rapporto di interdipendenza di ognuna delle sue «strutture» atte a spiegare il funzionamento generale dell'opera.

Questo distacco è comunque sottolineato da Mauron quando classifica la critica letteraria in tre gruppi: la critica che studia l'ambiente, quella che guarda alla personalità dell'autore, quella che analizza il linguaggio dello scrittore. La psicocritica mauroniana si concentra sul secondo gruppo, lo studio della personalità dell'autore, ma non si ferma qui,

---

<sup>177</sup> *Idem.*

<sup>178</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>179</sup> Cfr. GENETTE G. (1969), p. 124.

<sup>180</sup> Cfr. MAURON C. (1966), p. 281.

continua con l'indagare la sua «personalità inconscia»<sup>181</sup>. È Mauron stesso che ammette che la psicocritica non pretende di essere un modello di indagine esaustivo, sa di essere parziale, «vuole integrare una critica totale e non sostituirsi ad essa; non propone affatto una prospettiva per così dire privilegiata, in cui si possa spiegare e giudicare l'intera opera»<sup>182</sup>.

Il critico francese individua tre 'correnti' che differiscono tra loro sulla esistenza o meno di una personalità inconscia e il rapporto che ha questa con il testo letterario. La prima, la critica classica, non considera l'inconscio, piuttosto si limita ad analizzare ciò che «l'autore ha pensato, sentito, voluto»<sup>183</sup>. È di parere contrario, invece, la psicoanalisi medica applicata alla letteratura che studia le opere e le interpreta come manifestazione di un inconscio patologico. Infine, secondo Mauron, ci sarebbe una nuova critica che si preoccupa «dei sogni, dei temi e dei miti più che dei fatti e dei pensieri lucidi»<sup>184</sup>. Su come si sia arrivati a questa distinzione, Mauron ripercorre le tappe del rapporto tra teoria dell'inconscio e arte<sup>185</sup> in Francia e altrove. Secondo Mauron, fu nel periodo tra le due guerre mondiali che la critica francese respinse la nozione di inconscio. Tuttavia, tra gli anni 1940 e 1960, l'approccio psicoanalitico iniziò a permeare la critica letteraria e non solo.

Nell'ampio studio di Mauron sul rapporto tra l'inconscio e l'arte, l'*excursus* storico è essenziale per comprendere la posizione e la legittimità del metodo psicocritico, che alcuni ritengono non sia solidamente strutturato per le ragioni esposte nelle pagine introduttive. Si tende a considerare che la psicocritica, o più in generale l'applicazione delle teorie psicoanalitiche, conduca a categorizzare il materiale studiato come pertinente a un campo o a un altro; tale considerazione è stata già evidenziata nel paragrafo precedente, sottolineando la difficoltà di arrivare a un approccio integrativo dei due ambiti di studio.

---

<sup>181</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>182</sup> *Idem*.

<sup>183</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>184</sup> *Idem*.

<sup>185</sup> Il rapporto inconscio e arte cambiò alla fine del XIX secolo quando «un certo numero di opere scientifiche, in particolare di Bernheim, Janet, Freud e Jung, dettero alla nozione d'inconscio un contenuto non più misterioso ma definito, non più soprannaturale, ma naturale e talvolta patologico» (*Ivi*, p. 16). A seguito di tale scoperta, la critica – afferma Mauron – si sarebbe dovuta interrogare. Tra il 1920-30, in Francia, furono i poeti ad accogliere il freudismo, utilizzandolo in modo bizzarro: «dove Freud intuiva un'analogia tra arte e sogno, i surrealisti stabilirono un'identità e riconobbero valore poetico soltanto ai prodotti dell'inconscio» (*Idem*). Fu Breton che, dopo una lunga corrispondenza con Freud e una visita a Vienna, iniziò ad applicare alla poetica alcuni dei temi della psicanalisi: libere associazioni, scrittura automatica, racconti e interpretazioni dei sogni. Dal 1930 la possibile unione tra psicanalisi, critica e creazione sparì. Dal 1930 al 1940, la critica venne espulsa da ogni discorso psicoanalitico e videro la luce le prime opere di psicanalisi letteraria con un interesse esclusivamente medico: «*L'Échec de Baudelaire*, di René Laforgue (1931) e soprattutto *l'Edgar Poe* di Marie Bonaparte (1933)» (*Ivi*, p.19).

Il fondamento di tale credenza, inoltre, risiede nella natura della materia psicoanalitica che ha a che fare con strutture che possono sfuggire ad una conoscenza razionale, oggettiva e immediata. Per spiegare meglio l'orizzonte scientifico in cui si situa la psicocritica, Mauron fa riferimento alle teorizzazioni di Roger Fry<sup>186</sup>; quest'ultimo, nella conferenza<sup>187</sup> che ha tenuto alla Società psicologica di Gran Bretagna, spiegò l'esistenza di due arti: una 'pura' e una 'impura'. La distinzione non aveva nulla di valoriale, ma mirava a mostrare come ci fosse un'arte, pura appunto, che nascesse dalla contemplazione estetica, proprio come un'architettura musicale costituita da un complesso sistema di relazioni, «priva di rapporto individuale con la comune vita affettiva»<sup>188</sup> e che dà «all'ascoltatore un piacere che null'altro nella sua vita gli può dare [...] come un elemento puro»<sup>189</sup>. In musica, in pittura o nella poesia, il piacere dato dalla contemplazione estetica è altresì accompagnato da emozioni di altra natura, 'impure' rappresentate dall'«emozione amorosa, dai ricordi di felicità diverse, interessi intellettuali, storici ecc.»<sup>190</sup>. L'arte impura, secondo Fry, «si riduce ad un sogno ad occhi aperti, a una soddisfazione immaginaria di desideri, al *wish-fulfilment*<sup>191</sup>»<sup>192</sup>. Quando si tratta, invece, di arte pura, che si può manifestare nella contemplazione di una natura morta, il desiderio insoddisfatto non esiste.

Mauron condivide l'impostazione di Fry, ma sostiene che lo stesso si sia fatto ingannare dalla realtà dell'inconscio. L'impurità di cui Fry parla è costituita da episodi coscienti, «trasformati appena in fantastiche da immagini di desideri soddisfatti»<sup>193</sup>. Sostiene, quindi, Mauron che sia necessario scavare nel sogno profondo utilizzando una tecnica adeguata. Questa tecnica è la psicocritica che «ricerca le involontarie associazioni d'idee sotto le strutture volute del testo»<sup>194</sup>. Questa definizione di psicocritica spinge prontamente Mauron a chiarire qual è la differenza che sussiste tra psicocritica e psicanalisi. È contestabile, infatti, che il procedimento della psicocritica, non sia altro che il 'metodo delle libere associazioni' praticato dalla psicanalisi. In realtà, spiega il critico francese, il 'metodo delle libere associazioni' non si può applicare alla letteratura, in quanto non è possibile chiedere

---

<sup>186</sup> Intellettuale inglese che ha avuto una parte importante prima e dopo la Prima Guerra Mondiale. Esperto di pittura e pittore egli stesso, fu appassionato di arte moderna e per l'estetica.

<sup>187</sup> Conferenza dal titolo, *L'artista e la psicoanalisi*, 1924.

<sup>188</sup> Cfr. MAURON C. (1966), p. 21.

<sup>189</sup> *Idem*.

<sup>190</sup> *Idem*.

<sup>191</sup> Termine anglosassone che designa la soddisfazione del desiderio attraverso un pensiero involontario che si realizza nei sogni, nella fantasia, nella nevrosi o nelle allucinazioni date dalla psicosi. Per riconoscerla è necessaria una lunga interpretazione.

<sup>192</sup> Cfr. MAURON C. (1966), p. 22.

<sup>193</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>194</sup> *Idem*.

all'autore di associare quanto detto a qualcos'altro che emerge dai suoi ricordi. Inoltre, il metodo della psicocritica si basa sulla sovrapposizione dei testi, non sul raffronto degli stessi. Il confronto dei testi è un metodo utilizzato dalla critica classica, ma mira a far emergere i contenuti «coscienti e volontari»<sup>195</sup>. La sovrapposizione dei testi, invece, permette l'indebolimento dei contenuti coscienti di ogni singolo testo, a favore di legami inavvertiti, inconsci, tra due o più testi. Questo procedimento si chiarisce meglio con un esempio tratto da Mallarmé, attraverso la sovrapposizione di due testi:

- a) E lascia sull'acqua morta dove la fulva agonia  
Delle foglie erra al vento e scava un freddo solco  
Trascinarsi il sole giallo di un lungo raggio.  
(*Soupir*, *Œuvres*, p. 39)

[*Et laisse sur l'eau morte où la fauve agonie / Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon / Se traîner le soleil jaune d'un long rayon*]

- b) Sotto lo greve prigioniera di pietre e di ferro  
Dove i secoli fulvi dei miei vecchi leoni si trascinano...  
(*Hérodiade*, *Scène*, *Œuvres*, p. 44)

[*Sous la lourde de pierres et de fer / Où de mes vieux lions traînent les siècles fauves...*]<sup>196</sup>

Il raffronto, tra questi due estratti, metterebbe in rilievo il maggior numero di differenze tra i due testi. Al contrario, la sovrapposizione ha il compito di mostrare le somiglianze anche «confondendo tutti i legami sintattici»<sup>197</sup>. È grazie a questo metodo che 'fulva' si può sovrapporre a 'fulvi', 'trascinarsi' a 'trascinano', 'morta' e 'agonia' a 'vecchi'. Si evince, da queste sovrapposizioni, che c'è un legame tra i leoni imprigionati e il paesaggio autunnale che, a detta di Mauron, potrebbero veicolare l'idea di 'decadenza'. Il critico si chiede allora come mai a tale idea si collega una figura femminile: «Erodiade sarebbe la placida sorella di Soupir, e quindi la Maria di *Plainte d'Automne*, in cui ritroviamo la decadenza imperiale, il sole al tramonto e le foglie ingiallite?»<sup>198</sup>. Questo fugace esempio dà conto del metodo utilizzato dalla psicocritica, che non è un sistema riflessivo, ma richiede la creazione di un ponte

<sup>195</sup> *Idem*.

<sup>196</sup> Esempi tratti da MAURON C. (1966), p. 24.

<sup>197</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>198</sup> *Idem*.

tra mondo della coscienza e quello dell'inconscio. Lo psicocritico, pertanto, non è un terapeuta, non fa diagnosi, né prognosi, ma «isola, nell'opera, le probabili espressioni di processi inconsci, ne studia le forme e l'evoluzione, e cerca di collegarle coi risultati acquisiti in altri campi»<sup>199</sup>. Per fare ciò la psicocritica si serve di alcune operazioni ben precise:

1. Sovrapporre i testi di uno stesso scrittore per scovare le reti d'associazioni o l'insieme di immagini, ossessive e involontarie;
2. Nell'opera del medesimo scrittore si ricerca la ripetizione e il mutamento delle reti precedentemente trovate. Questa operazione combina l'analisi dei temi variati con l'analisi dei sogni e delle loro metamorfosi: «di solito essa porta all'immagine d'un mito personale»<sup>200</sup>.
3. Mito personale e le sue metamorfosi sono espressione della personalità inconscia e della sua evoluzione.
4. I risultati ottenuti dallo studio dei testi vengono confrontati con la vita dell'autore.

L'opera di Mauron è costruita, perciò, seguendo le operazioni sopra illustrate. La prima parte del suo studio è costituita da un'esautiva introduzione che nelle righe sopra si è cercato di illustrare. La seconda parte si concentra sulla sovrapposizione dei testi di Mallarmé, Baudelaire, Nerval e Valéry. La terza parte si concentra sullo studio del mito personale che emerge dalle reti associative e dai frammenti di sogno rintracciati nella parte precedente. Nella parte quarta, invece, si concentra sulle ultime due operazioni del metodo psicocritico, quelle che riguardano l'interpretazione e lo studio biografico. La quinta e ultima parte presenta, infine, tre contributi, ovvero tre frammenti di analisi di opere complete. Mauron, inglobando le parti precedenti, studia le opere di Corneille, di Molière e, nuovamente, di Mallarmé, a partire da un particolare problema letterario.

---

<sup>199</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>200</sup> *Ivi*, p. 33.



### 2.3 Reti di metafore: Mallarmé, Baudelaire, Valéry

Per comprendere appieno il metodo psicocritico conviene entrare nello studio compiuto da Mauron. Come si è detto in precedenza, la seconda parte dello studio del critico francese si concentra sulla sovrapposizione dei testi di Mallarmé, Baudelaire, Nerval e Valéry. Si avrà modo di guardare agli studi mauroniani su Nerval nella terza parte di questo lavoro.

Il primo autore studiato, invece, è Mallarmé di cui Mauron sovrappone tre sonetti: *Victorieusement fui*, *La chevelure vol d'une flamme* e *Quelle soie aux baumes de temps*\*. Nel primo sonetto viene proposta l'immagine di una donna che è distesa su un divano e la cui chioma irradia una luce che ricorda la luminosità del sole al tramonto, nonostante l'ambientazione notturna. La porzione di testo presa in considerazione è la prima quartina del sonetto che evoca l'incendio scomparso, passando dall'incendio al chiarore dei capelli femminili. Mauron analizza la precedente stesura di questa prima quartina che recita:

Sempre più sorridente nel disastro più bello,  
Sospiri di sangue, oro micidiale, deliquio, festa!  
Un'ennesima volta con ardore s'appresta  
Il mio amore solitario a vincere la tomba.

[*Toujours plus souriant au désastre plus beau, / Soupirs de sang, or meurtrier, pamoison, fête! / Une millième fois avec ardeur s'apprête / Mon solitaire amour à vaincre le tombeau.*]

Lo psicocritico mostra come i sentimenti del componimento siano alquanto ambigui. Questa poesia sembra essere un dramma che «raffigura il sole al tramonto e la realtà dell'amore presente»<sup>201</sup> e, continua Mauron, «la semplicità della metafora cela uno stato affettivo complesso che manifesta la sua ambiguità soprattutto nella prima quartina»<sup>202</sup>. Procedo poi il critico a raggruppare le parole<sup>203</sup>, tralasciando i legami sintattici, e ne deduce una prima rete di associazioni «che raggruppa le seguenti idee: morte, combattimento, trionfo, grandezza, ri-

---

\* Tutti i testi quivi citati il lettore potrà consultarli nell'apposita appendice dei testi letterari, alla fine dell'elaborato. Cfr. APPENDICE A, testi di Mallarmé; APPENDICE B, testi di Baudelaire; APPENDICE C, testi di Valéry.

<sup>201</sup> Cfr. MAURON C. (1966), p. 44.

<sup>202</sup> *Idem.*

<sup>203</sup> Per evidenti limiti di contenuto, non è possibile riportare qui tutti i legami associativi. A titolo di esempio, lo psicocritico evidenzia un campo semantico come, ad esempio, quello della morte nel quale rientrano: 'suicidio' – 'tomba' – 'tizzo'. O, ancora, il campo semantico del combattimento nel quale rientrano le parole del sonetto: 'sangue' – 'tempesta' – 'elmo guerriero' (*Ivi*, p., 45).

so»<sup>204</sup>. Ognuna di queste idee è mostrata da una serie di parole apparentante attraverso un processo di continuità o somiglianza. La struttura generale del sonetto sembra mostrare un'indipendenza tutta sua, ma per scovare effettivamente la rete di associazioni che hanno un'origine inconscia, bisogna cercarne il carattere ossessivo, anche se già lo studio della prima quartina ha mostrato una «certa ansietà»<sup>205</sup>. Se si procede con l'analisi della seconda poesia si mostrerà, sovrapponendo i componimenti, che tale ansietà è un'ossessione. Nel secondo componimento, Mallarmé ricorda una passeggiata alla fiera con Méry Laurent, «oppure se la immagina»<sup>206</sup>. Méry prova pietà per un saltimbanco che non ha nulla da mettere in mostra nella sua bancarella alla fiera. Per tale ragione, la donna dà spettacolo di sé salendo sul palco. Anche qui il riferimento è alla chioma della donna che le incornicia la testa come se fosse una torcia. È a questo punto che Mauron sovrappone i due sonetti, mostrando che l'ambientazione è mutata, dal salottino del primo componimento al «baraccone da fiera»<sup>207</sup> e dai capelli sparsi, alla chioma annodata. Componimenti diversi, ambiente diverso, ma stessa rete associativa di immagini. Dice Mauron: «in entrambe le poesie c'è morte e c'è riso; ma l'argomento delle due azioni è diverso. Una volta è il sole che muore, un'altra il diadema. Nel primo sonetto ride il poeta, nel secondo l'occhio di Méry»<sup>208</sup>. Potrebbe essere una coincidenza, dice lo psicocritico, e allora è necessario proseguire con il terzo sonetto *Quelle soie aux baumes de temps*.

Qui la donna si pettina davanti lo specchio, mentre il poeta la contempla e paragona la sua chioma ad una bandiera o a una nuvola. In questo contesto, Mauron sovrappone le chiome, presenti in tutti e tre i componimenti, il sole al tramonto con la torcia, le nuvole o bandiere. Operando questa sovrapposizione riesce ad individuare gli stessi gruppi semantici presenti anche nella sovrapposizione dei componimenti precedentemente analizzati: la morte, il combattimento, il trionfo, la grandezza, il riso. Anche in questo caso, la rete si riafferma nonostante «il nuovo cambiamento dell'argomento e dei dati esterni: luogo, tempo, circostanze»<sup>209</sup>.

È l'atto della lettura che deve essere modificato secondo Mauron, in quanto 'leggere' significa poter cogliere le relazioni tra le parole. Come nel caso poc'anzi citato, i tre sonetti dimostrano una totale indipendenza tra loro, ma la rete «rintraccia legami oggettivi tra

---

<sup>204</sup> *Idem.*

<sup>205</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>206</sup> *Idem.*

<sup>207</sup> *Idem.*

<sup>208</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>209</sup> *Idem.*

le parole del testo e, di conseguenza, compone una struttura verbale coerente»<sup>210</sup>. Tutti e tre i sonetti sviluppano una metafora che mette in relazione un oggetto presente con una «presenza latente»<sup>211</sup>, in questo modo è possibile guardare all'immagine della chioma sul cuscino, dei capelli attorcigliati sulla fronte o della chioma sparsa davanti lo specchio come a oggetti presenti che vengono illuminati da presenze latenti come il sole al tramonto scomparso, il ricordo della donna nuda simile a una torcia, le nubi e le bandiere gloriose.

Un altro sonetto, composto sempre per Méry, seppur di diversa natura, richiama la chioma sotto forma di 'zolla erbosa', sempre con la presenza del sole che tramonta. Il componimento dal titolo *M'introduire dans ton histoire* presenta la stessa struttura dei precedenti componimenti, ma c'è un nuovo contesto e un nuovo significato. Anche questo sonetto mostra come, mutate le circostanze di luogo e di tempo, la rete di immagini sia indissolubilmente legata ad un'ossessione. Se si prende in considerazione il primo sonetto, *Victorieusement fui*, parole come 'solitario', 'suicidio', mostrano una reale ossessione drammatica che riguarda solamente Mallarmé e nulla ha a che vedere con i rapporti che il poeta intrattiene con Méry. Anche nel sonetto *Quelle soie aux baumes de temps*, la donna nuda presente è solo un sogno che rivela l'immagine del dramma solitario. La parola 'torcia' conferma il significato di questo dramma e la rete associativa si aggancia al termine «sognato, e non a quello effettivo, della metafora»<sup>212</sup>.

Nel sonetto *Le chevelure vol d'une flamme* la rete di associazioni è legata ad un sogno erotico latente, mentre in *Quelle soie* e in *M'introduire dans ton histoire*, il sole al tramonto nascosto dietro un vetro, probabilmente quello della scrittura, rappresenta l'ossessività del poeta che si traduce, tramite la rete associativa di immagini, alle idee di morte, di combattimento cruento, di trionfi e di grandezza. Mauron afferma anche che, nel procedimento psicocritico, affinché il sole al tramonto rappresenti una vera e propria ossessione, bisogna indagare e, soprattutto, credere che esso sia puro simbolo<sup>213</sup> e che dietro a quest'ultimo si trovi la realtà inconscia del poeta, «insomma» - dice Mauron - «ci rivolgiamo verso l'ipotesi

<sup>210</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>211</sup> *Idem*.

<sup>212</sup> Cfr. MAURON C. (1966), p. 49.

<sup>213</sup> Mauron si riferisce, a questo punto del suo studio, a tutte le altre correnti, prendendo in considerazione, in particolare, gli studi condotti da J. P. Richard, il quale aveva ammesso che «un'immagine ossessiva [ha] un significato 'profondo' che le relazioni di metafora, di allegoria o di simbolo non bastano a esaurire; in questo si allontana dalla critica classica per avvicinarsi alla psicocritica, da cui si deduca che, in seguito, egli vorrà integrare le reti nella sua 'tematica'» (cfr. *Ivi*, p. 52). Richard deve spiegare il legame che intercorre tra l'immagine del sole al tramonto e il sentimento amoroso, il critico però utilizza un'analogia concependo la sera e l'amore come due combattimenti, in quanto Mallarmé vedeva nell'amore una guerra in cui l'uomo è punito dalla dea. L'analogia evidenziata da Richard è però alterata dall'immagine data dalla «coscienza riflessiva». È possibile consultare lo studio di J. P. Richard su Mallarmé anche in MANNONI O. (1972), pp. 131-152.

che il 'sole al tramonto' rivesta un fantasma di cui si dovrà spiegare il carattere ossessivo»<sup>214</sup>. Il sole al tramonto è un'immagine-schermo, presente in tutti i sonetti citati, ma che si fa nascondiglio di qualcos'altro. La sovrapposizione dei testi, infatti, ha permesso di scovare l'autonomia della rete, che è autonomia della formazione psichica. La formazione psichica è autonoma perché è inconscia ed è mantenuta inconscia in quanto «provoca angoscia nell'io», quest'ultima provocata da sentimenti contraddittori. Le immagini scaturite e le loro contraddizioni non sono solo espressione onirica, in quanto il sogno è un gioco di forza e le immagini scaturite da esso sono al limite di un compromesso tra l'ossessione e la proibizione. I tre sonetti analizzati potrebbero far pensare, erroneamente, ad un diretto legame con Méry Laurent, in quanto è lei al centro di queste poesie. Se si prende però in considerazione la poesia *L'Assaut*<sup>215</sup>, Mallarmé già giocava con la chioma di Marie Gerhard e sovrapponendo quest'ultimo componimento ai precedenti analizzati, si rintraccia una rete altrettanto enigmatica contraddistinta dalla *nuit noire* e, più in generale, lo stesso abbandono della speranza presente in *Victorieusement fui*.

Degli stessi anni è il componimento *Les fenêtres*, qui la chioma e la donna, immagini tanto presenti nei precedenti componimenti, sono scomparse e vengono sostituite da un radicale stato depressivo in cui la morte è percepita come realtà e l'effetto amoroso come un sogno, al contrario rispetto alle poesie analizzate. Questo componimento rispecchia un reale stato depressivo affrontato da Mallarmé, ma anche qui, esattamente come la figura femminile non c'entra nulla nei precedenti componimenti, non è Mallarmé a soffrire di depressione, ma è il poeta incapace di scrivere.

Dopo la grande depressione, Mallarmé scrive *De l'Orient passé des Temps*, la cui rete di immagini, scaturita dalla sovrapposizione con le poesie precedenti, riconosce nella «stoffa» le bandiere di *Quelle soie* che rappresentano qui un sogno da cui distogliersi per nascondersi dalla realtà rappresentata dalla «chioma». Ma è impossibile nascondersi, sottrarsi all'agonia, la poesia manifesta, infatti, «uno stato ansioso in cui perfino la funzione creatrice quale la concepisce la psicologia moderna, cioè l'oscillazione tra processo inconscio e realtà cosciente, è bloccata dal timore di una perdita di controllo»<sup>216</sup>. Ognuna delle poesie analizzate mostra – dice Mauron – un equilibrio tra strutture inconsce e coscienti.

Per l'analisi del secondo poeta, Baudelaire, Mauron prende in considerazione un alto numero di testi, poetici e non. L'analisi dei testi di Baudelaire non è così stringente come

---

<sup>214</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>215</sup> Cfr. APPENDICE A con il titolo *Le château de l'espérance*.

<sup>216</sup> Cfr. MAURON C. (1966), p. 63.

quella operata su Mallarmé, probabilmente perché Mauron si era già molto dilungato nello studio di Mallarmé il quale, occupando la prima posizione all'interno della sua opera, era funzionale a dare al lettore delle coordinate generali di metodo. Nonostante ciò, il primo testo citato è *Un Hémisphère dans une Chevelure*, un poema in prosa nel quale si condensano moltissimi dei temi baudelairiani: «invito al viaggio, bella nave, pigrizia e profumi dei paesi caldi»<sup>217</sup>. Nell'ultimo periodo del testo emerge l'aggettivo 'pesanti' paragonato alle 'chiome', sicuramente già uno dei *leitmotiv* baudelairiano. Termini che si ritrovano anche in *La Chevelure* e in *Les Vocations*. L'argomento di un altro poema, *La Belle Dorothée*, si ricollega con quello appena citato; emerge di nuovo il 'peso della chioma' che non è solo un modo per descrivere il portamento di una fanciulla, in quanto, in un altro testo, una lettera indirizzata a Asselineau<sup>218</sup>, Baudelaire racconta di un sogno. Nell'episodio sognato, il poeta vede un mostro appollaiato su un piedistallo che porta, attorno al collo, «qualcosa di elastico come gomma, e così lunga, così lunga che se l'avesse attorcigliata attorno al capo come una treccia sarebbe troppo pesante che trae indietro il capo»<sup>219</sup>. Ecco che anche qui emerge il tema della pesantezza che fa retrarre il capo, proprio come ne *La Belle Dorothée* e nella pesantezza delle trecce in *Un Hémisphère dans une Chevelure*. Non termina qui il riferimento alla pesantezza, anche nell'*Albatros* si esterna la pesantezza delle grandi ali bianche. In un altro poema, *Chacun sa Chimère*, delle figure portano sulle spalle un'enorme Chimera pesante, proprio come un facchino che porta sulle spalle il carico da consegnare. E, ancora, in *Mauvais Vitrier*, il vetraio che vaga per i quartieri poveri, sotto il peso dei vetri è accusato dalle persone di non portare vetri colorati per «far apparire bella la vita»<sup>220</sup>.

Tutte queste immagini descrivono bene la rete inconscia che sta sotto: la fanciulla, l'albatro, la bella Dorotea, il vetraio, il mostro del sogno evocano «ciò che più gli stava [a Baudelaire] a cuore: il suo destino poetico»<sup>221</sup>. È su quest'ultimo che il poeta sente essere caduto un peso, il peso della chimera che è quello della chioma che «diventa [poi] quello del Destino e, infine, della tomba»<sup>222</sup>.

L'analisi di alcuni testi di Valéry chiude la prima trattazione sulle reti associative. I testi che il critico francese prende in considerazione sono principalmente due: *La Jeune Par-*

---

<sup>217</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>218</sup> Charles Asselineau (1820-1874) critico ed erudita francese che intratteneva un costante rapporto epistolare con Baudelaire.

<sup>219</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>220</sup> *Ivi*, p. 72.

<sup>221</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>222</sup> *Ivi*, p. 74.

que e *Le Cimetière marin*. Il ragionamento mauroniano prende le mosse dalla dichiarazione poetica di Valéry, pronunciata all'inaugurazione del suo corso al Collège de France:

è impossibile [...] dare un'idea sufficientemente completa e vera della Letteratura se, per situarla con sufficiente esattezza, non si esplora tutto il campo dell'espressione delle idee e delle emozioni, se non si esaminano le condizioni della sua esistenza, a volta a volta nell'intimo lavoro dell'autore e nell'intima reazione d'un lettore, e se, d'altra parte, non si considera l'ambiente culturale in cui essa si sviluppa<sup>223</sup>.

La citazione mette in rilievo l'importanza che riveste per Valéry la considerazione che, nell'ambito della creazione letteraria, si deve avere per il contesto, le idee, le emozioni, cioè tutto 'materiale' altro rispetto al discorso letterario. Valéry non nomina mai l'inconscio o le teorie freudiane, ma sicuramente il sogno riveste un ruolo importante all'interno della sua poetica. Il realismo di Valéry «ammette l'esistenza di molle segrete e di movimenti fuori dal controllo»<sup>224</sup>. Quest'ultimi si nascondono all'interno di immagini dall'apparente piacere estetico, ma che risultano in realtà essere frutto di piaceri inconsci. La concezione dell'esistenza di 'versi dati', che elabora Valéry, ammette, di fatto, l'esistenza di «versi che si trovano» e che nascono da un'attività non cosciente e che, inoltre, serviranno «nel lavoro cosciente da germe cristallizzatore e nello stesso tempo da modello»<sup>225</sup>.

La premessa circa l'idea poetica di Valéry era doverosa per comprendere a pieno il perché, nelle opere analizzate, appaiano delle 'isole' che accomunano i testi, come se la scrittura delle due opere citate fosse avvenuta contemporaneamente. In parte è vero, la *Jeune Parque* è stata oggetto di molte stesure, quasi un centinaio, e la scrittura del *Cimetière marin* è arrivata alla settima strofa quando termina quella della *Jeune Parque*. Le due opere sono costituite da «centri irradianti collegati gli uni con gli altri, ricorda quella [architettura] delle fantasie inconscie»<sup>226</sup>.

La sovrapposizione dei testi prende avvio dalla strofa 8 del *Cimetière marin* e dai versi 153-155 della *Jeune Parque*. Moltissime le associazioni tra i due testi e, a titolo di esempio per dare contezza al lettore del lavoro operato dallo psicocritico, si troverà a chiusura di questo paragrafo le sovrapposizioni scovate nei due testi (*Tabella 1*). In generale, si ritiene impossibile, ad una prima lettura dei testi, che il poeta li abbia concepiti come due opere distinte. I

---

<sup>223</sup> *Ivi*, p. 100.

<sup>224</sup> *Ivi*, p. 101.

<sup>225</sup> *Ivi*, p. 104.

<sup>226</sup> *Ivi*, p. 105.

temi si sovrappongono e si succedono sempre allo stesso modo, tra questi: «comunione solare – occhi chiusi – frutto – abbandono dello spazio – comparsa dell’ombra ai piedi dell’eroe o dell’eroina – giorno estraneo – cuore e poema – prigionia – attrazione alla morte – incertezze e angosce»<sup>227</sup>. Mauron sostiene che, per alcuni di questi, l’autore ha piena coscienza delle sovrapposizioni, in quanto troppo simili. In particolare, le immagini o le idee espresse sono certamente da ricollegare ad analogie coscienti, ma i parallelismi di temi e l’ordine con cui questi compaiono in entrambi i testi provengono da una fonte inconscia. L’immagine del cimitero di Sète, immortalato dal componimento a cui dà il nome, e che evoca un pensiero angoscioso, ritorna nella *Jeune Parque*. La strofa 8 del *Cimetière marin* e i versi 153-155 conducono ad un gruppo di associazioni costituito da «cuore – poema – attesa (d’un rumore) – profondità buia»<sup>228</sup>. Questa rete associativa si riscontra poi in *Aurore*, la parola ‘cuore’ compare anche qui come nei versi della *Giovane Parca* appena citati e, inoltre, compare anche l’espressione ‘muro pio’ che richiama ad una tomba e quindi all’amara cisterna del *Cimetière marin*, avvallando quindi l’idea di «una certa angoscia e l’idea di morte»<sup>229</sup>. Il tema del rumore presente in forme diverse sia nei versi 373-378 della *Jeune Parque*, sia in *Aurore* è carico di angoscia e ansia per l’attesa del silenzio. Il rumore che cessa è lo stesso che fa risvegliare la Parca ai versi 13-14, i quali rievocano un altro tema, quello cioè del seno. La rete composta da ‘fonte’, presente nel *Cimetière marin*, e ‘seno’ presente nei versi appena citati de la *Jeune Parque*, si riscontrano nella poesia *Poésie* della raccolta *Charmes*. Si aggiunge però l’idea di morso al seno, immagine quest’ultima che, a sua volta, possiamo ritrovare sia nel *Cimetière marin* che nella *Jeune Parque*. In quest’ultima opera, la Parca si risveglia perché morsa al seno da un serpente. Sembra quindi crearsi un parallelismo tra madre-bambino e Giovane Parca-serpente, in cui «l’immagine del serpente è di per se stessa carica d’angoscia: essa implica il ricordo, o la previsione, del morso, della rovina, della morte»<sup>230</sup>. Si palesa, in questa rete associativa, uno stesso punto di incontro quello cioè del seno materno che mostra delle «fantasie inconscie»<sup>231</sup>.

---

<sup>227</sup> *Ivi*, p. 112.

<sup>228</sup> *Ivi*, p. 116.

<sup>229</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>230</sup> *Ivi*, p. 122.

<sup>231</sup> *Ivi*, p. 129.

	strofa	v.	verso
[O paupières qu'opprime une nuit de trésor]			
<i>Cimetière marin:</i>			
Come il frutto si scioglie in godimento	5	1	
[Comme le fruit se fond en jouissance]			
<i>Jeune Parque:</i>			
Mi offrivo nel mio frutto di velluto che egli divora			114
[Je m'offrais dans mon fruit de velours qu'il dévore]			
<i>Cimetière marin:</i>			
In una bocca dove la sua forma si muore	5	3	
[Dans une bouche où sa forme se meurt]			
<i>Jeune Parque:</i>			
... che un desiderio di morire			115
In questa bionda polpa al sole potesse maturare			116
[... qu'un désir de mourir / Dans cette blonde pulpe au soleil pût mûrir]			
<i>Cimetière marin:</i>			
Mi abbandono allo spazio luminoso	6	4	
[Je m'abandonne à ce brillant espace]			
<i>Jeune Parque:</i>			
Poi, nel dio luminoso, prigioniera vagabonda			122
[Puis, dans le dieu brillant, captive vagabonde]			
<i>Cimetière marin:</i>			
Sulle dimore dei morti la mia ombra passa	6	5	
[Sur les maisons des morts mon ombre passe]			
<i>Jeune Parque:</i>			
O mia ombra! La mobile e agile mummia			142
Della mia assenza dipinta sfiorava senza sforzo			
La terra dov'io fuggivo quella morte leggera.			144

Tabella 1 - Sovrapposizione di due testi di Valéry (Cfr. MAURON C., 1966, p. 109).



## 2.4 *Il mito personale dello scrittore*

Mauron, dopo l'analisi delle reti associative scaturite dalla sovrapposizione dei testi, elabora criticamente il concetto di «mito personale»<sup>232</sup> dello scrittore. Per ricostruire la propria concezione di mito personale, il critico francese prende le mosse dalla rete associativa di immagini a cui si è fatto riferimento nel precedente paragrafo. Le reti associative scaturite dallo studio condotto sui testi hanno permesso di scoprire come queste siano la manifestazione di conflitti di «natura permanente, interiori alla personalità dello scrittore»<sup>233</sup>. Le metafore ossessive, presenti nei testi, hanno portato Mauron a riconoscere delle reti che, a loro volta, fanno riferimento ad una situazione drammatica. La tematica del dramma è un campo nuovo negli studi dello psicocritico, ma anche della psicologia clinica in generale. Per tematica del dramma<sup>234</sup> si fa riferimento a tutti «quegli oggetti interni [al testo] che sono per l'inconscio i personaggi e [...] quei conflitti interni che le situazioni drammatiche portano in scena»<sup>235</sup>. In sostanza, una poesia – come si è visto in precedenza – è costituita da un'architettura di metafore che sono perlopiù inconscie e, tale linguaggio metaforico, non è altro che il modo con cui si cerca di esprimere le forze oniriche. La drammatizzazione è un procedimento simile che prende le mosse dalle metafore e dalle reti associative, esprimendosi però non più per metafore, ma attraverso «situazioni»<sup>236</sup>. Tali 'situazioni' sono rappresentate dall'ossessione, rivelata dal metodo psicocritico, per un gruppo di personaggi e del dramma che si svolge tra loro. Mauron, a titolo di esempio, nell'analisi che fa delle opere di Racine, propone una rappresentazione grafica del rapporto che intercorre tra gli eroi e le eroine che compaiono nei suoi testi, i rapporti che intercorrono tra loro e le situazioni drammatiche che li vedono implicati. Di seguito lo schema proposto da Mauron:

---

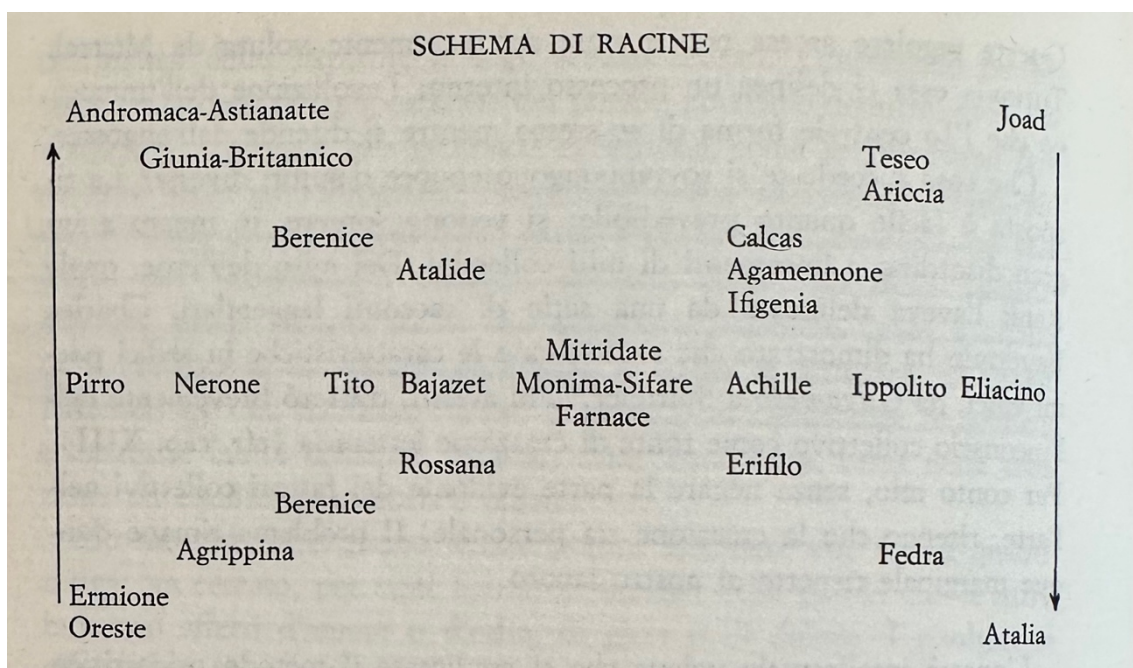
<sup>232</sup> Tale rielaborazione trova spazio in MAURON C. (1966), ma il critico ha modo di approfondire tale concetto anche in un'opera collettiva MAURON C. (1973), pp. 93-103.

<sup>233</sup> Cfr. MAURON C. (1966), p. 255.

<sup>234</sup> Una delle correnti della psicoanalisi ha cercato di scovare metodologie atte a descrivere il dramma personale del soggetto. Tra questi conviene citare Otto Rank (1884-1939), Ernest Jones (1879-1958) e Melanie Klein (1882-1960), i quali hanno lavorato sulla così chiamata 'psicologia umanista' e della relazione che intercorre tra psicoanalisi, arte e letteratura.

<sup>235</sup> Cfr. MAURON C. (1966), p. 257.

<sup>236</sup> *Ivi*, p. 265.



Schema 1 - Sovrapposizione delle tragedie «Andomaque» e «Athalie» di Racine (Cfr. MAURON C. (1966), p. 262).

Lo schema va letto da una parte all'altra della linea mediana, la quale indica l'eroe e ordina i personaggi «secondo il criterio dell'aggressività, la cui direzione è indicata dalle frecce»<sup>237</sup>. Mauron evidenzia così due serie di personaggi, da un lato Ermenione-Joad collocati nella linea dei persecutori e dall'altro Andromaca-Atalia collocati nella scia che rappresenta i perseguitati. La prima serie rappresenta quindi donne virili e poi padri, nella seconda, amanti vittime, «desiderate dapprima dall'eroe e poi colpevoli ai loro occhi»<sup>238</sup>. Il cardine dello schema è Mitridate, in cui l'atteggiamento dell'eroe si inverte resistendo alla donna virile e sottomettendosi al padre. Mitridate, posto al centro, rappresenta la sottomissione dell'eroe e il nuovo comportamento dello stesso produce un cambiamento in tutta l'opera di Racine; dapprima l'eroe che si innamora ricercando la felicità e poi vi rinuncia, prima un eroe assassino e poi giustiziere divino e, infine, mostra una perversione sadica nella prima metà dello schema e consapevolezza masochista nella seconda metà. Tralasciando, per limiti di tempo, un'analisi approfondita dello studio sulle opere di Racine, lo schema proposto è utile per trarne due considerazioni. La prima riguarda le innumerevoli opere che studiano la psicologia di Racine e dei personaggi da lui creati, le quali non fanno nemmeno lontanamente intuire i motivi dei collegamenti emersi dalla sovrapposizione dei suoi testi. In secondo luogo, si notano 'situazioni' che si ripetono in modo analogo, da un'opera ad un'altra, senza appa-

<sup>237</sup> *Ivi*, p. 262.

<sup>238</sup> *Idem*.

rente motivo cosciente. Lo schema di Racine, perciò, mostra l'evoluzione di un certo gruppo ossessivo di relazioni drammatiche. Il raggruppamento di queste situazioni drammatiche, secondo Mauron, «costituisce il mito personale»<sup>239</sup>.

Il mito traduce processi psichici profondi, esso ha una genesi e «deve anche avere una storia complessa»<sup>240</sup>. Il mito mantiene un equilibrio specifico durante la sua evoluzione, viene considerato da Mauron una specie di essere vivente che «reagisce alle eccitazioni interne ed esterne»<sup>241</sup>. Il suo sviluppo tuttavia segue una curva, proprio come dimostra lo schema su Racine, ed è infatti necessario collegare l'idea di mito personale con quella di «durata vissuta»<sup>242</sup>. L'idea di mito personale ha significato in rapporto alla durata dei processi inconsci, ovverosia il mito implica una successione «d'avvenimenti psichici»<sup>243</sup>. Ogni elemento del mito quindi si sostanzia in una genesi e in una evoluzione che non è biografica, ma che implica comunque la vita vissuta. Ciò sta a significare che, sebbene il mito personale e le sue mutazioni non coinvolgano direttamente il soggetto che narra, i processi inconsci, invece, dipendono «in una certa misura, e attraverso complesse ripercussioni, dagli eventi della sua [dello scrittore] esistenza»<sup>244</sup>. Mauron, infatti, ritiene che il mito personale sia un 'fantasma' e, vivendo come 'fantasma dominante' nell'interiorità dello scrittore, «si evolve nel tempo, di opera in opera [...] simile ad un essere vivente il mito si conserva e persiste, è funzione del tempo e partecipa, secondo le proprie caratteristiche, all'evoluzione generale dello scrittore, della sua creazione e del suo ambiente»<sup>245</sup>. Il mito personale rimane in uno stadio comunque cosciente poiché si tramuta in evento biografico minore, «o tramutandolo in rappresentazione allegorica d'un pensiero cosciente (per esempio, concezione o atteggiamento filosofico), più che spiegarlo, lo si altera»<sup>246</sup>.

L'origine del mito personale non va ricercata in uno o più eventi biografici ed è «sostanzialmente una falsa sicurezza quella che ci è data dal risalire da un dato immaginario ad una causa detta reale»<sup>247</sup>, quanto, piuttosto, il mito personale è una forma aprioristica dell'immaginario. Perciò, afferma Mauron, tra 'modo di reagire' e 'modo di sognare' manca un termine medio che permetta il confronto tra queste due manifestazioni. Lo studio della

---

<sup>239</sup> *Ivi*, p. 271.

<sup>240</sup> *Ivi*, p. 272.

<sup>241</sup> *Idem*.

<sup>242</sup> *Idem*.

<sup>243</sup> *Ivi*, p. 273.

<sup>244</sup> *Idem*.

<sup>245</sup> Cfr. MAURON C. (1973), p. 95.

<sup>246</sup> Cfr. MAURON C. (1966), p. 274.

<sup>247</sup> Cfr. MAURON C. (1973), p. 98.

psicocritica, pertanto, si ridurrebbe allo studio del basso inconscio dell'opera e, quindi, del mito personale, consapevoli che, interpretare il mito, «non è spiegare tutta l'opera»<sup>248</sup>.

A conclusione dello studio mauroniano sul mito personale, il critico evidenzia tre modi attraverso i quali si può giungere all'interpretazione dello stesso. Il primo modo prende in considerazione più che la genesi del mito, il suo stato ultimo, «più della sua formazione la sua forma». Il focus qui, infatti, non è scovare la sua origine, quanto piuttosto considerarlo come un fatto acquisito e interpretarlo, cercando di tradurlo in processi inconsci che si manifestano attraverso i gruppi di personaggi o le 'situazioni'. Il secondo modo d'interpretazione si basa sul possibile collegamento tra fantasia inconscia e presente o passato. Ciò non significa, come si diceva poco sopra, fare affidamento sulla biografia dell'autore, ma si tratta di prendere in considerazione il possibile legame, qualora fosse possibile farlo in modo preciso e con un buon grado di sicurezza, tra opera d'arte e lontano passato dello scrittore. L'esempio lampante, a detta di Mauron, è la vicenda di Edgar Poe, il quale – in giovane età – fu colpito dalla morte della madre e, si può stabilire con un buon grado di sicurezza, che tale evento abbia influito sulle tonalità macabre delle sue opere. Infine, il terzo modo per interpretare un mito personale deve tenere in considerazione i miti collettivi. In un mito personale è possibile riscontrare «una certa struttura, un certo meccanismo che non appartengono all'autore ma a qualche tipo di psichismo umano, e forse a tutti gli uomini»<sup>249</sup>. Certamente il rimando è alla teoria degli archetipi di Jung, come il mito personale fa pensare al carattere dell'autore, allo stesso modo gli archetipi «corrispondono a stati di coscienza collettivi»<sup>250</sup>. Un nodo problematico si insinua in questo discorso; l'autore, il quale è stato a contatto con mitologie antiche, potrebbe trasferire tali mitologie, trasformate in archetipi letterari, all'interno della propria opera. Se si lasciasse spazio a questa idea, sarebbe impossibile poter distinguere ciò che è passato individuale da ciò che è collettivo. Mauron afferma però che «qualsiasi vita umana attraversa fasi confrontabili, sia affettive che mentali e corporali»<sup>251</sup> e che, comunque, per stabilire un legame tra mito personale e un passato individuale devono sussistere circostanze eccezionali, che non sono altro che circostanze di metodo, ovvero «ossessione violenta dello scrittore, informazione minuziosa del critico»<sup>252</sup>.

---

<sup>248</sup> Cfr. MAURON C. (1966), p. 281.

<sup>249</sup> *Ivi*, p. 287.

<sup>250</sup> *Ivi*, pp. 287-288.

<sup>251</sup> *Ivi*, p. 289.

<sup>252</sup> *Ivi*, p. 290.

## 2.5 *Furio Jesi e Charles Mauron: un confronto*

Forti degli studi sui due autori, Furio Jesi e Charles Mauron, risulta possibile operare un confronto e, al tempo stesso, mettere in rilievo quelle teorie che più li allontanano.

Un primo terreno comune riguarda il tema della non conoscibilità. Come si è visto poco sopra, Mauron procede illustrando in modo esaustivo le sue teorie e, in particolare, la sua metodologia, senza mai esimersi dall'evidenziare i limiti del metodo appena elaborato. Proprio a questo riguardo, nella trattazione sul mito personale dell'autore, Mauron evidenzia l'impossibilità di conoscere fino in fondo la verità del mito. Egli sottolinea l'importanza di un metodo che si fonda su strumenti certi, che evidenzia l'ossessività delle immagini e che tenga in considerazione che, tale ossessione potrebbe non avere un riscontro certo nella vita dell'autore. È necessario riconoscere che il mito personale potrebbe non essere pienamente compreso e che l'interpretazione dello psicocritico, in alcuni casi, può essere errata. Inoltre, l'individuazione dell'origine primordiale del mito è un'impresa ardua. Come sottolinea il critico francese, «difficilmente potremmo sostenere di aver scoperto l'origine *preistorica* del mito personale, ma almeno l'avremo ricollegato con qualche filo probabile ad un passato prodigiosamente complesso»<sup>253</sup>.

È questo, a nostro avviso, il punto di congiunzione con le idee jesiane, cioè l'impossibilità di conoscere il mito nella sua forma più genuina. Nei suoi studi, Jesi propone due approcci per affrontare il tema dell'inconoscibilità del mito. Il primo, e più noto, riguarda la definizione epistemologica del mito, che non è considerato un oggetto definibile epistemicamente, né un fatto o un racconto storicamente verificabile. Questa concezione sulla natura del mito è in sintonia con il pensiero di Mauron, che concorda sulla natura inconoscibile del mito. Tuttavia, Mauron differisce sul piano dell'esperibilità: egli sostiene che le sue teorie sul mito trovano un riscontro empirico nei fantasmi della vita dell'autore. Jesi, infatti, afferma che il mito «non è un oggetto epistemicamente definibile, né un fatto o un racconto storicamente verificabile»<sup>254</sup>. Tale concezione circa la natura del mito abbraccia in parte il pensiero mauroniano, il quale si trova d'accordo con la natura inconoscibile del mito in quanto tale, meno sulla esperibilità, poiché Mauron ammette un riscontro empirico delle proprie teorizzazioni sul mito nei fantasmi della vita dell'autore. Tornando a Jesi, la seconda via è quella a cui il critico torinese perviene nei suoi primi studi di archeologia, evi-

---

<sup>253</sup> Cfr. MAURON C. (1973), p. 99.

<sup>254</sup> Cfr. BOFFI G. (2015), p. 101.

denziando come le epifanie del mito antico «appartengono a un'epoca dello spirito cui la modernità non può più avere accesso»<sup>255</sup>, radicando l'idea di una profonda inconoscibilità del mito, almeno nella sua forma più 'genuina', poiché se il primitivo parlava 'per' miti, il contemporaneo può parlare solo 'dei' miti.

Un altro aspetto di contatto, indagata la non perfetta conoscibilità del mito, è la metodologia della psicocritica da un lato e il modello della macchina mitologica dall'altro. La psicocritica è un modello metodologico che consta di alcuni procedimenti evidenziati nei paragrafi precedenti, tra questi la sovrapposizione dei testi, la scoperta delle reti associative di immagini, l'evidenza di ossessioni ricorrenti nei testi e la definizione di un mito personale dell'autore. La macchina mitologica è anch'essa uno strumento, un modello atto a scovare le manifestazioni del mito, ovvero il materiale mitologico rintracciabile che è filtrato dalla storia, dalla società e dalla cultura. Al centro di questa macchina c'è il mito conoscibile, in parte, grazie al modello gnoseologico della macchina che ne evidenzia le sue manifestazioni. Si pensi alla storia dell'anello di Gige, citata nel precedente capitolo, e si pensi alla sovrapposizione dei testi di Mallarmé; nel primo caso la tradizione letteraria ci restituisce testi in cui la macchina mitologica funziona, irradiando la luce di un mitologema comune, nel secondo caso ricorrono reti associative di immagini nei testi del poeta che evidenziano la profonda angoscia dello stesso. In definitiva, sono le 'connessioni' che stanno alla base dei due modelli: nel metodo psicocritico le connessioni di testi, nella macchina mitologica le connessioni che «rivestono e circoscrivono il centro»<sup>256</sup> sempre rappresentato dal mito.

In relazione alla non conoscibilità del mito come centro non accessibile, si ritiene interessante accostare due rappresentazioni grafiche; da un lato Mauron cerca di rappresentare il rapporto che sussiste tra lo scrittore, l'uomo, l'inconscio e il mito. Dall'altro la rappresentazione, già nota, della macchina mitologica che si è cercata di dare sulla base della spiegazione di Angelo Andreotti. Riguardo alla prima rappresentazione ancora sconosciuta al lettore, Mauron ha elaborato questo schema per poter spiegare meglio il complesso sistema che regola la vita privata di un uomo, l'uomo-artista e i suoi rapporti con il mito. A questo problema si è sempre risposto in due modi opposti: per somiglianza («l'opera dello scrittore riflette la vita dell'uomo») o per indipendenza («l'opera dello scrittore non ha nulla a che vedere con la vita dell'uomo») <sup>257</sup>. Mauron, con lo schema proposto, ribalta la questione chiamando, intanto, l'uomo 'Io sociale' e l'artista (lo scrittore) 'Io creatore', sostenendo

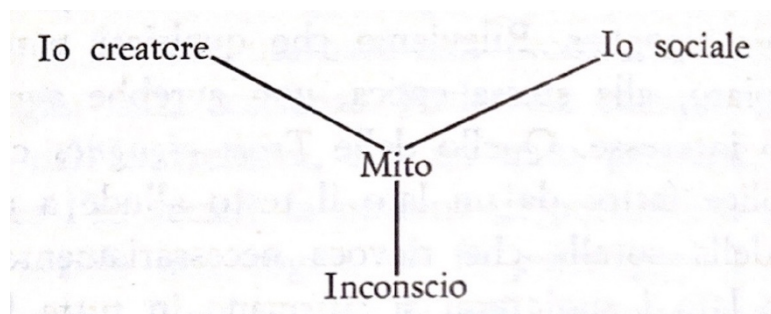
---

<sup>255</sup> *Ivi*, p. 99; Cfr. JESI F. (1976).

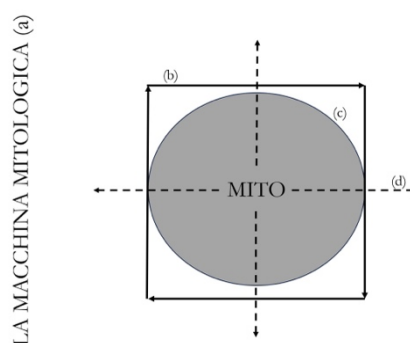
<sup>256</sup> Cfr. BOFFI G. (2015), p. 113.

<sup>257</sup> Cfr. MAURON C. (1966), p. 296.

che ciò che accade all'Io sociale si ripercuote sull'Io creatore e viceversa. Ciò che accade in entrambi i casi comporta la modifica della dinamica e l'equilibrio della personalità inconscia e quindi del mito.



Schema 2 - Cfr. MAURON C. (1966), p. 296.



Schema 3 - Cfr. Capitolo 1, §1.6

Le due rappresentazioni grafiche colpiscono per la somiglianza nella posizione occupata dal mito. Si rafforza pertanto l'idea che questo occupi un posto 'celato', la cui conoscenza è filtrata da 'altro'.

La scienza del mito, analizzata in precedenza, è stata definita da Jesi la scienza del «girare in cerchio»<sup>258</sup>, cioè la scienza che sta sempre alla medesima distanza rispetto ad un centro inaccessibile, cioè quello del mito. In questo orizzonte è ravvisabile la concezione che Mauron dà della sua psicocritica; infatti, a ben vedere, si può definire anche il metodo di indagine psicocritico come una 'scienza che gira in cerchio'. Una 'scienza', se è concesso definirla tale con tutte le accortezze del caso, che ruota attorno ai testi, ne afferra le metafo-

<sup>258</sup> Cfr. JESI F. (2008), p 149 e nel §1.6.

re sottese, ma è permeata comunque dal dubbio che tali metafore siano o meno coscienti e che d'altronde – questo è un fatto oggettivo – si mostrano come epifanie frutto dell'interpretazione del critico. Mauron, a tal proposito, afferma che «la psicocritica pretende di studiare soltanto l'aspetto inconscio del testo e particolarmente l'intervallo che separa il testo dal mito»<sup>259</sup> e sembra quindi intravedersi un centro inaccessibile al pari del mito, che a nostro avviso sarebbe da ravvisare nello scrittore. In caso contrario, si tratterebbe, infatti, di psicoanalisi che, con il colloquio clinico di competenza di un analista, potrebbe interrogare direttamente l'autore, ma qui si tratta di psicanalisi applicata ai testi: l'autore non può essere interrogato, il suo testo sì. Consapevole di questo, Mauron aggiunge che «lo psicocritico può sbagliare di molto, decifrare male il mito in termini d'istanze, di conflitti o di meccanismi inconsci»<sup>260</sup>.

Ci sembra opportuno fare un ulteriore confronto tra i due critici. Nel capitolo precedente, abbiamo cercato di illustrare come Thomas Mann abbia elaborato il mito in diverse opere. Questo processo ha avuto inizio con lo scambio di lettere tra l'autore tedesco e Kerényi, che si è svolto tra il 1934. Mann ha tratto spunto dagli studi monumentali sul mito del critico ungherese e li ha reinterpretati nelle sue opere attraverso l'uso dell'ironia e della parodia. Nonostante l'opera dal contenuto esplicitamente mitico sia *Giuseppe e i suoi fratelli*, in realtà tutte le opere di Mann sono «pervase dalla lotta tra natura e spirito, inconscio e coscienza, morte e vita; termini antitetici, in eterna tensione dialettica, apparentemente inconciliabili»<sup>261</sup>. Anche ne *La Montagna incantata* Mann evidenzia, nel viaggio iniziatico compiuto da Hans Castorp, come dalla morte possa nascere la vita e il romanzo può essere interpretato anche in chiave psicanalitica, cioè «la condizione dell'essere malati scatena le energie inconse, solo attraverso le quali è possibile giungere alla guarigione»<sup>262</sup>. La tematica qui sviluppata è la stessa che si ritrova in *Giuseppe e i suoi fratelli*, nel quale la doppia natura di *homo dei* e bestia umana ricorda il «processo d'individuazione junghiano»<sup>263</sup>. Mann, in quest'opera, afferma di essersi mosso dall'individuale per giungere all'universale cioè al collettivo, individuando così gli «archetipi presenti in ciascun essere umano»<sup>264</sup>. Altre opere di Mann potrebbero fornire esempi altrettanto validi, dal *Doctor Faustus* in cui avviene il ribaltamento del rapporto umano e divino in direzione totalmente cupa e antiumana, all'opera *L'Eletto* in

---

<sup>259</sup> Cfr. MAURON C. (1966), p. 283.

<sup>260</sup> *Idem.*

<sup>261</sup> Cfr. NEJROTTI C. (2013), p. 27.

<sup>262</sup> *Idem.*

<sup>263</sup> *Idem.*

<sup>264</sup> *Idem.*



cui viene richiamata la storia di Gregorio il quale, nato dall'incesto tra due gemelli e sposo inconsapevole della propria madre, espia le proprie colpe per diciassette anni e poi diventa papa, ricordando – in parte – il mito di Edipo. Infine, anche attraverso la sua ultima opera, *Felix Krull* – nella quale Felix è un imbroglione, l'incarnazione del dio Hermes nella sua veste di briccone divino, espressione della divinità ironica, ma astuta – Mann mostra come

l'artista e l'arte non possano essere nel nostro tempo altro che dei divini imbroglioni che, giocando con i miti dell'umanità, permettono all'uomo di attingere ancora alla propria verità. Assumendo tutte le forme, infatti, l'artista svela all'uomo le molteplici possibilità del suo essere, smascherandone le origini e permettendo loro di accedere ancora una volta agli archetipi<sup>265</sup>.

I miti dell'umanità qui citati sono gli stessi 'miti collettivi' di cui parlava Jesi; nell'elaborazione di Mann è possibile inserire l'idea jesiana del valore positivo del mito. Il mito in quanto sopravvivenza di società arcaiche viene trasformato conservando il suo valore positivo, la sua 'forza conservatrice'. A nostro parere, si situa in questo orizzonte anche il concetto di mito personale individuato da Mauron; anche il mito personale è un mito positivo, cioè è la sopravvivenza della storia personale dell'autore, dei suoi traumi; è qualcosa di antico che permane, ma non solo perché è mito di morte (una morte positiva, come la intendeva Jesi), ma anche perché ci permette di accedere agli archetipi. Così facendo, Mauron riafferma il valore collettivo e archetipico del mito che si manifesta attraverso il mito personale<sup>266</sup>.

---

<sup>265</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>266</sup> Si veda il §2.4, in particolare quando si sono messi in evidenza i tre modi attraverso i quali si può giungere all'interpretazione del mito personale elaborati da Mauron, qui si fa riferimento al terzo.



### III

#### APPROCCI CRITICI A *LA REGINA DI SABA* DI Nerval

##### 3.1 *Premesse allo studio dell'opera*

L'opera che si analizzerà in questo terzo capitolo, *La regina di Saba* di Gérard de Nerval offre spunti interessanti per poter meglio analizzare le manifestazioni del mito. L'opera, infatti, ci presenta un tessuto di immagini mitiche altamente significativo e che permette di rintracciare fonti storiche e letterarie disparate, tenendo come sfondo la biografia dell'autore e, più in generale, il gusto tutto francese, in particolare degli autori dell'Ottocento, per l'Oriente; la scoperta dell'Oriente, attraverso i viaggi compiuti dagli autori francesi, ha dato loro modo di attingere, per le loro opere, alle tradizioni dei paesi orientali visitati. A tal riguardo, oltre al viaggio compiuto da Nerval in Oriente di cui si avrà modo di parlare più avanti, Flaubert è uno degli esempi migliori per testimoniare l'interesse degli autori francesi per il Medio Oriente. Flaubert nel 1849 decide di compiere il viaggio in Oriente perché il clima caldo poteva «alleviare le sue turbe nervose»<sup>267</sup>; l'autore, insieme a Maxime Du Camp, parte dal porto di Marsiglia il 4 novembre di quello stesso anno e raggiunge, in pochi giorni di navigazione, dapprima Alessandria d'Egitto, poi Il Cairo. L'Egitto è lo stato assunto dai due viaggiatori come campo base, permettendo loro di spingersi alla scoperta del territorio circostante fino a Menfi e lungo tutto il corso del Nilo. Fu nel 1850 che ripresero il viaggio toccando così i luoghi della cristianità quali Gerusalemme, Nazareth e Cana, fino all'arrivo a Costantinopoli. Tale viaggio ha permesso a noi di ricevere importanti informazioni sui territori visitati per mezzo dei taccuini scrupolosamente annotati da Flaubert. Tali taccuini dovevano fornire la materia necessaria a compilare un nuovo romanzo che, però, non vide mai la luce, ma non per questo le restanti opere dell'autore francese rimasero illibate dal fascino orientale<sup>268</sup>; infatti, nei suoi romanzi «Flaubert intreccerà l'idea dell'Oriente con i desideri, il fascino dell'ignoto, con le fantasie sessuali, le ossessioni del

---

<sup>267</sup> Cfr. PETROSSI A. (2016), p. 331.

<sup>268</sup> Si rimanda agli studi sul genere letterario del viaggio in Oriente, si veda Jourda P., *L'exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand*, Slatkine Reprints, Genève, 1970; Berchet J. C., *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX<sup>e</sup> siècle*, R. Laffont, Paris, 1985; Brillì A., *Viaggio in Oriente*, Il Mulino, Bologna, 2009.

divieto e i piaceri inappagati»<sup>269</sup>, in quanto l'Oriente «attrae e seduce il viaggiatore, soprattutto per la sua molle sensualità, che sembra emanare da ogni cosa»<sup>270</sup>. Moltissime le incursioni orientali all'interno delle opere di Flaubert che, infatti, si dimostrano essere l'esito più proficuo del gusto 'esotico' del tempo. La linea però prende avvio all'inizio del XIX secolo attraverso la produzione di Chateaubriand, in particolare con l'opera *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811) e con i versi di Victor Hugo nei poemi de *Les Orientales* (1829). Tutti questi viaggi comunque nascono in seno al modello delle formidabili imprese napoleoniche, in particolare quella in Egitto del 1799. L'opera di Nerval, pertanto, va letta tenendo in considerazione l'orizzonte culturale entro cui è stata scritta e con la consapevolezza che, l'autore, costruisce le immagini presenti nel testo riferendosi ad archetipi di altre tradizioni. Già lo spirito con cui questi viaggi venivano intrapresi dagli scrittori risentiva del momento storico e culturale nel quale vivevano. Il viaggiatore francese, a differenza di quello britannico, era già consapevole che si sarebbe dovuto interfacciare con una dimensione immaginativa e irrealizzabile in quanto «il Vicino Oriente era inteso come uno spazio geografico ma anche come una rappresentazione ideale delle origini bibliche del cristianesimo e del mondo»<sup>271</sup>. Si vedrà nell'opera di Nerval come, quest'ultimo aspetto, abbia influito sulla sua opera.

La scelta dell'autore, ricaduta su Gérard de Nerval, non è casuale. Per dare coerenza alla nostra analisi e omogeneità al lavoro nel suo insieme, si è scelto di fare riferimento ad un autore le cui opere sono state utilizzate come caso studio. Ci si riferisce, in particolare, a Mauron che nello studio ormai noto, *Dalle metafore ossessive al mito personale*, dedica ampio spazio alla sovrapposizione dei testi di Nerval, permettendo così, a chi scrive, di far 'reagire' il testo oggetto di questo capitolo con gli studi compiuti da Mauron sull'autore, nel tentativo di procedere criticamente e in modo coerente a rintracciare il mito personale dell'autore.

Infine, ci è sembrato che la figura della regina di Saba rappresentasse, con l'alto numero di attestazioni che la riguardano, una manifestazione del mito che si tramanda di testo in testo e di società in società, attraversando anche tradizioni letterarie molto diverse tra loro; quest'immagine ci permette di aderire al funzionamento della 'macchina mitologica' e rintracciare, così, i bagliori del mito che si potrebbero manifestare.

---

<sup>269</sup> Cfr. PETROSSI A. (2016), p. 332.

<sup>270</sup> *Idem.*

<sup>271</sup> *Ivi*, p. 338.

### 3.2 *Gérard de Nerval*

Gérard Labrunie, vero nome dello scrittore, nasce nel 1808 a Parigi da padre ufficiale medico, che seguiva le truppe nei loro spostamenti, e da Maria Antonietta Laurent la quale seguiva il marito durante il servizio nell'esercito. Nerval venne affidato alle cure dello zio Antonio Boucher. La madre morì giovane, all'età di venticinque anni, generando nel figlio il dolore della perdita della madre scomparsa prematuramente e «praticamente mai conosciuta»<sup>272</sup>. Nel 1814 il padre chiese il congedo dall'esercito e fece ritorno a Parigi riprendendo con sé il figlio, il quale più volte fece ritorno a trovare lo zio a Mortefontaine. Nerval studiò al Liceo Carlomagno con Théophile Gautier; studiò il tedesco privatamente con l'aiuto del padre e questo lo portò, nel 1828, alla pubblicazione della sua traduzione del *Faust* di Goethe, scelta poi da Berlioz come testo per musica. Di qualche anno prima è la pubblicazione di una raccolta di *Elegie nazionali e satire politiche*, opera che gli permise di entrare nella realtà letteraria del tempo. Visse con Gautier e «la loro casa divenne presto uno dei ritrovi più vivaci della corrente dei romantici»<sup>273</sup>. Nel 1834 si innamora dell'attrice Jenny Colon alla quale non dichiarerà mai il suo amore, ma – in compenso – scriverà per lei l'opera *Regina di Saba* e il libretto *Piquillo*. L'amore per l'attrice, manifestatosi e vissuto solamente nel cuore dello scrittore, sarà una manifestazione che accompagnerà gran parte delle opere dello scrittore francese, nonché uno dei suoi temi più caldi che gli causerà molta sofferenza. Ad aggravare questa situazione è la notizia del matrimonio tra la donna e il flautista Laplus nel 1838 e, ancor di più, la prematura morte di lei pochi anni più tardi nel 1842.

Nel 1841 Nerval venne ricoverato in una clinica per otto mesi perché aveva manifestato i primi segni di una nevrosi. Passati questi otto mesi venne dichiarato guarito e, probabilmente anche a seguito di questo evento, decise di intraprendere un viaggio in Oriente, visitando in particolare l'Egitto e la Turchia; molte delle avventure vissute in questo viaggio, le riportò poi nell'opera *Viaggio in Oriente*, in cui è inserita anche il racconto oggetto di questo capitolo. Molto probabilmente, come si diceva, il viaggio aveva il proposito di «alleviare i suoi disturbi di origine nervosa»<sup>274</sup>, anche se, a ben vedere, quelle ossessioni che probabilmente furono la causa del suo male, si ritroveranno a pieno titolo nelle sue opere a partire dall'importanza che riveste la figura femminile. Se Flaubert sparge nelle sue opere le im-

---

<sup>272</sup> Cfr. CASTELLI F. (1960), p. 142.

<sup>273</sup> *Ivi*, p. 143.

<sup>274</sup> Cfr. PETROSSI A. (2016), p. 336.

magini orientali accolte dal viaggio che ha compiuto, Nerval invece concentra lo spirito orientale in *Viaggio in Oriente*, in cui la visione dell'Oriente dello scrittore assume «i connotati di ben tre ipostasi femminili ricche di implicazioni simboliche: Isis, Sittelmulk, e naturalmente Balkis»<sup>275</sup>.

Nel 1843 ritorna a Parigi e, ormai ridotto in miseria, vagabonda per la città, «passando da un cabaret all'altro e scrivendo dovunque gli capitasse»<sup>276</sup>. Nel 1852 ha una nuova crisi a causa della nuova condizione di vita. Rientrata la crisi si dedica alla scrittura di *Silvia*<sup>277</sup>. Nel 1854 uscì dalla casa di cura e intraprese un viaggio in Germania e, dopo due mesi, si ammalò di nuovo. Nerval era ormai in un completo stato di miseria, tant'è che girava a Parigi senza cappotto «a diciotto gradi sotto zero»<sup>278</sup>. Nel 1855 venne trovato impiccato ad un'inferriata di un vicolo di Parigi.

La produzione operistica di Nerval si compone di molti testi, ma anche di molte rielaborazioni operate attraverso «articoli composti e pubblicati in varie epoche e spesso con titoli diversi»<sup>279</sup>. Interessante, però, è rintracciare nelle opere di Nerval tre fasi che sono più logiche che cronologiche: «la prima è costituita dalla scoperta del sogno e dall'abbandonarsi ad esso gradatamente; la seconda della *descente aux enfers*, immersione cosciente nel sogno; la terza della tragica fine del poeta»<sup>280</sup>. A proposito di queste tre fasi è curioso notare come queste sembrano essere tutte e tre comprese all'interno dell'opera che si andrà ad analizzare, nella quale il tema del sogno si rintraccia a metà narrazione e che costituisce l'agnizione, non solo del personaggio, ma anche – si vedrà – del fondamento pre-mitico e religioso del mondo; tale agnizione avviene poi con una vera e propria catabasi e, infine, il sostrato allegorico e metaforico, ci informa della morte dell'arte e quindi dell'artista, infatti

il filo letterario del Voyage distilla le esperienze del vissuto, formulando una narrazione nella quale all'episodio della cronaca si sovrappone l'elaborato dell'immaginario. In Nerval, il reale non si differenzia dal sogno, perché nel sogno [...] la realtà assume la patina opaca e impalpabile: le immagini perdono i lineamenti netti e precisi propri del mondo reale, per sfumare nella luce incerta dell'apparizione<sup>281</sup>.

---

<sup>275</sup> *Idem*.

<sup>276</sup> Cfr. CASTELLI F. (1960), p. 143.

<sup>277</sup> Opera che poi confluirà nel più grande progetto operistico delle *Figlie del fuoco* del 1853.

<sup>278</sup> Cfr. CASTELLI F. (1960), p. 143.

<sup>279</sup> *Ivi*, p. 144.

<sup>280</sup> *Idem*.

<sup>281</sup> Cfr. PETROSSI A. (2016), p. 338.

Nerval, ne *La regina di Saba*, sembra permeato da visioni atte alla ricerca di una bellezza extra-terrena, ricerca che ritrovò nella teoria della reincarnazione delle anime. Secondo Nerval, ogni uomo è «la reincarnazione di esseri già esistiti, e la vita universale è un intreccio di corrispondenze, di ricordi e di nostalgie»<sup>282</sup>. È con il sogno e il magnetismo, secondo Nerval, che l'anima può vivificare le ombre e comunicare con esse e, facendo uso della fantasia, una parte di noi si può staccare «da noi stessi»<sup>283</sup>, in questo modo il vecchio io si sovrappone ad un altro, «il suo doppio, che si erge dinanzi, lo scruta implacabile e lo combatte. Da tale sdoppiamento s'origina l'allucinazione: l'io che vede l'altro io»<sup>284</sup>.

### 3.3 *Reti di immagini in Nerval*

Tra gli scrittori analizzati da Mauron all'interno della sua opera, compare anche Nerval rispetto al quale lo studioso ammette subito che il lavoro sui suoi testi assumerà un tenore diverso rispetto a quello fatto sui testi di Mallarmé e Baudelaire. La ragione di questo cambio di metodo risiede nell'evidente rete di immagini che traspare dai testi di Nerval. Se con Mallarmé e Baudelaire era necessario fare un lavoro di sovrapposizione «parola per parola»<sup>285</sup>, le associazioni ossessive in Nerval «sono troppe e troppo in vista»<sup>286</sup>. Tant'è, informa Mauron, che già molti altri critici si sono spesi nello studio delle immagini ossessive e allucinatorie che compaiono nei testi nervaliani, individuando tre 'anime' dell'autore, cioè «il raffinato, lo strano e il demente»<sup>287</sup>. Pertanto, la prima parte del lavoro psicocritico, di sovrapposizione dei testi e ricerca degli elementi ossessivi, è già stata fatta, rivelando un mondo di immagini labili che «continuamente si ripresentano in infinite metamorfosi»<sup>288</sup>. Da tali immagini si è potuto affermare che il pensiero lucido di Nerval viene continuamente doppiato e sovrapposto al processo del sogno e, infatti, Nerval tende a «confondere sempre più ricordi e fantasmi personali con miti presi a prestito da tutte le mitologie del mondo»<sup>289</sup>. Di fronte a tale varietà di immagini, e scoperto subito il fondamento delle stesse, l'ossessività degli elementi non è riscontrabile in momenti fissi; in sostanza l'ossessività non è ravvisabi-

---

<sup>282</sup> Cfr. CASTELLI F. (1960), p. 143.

<sup>283</sup> *Idem.*

<sup>284</sup> *Idem.*

<sup>285</sup> Cfr. MAURON C. (1966), p. 77.

<sup>286</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>287</sup> *Idem.*

<sup>288</sup> *Idem.*

<sup>289</sup> *Idem.*

le nelle parole o nelle idee che si ripetono, quanto piuttosto nei gruppi di immagini che sono, in realtà, «grandi frammenti di sogno»<sup>290</sup>. Infatti, da una prima lettura delle opere di Nerval, ci si rende conto che uno stesso sogno prosegue fra più opere, in modo strutturato e, quindi, non cosciente; in secondo luogo, il continuo uso delle equivalenze mitiche da parte dello scrittore sarebbe da ricondurre al pensiero cosciente poiché, questo modo di procedere, gli è funzionale a dissimulare il sogno personale.

Per entrare nel dettaglio, come con le opere degli altri scrittori, Mauron propone l'appaiamento di due opere, l'*Octavie* e i primi sei sonetti di *Chimères*. Delle sei poesie e della novella conosciamo la data di composizione e, tramite una fitta rete epistolare, Mauron riesce a rintracciare e a ricollegare la materia raccontata dai testi con episodi di vita vissuta, in particolare sono due gli episodi che più vengono chiamati in causa: il viaggio a Napoli e alcuni episodi del viaggio a Marsiglia. I viaggi hanno avuto luogo nel 1843, data in cui ancora nessuna delle opere in oggetto era stata scritta. Tramite la sovrapposizione delle fantastiche scatenate dai due viaggi, ognuna con un suo nucleo di realtà, Mauron evidenzia alcune immagini uguali che compaiono nei testi. Un primo nucleo è individuato nella corrispondenza tra il paesaggio italiano, la figura di una fanciulla e la frutta, infatti ne l'*Octavie* si legge:

...avvertendo il mattino... cominciai a salire a Posillipo, sopra la grotta. Arrivato in cima, mi misi a passeggiare guardando il mare già turchino, la città donde giungevano soltanto i rumori mattutini, e le isole della baia dove il sole cominciava a indorare i culmini delle ville... deliziosamente mi riposavo sotto le pergole delle ville... il pensiero dell'appuntamento datomi dalla giovane inglese mi strappò alle fatali idee che avevo concepito. Dopo essermi rinfrescato la bocca con uno di quegli enormi grappoli d'uva che vendono le donne del mercato, mi avviai verso Portici...

[...sentant le matin... je me mis à gravis le Pausilippe au-dessus de la grotte. Arrivé tout en haut, je me promenaïs en regardant la mer déjà bleue, la ville où l'on n'entendait encore que les bruits du matin, et les îles de la baie, où le soleil commençait à dorer le haut des villar... je me reposais délicieusement sous les treilles des villas... la pensée du rendez-vous qui m'avait été donné par la jeune Anglaise m'arracha aux fatales idées que j'avais conçues. Après avoir rafraîchi ma bouche avec une de ces énormes grappes de raisin que vendent les femmes du marché je me dirigeai vers Portici]<sup>291</sup>

---

<sup>290</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>291</sup> Tutti i testi che qui compaiono sono tratti da MAURON C. (1966), pp. 76-95.



Nel sonetto *El Desdichado*, Nerval ritorna sul paesaggio italiano, alludendo forse ad un amore che tanto lo fa soffrire:

...Rendimi Posilippo e il mare d'Italia,  
Il fiore che tanto piaceva al mio cuore dolente  
E la pergola dove il pampino con la rosa s'unisce

[...Rends-moi la Pausillipe et la mer d'Italie, / La fleur qui plaisait tant à mon coeur désolé, / Et la treille où le pampre à la rose s'allie]

Nel sonetto *Myrtho* ritorna la figura femminile sotto spoglie divine, così come il quartiere napoletano:

A te penso, Mirto, divina incantatrice,  
A Posilippo altero, di mille fuochi splendente,  
Alla tua fronte inondata dalle luci d'Oriente  
Alle uve nere mischiate con l'oro della tua treccia.

Anche nella tua coppa avevo bevuto l'ebbrezza,  
E nel bagliore furtivo del tuo occhio sorridente,  
Quando ai piedi di Iacco venivo scorto in preghiera,  
Perché la Musa ha fatto di me un figlio della Grecia

[Je pense à toi, Myrtho, divine enchanteresse. / Au Pausilippe altier, de mille feux brillant, / A ton front inondé des clartés d'Orient, / Aux raisins noirs mêlés avec l'or de ta tresse. / C'est dans ta coupe aussi que j'avais du l'ivresse, / Et dans l'éclair furtif de ton oeil souriant, / Quand aux pieds d'Iacchus on me voyait priant, / Car la Muse m'a fait l'un des fils de la Grèce.]

Infine, nel sonetto *Delfica* il richiamo alla frutta:

Riconosci il tempio dell'immenso peristilio,  
E i limoni amari sui quali s'imprimevano i tuoi denti...

[Reconnais-tu le Temple au péristyle immense, / Et les citrons amers où s'imprimaient tes dents...]

Altri due nuclei tematici vengono rintracciati da Mauron, quello del vulcano e quello della grotta, operando un confronto tra testi come quello appena proposto. La stessa analogia coinvolge due sonetti *Delfica* e *Myrtho* che confermano l'idea secondo cui ci sarebbe

una contaminazione tra i due viaggi compiuti in Italia, l'uno già citato, quello a Napoli, e l'altro a Roma. Nel sonetto *El Desdichado* la pergola citata nel testo si troverebbe a Napoli, mentre nella specifica in nota si ritrova la sua collocazione a Roma.

La novella *Octavie* ci presenta la figura femminile dell'eroina, immagine capillare in Nerval, che prima si trova a Marsiglia, poi a Roma e, infine, a Napoli. La ragazza che addenta un limone in *Delfica*, si troverà poi anche nell'opera *Voyage d'Italie* e «il flirt con Octavie inizia sul battello da Roma a Napoli con un'allusione alla sibilla tiburtina»<sup>292</sup>. Il rapporto tra l'*Octavie* e la poesia *Artemis* è attestato dal verso

Santa napoletana con le mani piene di fuochi

[*Saint napolitaine aux mains plaines de feux*]

Il verso, oltre a riferirsi al viaggio napoletano, è l'anello di congiunzione tra le figure femminili delle due opere; in *Octavie*, infatti, nella camera mistica della ricamatrice napoletana viene inserita una santa Rosalia «incoronata di rose viola»<sup>293</sup> e il manoscritto di *Artemis* reca in nota il nome Rosalia. È possibile quindi individuare un'associazione tra fiore e santa che prosegue anche in altri luoghi dei due testi. Il perno centrale è la parola 'alcea' che compare nella seconda quartina del sonetto *Artemis*:

Amate chi vi ha amato dalla culla nella bara;  
colei che amavo semplicemente m'ama ancora teneramente:  
è la morte, o la morta... Oh delizia! Oh tormento!  
La rosa che regge, è la Rosa malvone.

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

La 'rosa malvone' non è altro che la rosa alcea tenuta in mano dalla figura morente in questa quartina. L'associazione si individua nel complesso di parole 'morta-alcea' e 'santa-rosa viola' presente, invece, nelle terzine. L'alcea compare poi in *Aurélia*, in particolare nell'episodio del sogno che preannuncia la morte della stessa. La seguente porzione testuale, tratta da *Aurélia*, restituisce il collegamento, anche in quest'opera, con il viaggio in Italia e quindi con *Octavie*:

---

<sup>292</sup> Cfr. MAURON C. (1966), p. 83.

<sup>293</sup> *Idem*.

...Mi vidi in un piccolo parco nel quale si allungavano dei pergolati a volta carichi di pesanti grappoli d'uva bianca e nera; e mano a mano che la signora che mi guidava s'inoltrava sotto i pergolati, l'ombra dei graticci mutava ancora per il sguardo le sue forme e i suoi abiti.

[...*Je me vis dans un petit parc où se prolongeaient des treilles en berceaux chargés de lourdes grappes de raisins blancs et noirs; à mesure que la dame qui me guidait s'avancait sous ces berceaux, l'ombre des trillis croisés variait encore pour mes yeux ses formes et ses vêtements*].

La pergola è uno dei termini che ritroviamo nelle poesie de le *Chimères*, la rosa e il cielo, che qui compaiono, sono da ritrovarsi nella poesia *Erythrée*. Ne deriva una rete di associazioni collegata sia all'infanzia che al viaggio in Italia.

Per completare però il quadro e riferirsi a questioni direttamente collegate al mito personale di Nerval, il sonetto *Horus* mostra una sposa che «al richiamo d'un nuovo amore abbandona il vecchio sposo»<sup>294</sup>. Qui, come negli altri testi, due sembrano essere le immagini rilevanti e che creano la rete ossessiva, la figura femminile e la figura di un uomo che è qualche volta marito, altre un vecchio militare, un ufficiale o un padre. Già nel precedente paragrafo si era messo in rilievo l'importanza delle due figure, femminile e maschile, all'intero della biografia e delle opere letterarie di Nerval. La prima, la figura femminile, si radica nella prematura morte della madre, la sua assenza e, altresì, nelle vicende amorose che vedono implicato lo scrittore. Le figure maschili delle sue opere ricordano il padre di Nerval, richiamando ad un vissuto di assenza della figura paterna, in quanto medico al servizio dell'esercito; sembra, però, che tutte le figure maschili, qualsiasi forma esse assumano, di padre, di marito o di ufficiale, trovino la loro sintesi in Yahwèh, «questo nemico che perseguita e sbarra senza tregua la strada della felicità è necessariamente il terribile Dio paterno»<sup>295</sup>.

---

<sup>294</sup> *Imi*, p. 85.

<sup>295</sup> *Imi*, p. 94.

### 3.4 «La regina di Saba» di Gérard de Nerval

#### 3.4.1 Storia del testo

Il racconto lungo che si cercherà di analizzare nelle pagine che seguono compare in edizioni e luoghi differenti; dapprima esce nell'opera dal titolo *Voyage en Orient: Scènes de la vie orientale* nel 1848, poi, nel 1851 esce l'edizione definitiva con il solo titolo *Voyage en Orient*, edizione commentata da Charpentier. Infine, un'edizione postuma che contiene il solo racconto *Histoire de la reine du Matin et de Soliman prince des génies*.

In *Voyage en Orient* il racconto occupa una posizione insolita ed è l'unico caso; infatti, l'opera è suddivisa in sezioni non numerate, ma indentificate con un nome, ad esempio il nostro racconto si inserisce nella sezione dal titolo *Le notti del Ramadan*; a sua volta, ogni sezione, si suddivide in capitoli e, ogni capitolo, in altrettanti sotto-capitoli, entrambi con un proprio titolo. *La regina di Saba* si colloca, pertanto, nel capitolo terzo della sezione appena indicata, ma – ed è qui l'anomalia mai vista in precedenza nell'opera – interrompe la narrazione del sotto-capitolo. Il capitolo terzo reca il nome de *I cantastorie*, la narrazione inizia con il sotto-capitolo uno dal titolo *Una leggenda in un caffè* e qui compare la *Histoire de la reine du Matin et de Soliman prince des génies* che si articola nei consueti sotto-capitoli che riprendono la loro numerazione nel punto in cui si era arrestata. È già interessante osservare la sua collocazione prima di passare alla materia narrata; il sotto-capitolo, *Una leggenda in un caffè*, che precede l'ultima grande narrazione del *Voyage*, sembra proprio un'introduzione e quasi una giustificazione alle fantasticherie che il lettore andrà a leggere nella storia de *La regina di Saba*. In questa introduzione Nerval racconta di essere condotto dai persiani in un caffè dietro la moschea, poiché avevano riconosciuto in lui la figura del *talib*, del dotto, a cui avrebbero voluto raccontare una storia. Nerval, in questa introduzione, si scusa con il lettore perché non conosce bene le lingue orientali e ammette «posso dunque rendere approssimativamente l'effetto di una di queste narrazioni immaginarie, in cui si compiace il genio tradizionale degli orientali» e, subito dopo, afferma che il racconto era «destinato a narrare la gloria di quelle antiche associazioni operaie a cui l'Oriente ha dato origine»<sup>296</sup>. Tre sono i dati fondamentali, da un lato la dichiarazione cosciente di 'narrazioni immaginarie' in cui ritroviamo delle inferenze tradizionali, lontane dalla cultura di Nerval, inoltre, come si vedrà più avanti, il richiamo alla narrazione frutto di un 'sogno' sarà presente in maniera prepon-

---

<sup>296</sup> Cfr. DE NERVAL G. (2020), p. 550.

derante nell'ultima opera di Nerval, *Filles du feu*. Il secondo dato che emerge dal sottocapitolo *Una leggenda in un caffè* è il richiamo alle 'associazioni operaie' che, come si avrà modo di vedere, sarà un tema presente all'interno del racconto, anche se non così centrale. Il terzo elemento, in parte menzionato nel paragrafo che descrive la vita di Nerval, concerne l'episodio che innesca l'intera narrazione. Il racconto *Una leggenda in un caffè* presenta Nerval come un cantastorie della tradizione araba; questi cantastorie solitamente narravano leggende durante il Ramadan. In questo contesto, il narratore presenta l'episodio come un evento tratto direttamente dalla sua esperienza di vita. Non esistono prove concrete che confermino questo, ma considerando che molte delle opere di Nerval sono state ispirate da episodi realmente accaduti durante i suoi viaggi, non possiamo escludere a priori che l'episodio descritto possa essere effettivamente avvenuto durante il suo viaggio in Oriente.

### 3.4.2 *La materia narrata*

Le narrazioni immaginarie, su cui ci concentreremo più avanti, sono il punto focale di questo studio, ma risulta utile ripercorrere, quanto meno sommariamente, la materia narrata.

Il testo si apre con la presentazione di Adoniram, servitore del re Solimano Ben-Daud, nome arabo che si riferisce a Salomone, figlio di David. Adoniram è l'artista – incaricato da Salomone – che si occuperà della costruzione del tempio di Gerusalemme; la vicenda è nota ed è narrata nella Bibbia<sup>297</sup>. Subito la costruzione del Tempio passa in secondo piano perché giunge, alla corte di Salomone, la regina di Saba, la quale sarà una presenza costante nel testo e che la vedrà protagonista di intensi dialoghi con Salomone, ma anche con Adoniram. Fulcro della narrazione è la 'chiamata' di Adoniram, sottoforma di apparizione, nelle profondità della terra tra i 'Figli del Fuoco'<sup>298</sup> coloro che, ripudiati da Dio, chiamato Geova in questa narrazione, vivono «al centro della terra...dov'è l'anima del mondo abitato; là s'innalza il palazzo sotterraneo di Enoch, nostro padre, che l'Egitto chiama Ermete, e l'Arabia onora sotto il nome di Edris»<sup>299</sup>. Colui che parla, nella porzione di testo appena citata, è Tubal-Kain, antenato di Adoniram e sua guida in questa catabasi; la stirpe a cui fa riferimento Tubal è quella di Caino, la stirpe maledetta da Adonai, che si è rifugiata al centro della terra dove «non arriva la gelosa tirannia di Adonai; qui è possibile,

---

<sup>297</sup> Si veda in particolare 1Re, 6 e 2Cronache, 1-9.

<sup>298</sup> Si noti che l'ultima opera pubblicata da Nerval porta proprio il nome de *Les Filles du Feu* (1853).

<sup>299</sup> Cfr. DE NERVAL G. (2013), p. 82.

senza morire, nutrirsi dei frutti dell'Albero della Scienza»<sup>300</sup>. Adoniram può scendere attraverso il fuoco, rimanendone illeso, in quanto appartiene a questa stessa stirpe. Si scoprirà, alla fine del racconto, che esiste un particolare legame tra Adoniram e la regina di Saba, poiché appartengono entrambi alla stessa discendenza e sono destinati a fuggire insieme. La vicenda termina con la fuga della regina di Saba che, nonostante i tentennamenti iniziali e la pressione di Salomone, decide di non sposarlo. Salomone, credendo che Adoniram volesse fuggire con la regina di Saba, ne ordina la morte con l'aiuto di tre operai dello stesso artista. Il re Salomone, alla fine del racconto, muta il proprio essere: da re saggio e buono, diventa pazzo a seguito della fuga della regina da lui tanto amata.

### 3.5 *Approcci critici a «La regina di Saba»*

La nostra analisi prende avvio da alcuni punti nevralgici che hanno attinenza, in alcuni casi, con le idee di Jesi, in altri con quelle di Mauron. In particolare, la strutturazione delle pagine che seguono permette di mostrare bene come alcune immagini presenti nel testo nervaliano mostrino effettivamente il funzionamento della macchina mitologica elaborata da Jesi. A titolo di esempio, la figura del re Salomone e quella della Regina di Saba che si sono irradiate in più tradizioni e continuano a tramandarsi nel tempo, costruendo ogni volta una narrazione nuova, ma che ha origine da un unico centro che si cercherà di delineare.

Per quanto riguarda il metodo elaborato da Mauron, si vedrà che, arrivati all'immagine originaria che sta sotto alle figure che emergono dal testo, queste stesse immagini e idee compaiono in altri luoghi dell'opera nervaliana e si proverà così a delineare quelle immagini ossessive che condurranno infine al mito personale dell'autore.

#### 3.5.1 *Tradizioni bibliche e non*

In primo luogo, moltissimi sono i richiami che Nerval fa a opere e tradizioni diverse, si pensi ad esempio alla sola vicenda della costruzione del tempio di Gerusalemme che trova fondamento nei testi biblici come si diceva poco sopra e, in questo stesso luogo, viene testimoniato l'incontro tra la regina di Saba e il re Salomone; la regina

---

<sup>300</sup> *Ini*, p. 83.

quando ebbe ammirato tutta la saggezza di Salomone, il palazzo che egli aveva costruito, i cibi della sua tavola, gli alloggi dei suoi dignitari, l'attività dei suoi ministri, le loro divise, i suoi coppieri e gli olocausti che egli offriva nel tempio del Signore, rimase senza fiato<sup>301</sup>.

Sostanziale è la differenza tra il racconto biblico e quello di Nerval, in quest'ultimo, infatti, la regina non sembra così ben disposta ad assecondare Salomone e, anzi, più volte utilizza la strategia dell'ironia per farsi beffe della sua intelligenza e della sua astuzia. La regina di Saba, inoltre, nel racconto di Nerval, è ancora dubbiosa in merito alla sua unione con Salomone, al principio sembra che l'idea di sposarlo non la tocchi minimamente, verso la fine del racconto proverà una fascinazione improvvisa per il re per poi, scoperto il suo legame con il maestro Adoniram, abbandonare completamente l'idea delle nozze e fare ritorno nello Yemen.

Sia il secondo libro delle *Cronache* che il primo dei *Re* nominano la regina di Saba, ma anche un terzo libro della tradizione biblica ricorda, probabilmente, la figura della regina del mattino e cioè il *Cantico dei Cantici* che la tradizione vuole attribuirne la scrittura proprio al re Salomone. La regina di Saba, nel poema biblico appena citato, non è nominata in modo esplicito, ma sappiamo che il *Cantico* narra la vicenda di due amanti e delle loro effusioni amorose. Sotto questo aspetto sembra che il testo di Nerval si avvicini alla materia narrata nel *Cantico*, in quanto – nel testo nervaliano – il re Salomone è perdutoamente innamorato della regina di Saba, nel poema biblico, scritto da Salomone, si parla della storia d'amore di due giovani; è probabile che la donna a cui si allude nel *Canto dei Cantici* sia proprio la regina di Saba.

La tradizione ebraico-cristiana non è l'unica da cui attinge Nerval per la scrittura di questo testo. Il *Corano* alla Sura 34<sup>302</sup> nomina un popolo, la gente di Saba, che dà anche il nome alla Sura; il popolo nominato dal testo islamico vive nello Yemen e, infatti, la regina di Saba è chiamata anche regina dello Yemen. La regione abitata dai Saba era Ma'rib città non molto distante dall'attuale capitale dello Yemen, San'a'. Oltre al preciso riferimento geografico, dal *Corano* Nerval prende i nomi, così come indicati della tradizione araba, della regina di Saba, chiamata Balkis e del re Salomone, nel testo nervaliano chiamato Solimano.

Non meno fondamentali sono state, per la costruzione del testo, le fonti apocriefe, in particolare, l'*Apocalisse di Enoc* e fonti moderne come «il *Caino* di Bayron e il fortunato cata-

---

<sup>301</sup> Cfr. 1Re 10, 4-5.

<sup>302</sup> Si veda anche la Sura 27.

logo *Bibliothèque orientale* pubblicato nel 1697 da Bathélemy d'Herbelot de Molainville, che ispirò l'idea di una discendenza della Regina di Saba dalla stirpe di Enoc»<sup>303</sup>.

### 3.5.2 *La Regina di Saba: l'eterno femminile e la Germania-madre*

L'immagine mitica della regina di Saba è stata ripresa ed utilizzata da varie culture in modo funzionale alle necessità di una tradizione e, in particolare, per «produzioni e speculazioni religiose»<sup>304</sup>, infatti vi attingono, come si è già visto in parte, «la tradizione ebraica antica (Tamud, Targum), quella musulmana (Corano), quella cristiana medievale, quella etiopica (Kebra Nagast)»<sup>305</sup>.

Grazie all'ausilio delle metodologie descritte nei primi due capitoli, la regina di Saba veicola un'ulteriore immagine che, in parte, si discosta dalla tradizione poiché ciò che ha rappresentato, ora viene ad unirsi alle istanze più profonde di Nerval. Preliminarmente però è importante sottolineare come già la figura femminile sia una costante in gran parte delle opere nervaliane. *Les Filles du Feu*, ultima opera di Nerval, è una raccolta di racconti, lettere e poesie che portano tutti il nome di una figura femminile; a titolo di esempio si ritrovano i nomi di Angelica, Silvia, Ottavia, Iside e Aurelia. È proprio questo testo che ci può offrire un inventario delle figure femminile e che ci permette di definire la costante di cui si è accennato poco sopra.

Impressionante è l'accostamento della descrizione della regina di Saba con la stessa descrizione che Nerval fa di Silvia. Di Balkis si dice:

La sua bellezza abbaglia. L'ho intravista come si intravede il sole che sorge, e presto brucia e fa abbassare le palpebre. Ognuno, vedendola, si è prosternato: io come gli altri. Rialzandomi, portavo in me la sua immagine<sup>306</sup>.

Di Silvia invece:

Io mi sentivo vivere in lei ed essa viveva per me solo. Il solo sorriso mi riempiva di una beatitudine infinita; la vibrazione della sua voce così dolce, eppure d'un forte timbro, mi faceva trasalire di gioia e d'amore. Essa raccoglieva ai miei occhi tutte le imperfezioni, rispondeva a tutti i miei entusiasmi, a tutti i miei capricci, – bella come le luci delle lampade

---

<sup>303</sup> Cfr. PETROSSI A. (2016), p. 337.

<sup>304</sup> *Idem.*

<sup>305</sup> *Idem.*

<sup>306</sup> Cfr. DE NERVAL G. (2013), p. 20.



della ribalta che la illuminano dal basso, pallida come la notte, quando il proscenio in ombra la lasciava sotto il raggio che spioveva dall'alto dell'alto del lampadario [...]»<sup>307</sup>.

Strabiliante è la possibile sovrapposizione tra le due descrizioni. Emerge, di primo impatto, questo paragone tra la luce e la bellezza femminile. Il 'sole' per quel che riguarda Balkis, mentre il lampadario per Silvia. Anche l'idea dell'immagine da portare dentro di sé è da rileggersi in *Silvia* con la pericope 'mi sentivo vivere in lei'; in altre parole emerge l'idea di una bellezza talmente pervadente che è impossibile, per l'amante, non annettere l'immagine della donna dentro di sé.

Il riferimento alla gioventù di queste figure emerge da entrambe le opere di Nerval. Nel testo *La regina di Saba*, Salomone chiede ad Adoniram «è ancora giovane?...» in riferimento a Balkis e costui risponde «al punto che sembra prematuro anche chiamarla giovanel»<sup>308</sup>. In *Silvia* la fanciulla viene descritta come la «giovannissima compagna, una fanciulletta del vicino villaggio»<sup>309</sup>.

Sempre nel racconto intitolato *Silvia*, compare un'altra figura femminile di cui Nerval si innamora. Il suo nome è Adriana e anche viene lei descritta nella sua bellezza pervasiva al punto da essere assimilata alla «Beatrice di Dante»<sup>310</sup>, cioè anche lei è la «bella fanciulla»<sup>311</sup>. Ritorna, come nella figura di Silvia, la bellezza fanciullesca che unita alla gioventù di Balkis ci fanno già presagire una rete di immagini ossessive. La figura femminile non ha significanza ossessiva in se stessa, piuttosto è il significato che questa immagine veicola. La donna rappresenta, per Nerval, il rimpianto per una gioventù ormai perduta e, più ancora, il rimpianto dell'amore perduto, come perduta è la madre per mezzo della morte. Nel medesimo testo, Adriana diventa solo un «ricordo d'infanzia»<sup>312</sup> lontano, che trasmette bene il senso di una figura femminile funzionale a mostrare, nel testo letterario, la distanza tra lo scrittore e l'amore, sentimento che non si è mai concretizzato nella storia personale di Nerval.

Le sovrapposizioni di immagini delle figure femminili di altri testi nervaliani con la figura di Balkis non si esauriscono con quest'unico esempio. In un altro racconto, *Ottavia* è la fanciulla incontrata durante il viaggio in Italia del 1835, oltre alla sua straordinaria bellez-

---

<sup>307</sup> Cfr. DE NERVAL G. (1979), p. 145.

<sup>308</sup> Cfr. DE NERVAL G. (2013), pp. 19-20.

<sup>309</sup> Cfr. DE NERVAL G. (1979), p. 149.

<sup>310</sup> *Idem*.

<sup>311</sup> *Ivi*, p. 150.

<sup>312</sup> *Ivi*, p. 152.

za, si contraddistingue per le sue «bianche mani»<sup>313</sup>, proprio come Balkis considerata «la bianca figlia del mattino»<sup>314</sup>. E ancora, le immagini che emergono dai due testi vedono le fanciulle contornate di fiori, se non loro stesse l'immagine di un fiore: l'una, Ottavia, «incoronata di pallide rose»<sup>315</sup>, mentre Balkis «sembrava un giglio sperduto in un ciuffo di lino e in veli diafani»<sup>316</sup>. Leggendo meglio il testo, però, Nerval fa una sovrapposizione interessante tra la donna che sta al suo capezzale nel momento prima della sua morte e la morte che si presenta incornata di 'pallide rose'. Sembra veicolare l'idea che la donna comunque conduca alla morte. Il 'pallido' è di per sé, in Nerval, simbolo di termine, di morte, lo testimonia il testo *Silvia* nel quale Nerval descrivendo l'amore ormai lontano per Adriana, in quanto fuggita perché promessa alla causa religiosa, la ricorda come «fiore della notte dischiuso alla luce pallida della luna, fantasma roseo e biondo»<sup>317</sup>, instaurando una interessante rete di immagini che accomuna donna – ricordo – fiore – pallido – morte.

In un altro testo, infatti, la figura femminile si rappresenterà con Nerval solo attraverso il suo carattere statuario, cerimoniale. Avviene qui il cambiamento di significato della figura femminile, a tal proposito, infatti, è interessante mettere in relazione alla figura di Balkis proprio il testo dal titolo *Iside*. Qui l'immagine femminile non è più investita della sua carnalità, ma Nerval descrive una processione in onore di Iside. Descrive pertanto la statua e i suoi attributi come si diceva. Così avviene anche per la regina di Saba che, ad un certo punto del testo, viene descritta con gli attributi tipici della statuaria e della divinità:

una maestà di dea, la malia di una bellezza inebriante, un profilo di una purezza adorabile, su cui brilla un occhio nero come quello delle gazzelle, e così bene intagliato, così allungato, da offrire in ogni momento una visione frontale di sé a chi ne è trafitto, una bocca incerta tra riso e voluttà, e un corpo flessuoso, di una magnificenza che s'indovina attraverso un velo leggero<sup>318</sup>.

Di Iside si dice che «la dea era alzata»<sup>319</sup>, cioè la sua statua era portata in spalle e contornata dalle vestali anche loro «velate»<sup>320</sup>. Così Nerval descrive la cerimonia religiosa in onore della dea richiamando alla ritualità del culto della dea egizia e riferendosi alla cerimonia citando le

<sup>313</sup> Cfr. DE NERVAL G. (1979), p. 177.

<sup>314</sup> Cfr. DE NERVAL G. (2013), p. 24.

<sup>315</sup> Cfr. DE NERVAL G. (1979), p. 180.

<sup>316</sup> Cfr. DE NERVAL G. (2013), p. 24.

<sup>317</sup> Cfr. DE NERVAL G. (1979), p. 150.

<sup>318</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>319</sup> Cfr. DE NERVAL G. (1979), p. 186.

<sup>320</sup> *Idem*.

«bizzarre cerimonie»<sup>321</sup> di Eleusi. Nerval, così facendo, sovrappone un così alto numero di immagini, tali da mostrare chiaramente il funzionamento di una macchina mitologica imponente, ma di cui si avrà modo di parlare poco oltre.

Infine, su altri due aspetti è necessario concentrarsi per vedere come la figura di Balkis sia presente in altri testi nervaliani. La regina del mattino porta con sé un Upupa che potrebbe essere connotato come un attributo tipico della regina stessa. L'uccello che la insegue sempre, che risponde solo ai suoi ordini e che è pronto a soccorrerla qualora ce ne fosse il bisogno. Anche in *Silvia* però compare «la gabbia di capinere»<sup>322</sup>; quest'ultime sono sempre designate ad essere un attributo della figura femminile. Essenzialmente, la donna è ricordata per ciò che possiede e porta con sé, risvegliando così l'amore della figura maschile, in questo caso Nerval. L'uccello è il simbolo che definisce anagogicamente la donna e, di conseguenza, l'amore che si prova per lei. Balkis si identifica completamente con l'animale, quasi come se fosse una sua estensione. Infatti afferma: «Hud-Hud è una poetessa [...] tuttavia a volte è un po' sostenuta, come me, e come me ama fare la morale»<sup>323</sup>. In uno scambio successivo, in cui l'upupa rimprovera Solimano per la sua opera poetica (il *Cantico dei Cantici*), l'animale si rivela come l'estensione del pensiero stesso di Balkis. Solimano, infatti, inizialmente desidera «torcere il collo all'upupa»<sup>324</sup> e, alla fine del racconto, possederla per accrescere il suo potere. La figura femminile della regina di Saba assume una doppia veste in questo contesto: da un lato, è l'insolente regina «dei sabei [...] razza degenerata»<sup>325</sup>, dall'altro, diventa l'amata di Salomone. Infine, è lei che spezzerà il cuore di Salomone e lo condurrà alla pazzia.

Il secondo aspetto fondamentale riguarda l'ironia che la regina di Saba utilizza durante tutto il racconto. Inizialmente, come già accennato, l'ironia si manifesta attraverso i pensieri dell'upupa che si prende gioco del grande poeta-re Salomone. Tuttavia, questo non è l'unico esempio presente nel testo. In un primo dialogo tra la regina e Salomone, Balkis scomponde le idee del saggio Salomone, evidenziando tutte le sue contraddizioni e citando le massime del testo da lui scritto. L'ironia raggiunge livelli così elevati da portare Salomone a chiedere alla regina: «vi fate forse beffe di me?»<sup>326</sup>, a cui lei risponde, con altrettanta ironia:

---

<sup>321</sup> *Idem*.

<sup>322</sup> *Idem*, pp. 150-151.

<sup>323</sup> Cfr. DE NERVAL G. (2013), p. 32.

<sup>324</sup> *Idem*, p. 34

<sup>325</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>326</sup> *Idem*, p. 29.

«no, sto citando...»<sup>327</sup>. Questo stesso tono ironico si ritrova in Silvia. Nel testo precedentemente citato, si diceva che Nerval si innamora di Adriana, mentre Silvia assiste a tutta la vicenda. Tuttavia, il racconto termina con la riscoperta dell'amore per Silvia, dopo che Adriana se n'è andata. Le ultime battute coinvolgono Nerval e Silvia durante la visione di uno spettacolo. Nerval chiede a Silvia se anche lei notava la somiglianza dell'attrice con Adriana e Silvia «scoppiò in una gran risata ed esclamò: - Che ideal»; pentita, aggiunge: «povera Adriana! È morta nel convento di Saint S. verso il 1832»<sup>328</sup>. Questa è la conclusione del testo. L'ironia, intensa e allo stesso tempo sottile, capovolge totalmente il valore dell'immagine femminile di Adriana, ora associata al riso e alla morte. Se da un lato era la donna amata da Nerval e fonte di grande sofferenza per Silvia, ora è la donna defunta che suscita ilarità. Questo sembra richiamare la decostruzione ironica del mito, come fatto da Thomas Mann nelle sue opere.

Dopo questa sovrapposizione dei testi di Nerval, grazie all'approccio psicocritico di Mauron, è opportuno trarre alcune conclusioni sulla figura femminile in Nerval, per poi passare ad esaminare la figura femminile come immagine mitica nel modello della macchina mitologica sviluppato da Jesi.

L'universo femminile, come abbiamo visto, ricorre in molte opere di Nerval, a partire dalla sua ultima opera, ma anche nella sua traduzione del Faust di Goethe, dove Elena che lascia il marito per vivere con Faust ricorda sicuramente Jenny Colon, la ragazza di cui si era innamorato e che sposerà il flautista Leplus. È con l'opera *Voyage en Orient* però che Nerval elabora il concetto archetipico di 'eterno femminile', riscontrabile nella regina di Saba e associata alla figura di Jenny. Con 'eterno femminile', Nerval si riferisce a una figura che è un «type éternel, toujours admirable admirable et toujours reconnu de tous»<sup>329</sup>. Per Nerval, il fascino della donna orientale è pericoloso poiché rappresenta anche l'alterità; lo stesso Adoniram, accecato dall'amore per Balkis, ne risulta ucciso. Tuttavia, l'amore folle che conduce al fallimento e all'insuccesso rimane un valore positivo per l'eroe romantico; basta pensare, ad esempio, a come reagisce Salomone alla perdita del suo oggetto del desiderio alla fine del racconto.

La vita di Nerval testimonia la forte credenza, almeno conscia e filtrata dall'ambiente culturale entro cui opera, che l'amore sia un aspetto positivo; non si può dire lo stesso dal punto di vista inconscio, in quanto, se si prendono in considerazione tutte le

---

<sup>327</sup> *Idem*.

<sup>328</sup> Cfr. DE NERVAL G. (1979), p. 175.

<sup>329</sup> *Ivi*, p. 45.

figure femminili che compaiono nelle opere analizzate da Mauron e nell'opera analizzata in questa sede, si vedrà che c'è sempre un aspetto angoscioso e altero; da un lato le figure femminili vengono presentate come eroine, sante o regine, dall'altro incarnano un aspetto macabro o sono premonitrici. Mauron, ad esempio, riconosce in Nerval tre principali gruppi di figure femminili; un primo gruppo sarebbe quello delle figure faste, quelle figure che rafforzano la stima dello scrittore, ovvero «i puri sorrisi delle fanciulle che gli manifestano disposizioni ammirative»<sup>330</sup>. Un secondo gruppo di figure è portatore di elementi nefasti, cioè la figura femminile diventa desiderabile, tentatrice, demoniaca. Infine, un terzo gruppo è composto da figure femminili che sono madri e amanti che preferiscono «il figlio al padre»<sup>331</sup>. La figura femminile, quindi, per Nerval non è mai afferrabile, come si è visto anche con la figura della regina di Saba; la sovrana fugge da Salomone, ma quando sembra esserci un avvicinamento tra la figura maschile, Adoniram in questo caso, a separare i due c'è la morte. È, in definitiva, il destino di Nerval e la relazione che egli intrattiene con il mondo femminile anche nella realtà. Tra queste donne è da annoverare anche la figura della madre scomparsa molto presto dalla vita di Nerval. A testimoniare l'importanza della figura materna entro le opere di Nerval, è il contributo di Vito Carofiglio sul mito della 'pureté' in Nerval, egli afferma:

L'Oriente è dunque per Nerval un'accezione individuale, in cui si mescolano nozioni geografiche, storiche, religiose, sentimentali, mitologiche; un'accezione abbastanza ardita, di natura mistica, sulla cui formulazione abbiamo visto operare in primo luogo l'immagine della madre morta e poi un'esigenza di confusioni, similitudini storico-geografiche che assicurano un gioco dialettico, quanto mai intellettualistico, volto a cancellare interiormente i confini naturali e politici tra stati e stati, nazioni e nazioni<sup>332</sup>.

Dalle parole qui sopra, Carofiglio sembra evidenziare con estrema semplicità, come per altro rivelava Mauron quando diceva che nei testi di Nerval erano presenti «associazioni ossessive [...] troppe e troppo in vista»<sup>333</sup>, i principali temi ossessivi già rilevati in altri testi: primo fra tutti quello della madre e della sua morte prematura.

Il tema del viaggio, e quello in Oriente specialmente, attraverso l'uso del testo letterario e della cultura, integra i traumi, soprattutto quelli inconsci, vissuti dall'autore e, tra

---

<sup>330</sup> Cfr. MAURON C. (1966), p. 196.

<sup>331</sup> *Idem.*

<sup>332</sup> Cfr. CAROFIGLIO V. (1966), p. 78.

<sup>333</sup> Cfr. MAURON C. (1966), p. 76.

questi traumi, c'è anche quello della figura materna; infatti «cultura e letteratura agirono [in Nerval] come elementi sublimati e si accordarono a una psicologia traumatizzata che non cercava di meglio che essere integrata nella complessa sfera umana e sociale dell'uomo-scrittore»<sup>334</sup>.

Adottando la prospettiva di Jesi, la figura femminile sembra funzionale per illustrare il funzionamento di una macchina mitologica. È importante sottolineare che la figura femminile non è il fulcro della macchina, ma piuttosto la sua irradiazione, vale a dire l'elemento funzionale per chiarire ciò che è nascosto, che si trova proprio al centro di questa macchina. La figura femminile, ampiamente utilizzata nelle tradizioni religiose e letterarie, è la manifestazione di un mito profondo circondato da queste stesse tradizioni, probabilmente nel tentativo di riferirsi a un mito fondativo. La regina di Saba, per esempio, è rappresentata nella maggior parte delle fonti come la donna intelligente che cerca di ingannare il re astuto e che possiede vasti territori ricchi di ricchezze.

Nel testo di Nerval, come in gran parte della sua produzione, la regina e le figure femminili in generale occupano posizioni di grande rilevanza. Se, da un lato, è vero che Nerval con il suo inventario femminile incorpora nella sua narrazione le ferite relative al suo rapporto con l'amore, dall'altro è altrettanto vero che l'immagine femminile diventa fondamentale per esprimere il senso, tipico dell'Ottocento, di rifarsi all'immagine della donna-madre come legittimazione delle proprie azioni, espressione di una patria incorrotta.

Pertanto, sembra che, in questa narrazione, la figura della regina concentri in sé molto potere, attingendo a una serie di risorse che le sono state attribuite e che, come menzionato in precedenza, vorrebbero trasmettere un messaggio mitico profondo, che si rivela al lettore solo attraverso la manifestazione degli attributi assegnati a lei, come l'astuzia e, in particolare, l'ironia. L'ironia che emerge dal testo, attraverso la figura della regina di Saba, ricorda la destrutturazione umanistica del mito operata da Thomas Mann nelle sue opere. La figura della regina che si prende gioco di Salomone è essenziale per capovolgere la normale irradiazione mitica di un re molto saggio e di una regina che, almeno per una parte del testo, ne subisce il fascino.

Riguardo all'idea di 'mito fondativo', che verrà sviluppata nelle righe seguenti, Furio Jesi fornisce un interessante punto di partenza. In *Germania segreta*, lo studioso esamina il significato delle figure femminili, e non solo, soprattutto all'interno dell'opera di Thomas Mann. Prima di affrontare l'idea di Jesi sulla funzione della figura femminile, è interessante

---

<sup>334</sup> Cfr. CAROFIGLIO V. (1966), p. 80.

notare come Jesi individui, nella biografia di Mann, la genesi dell'interesse dello scrittore tedesco per la mitologia. Questa storia viene ricostruita a partire dalla corrispondenza tra Kerényi e Mann; quest'ultimo afferma che il suo interesse per la mitologia nacque durante l'infanzia quando «si appassionò alla lettura di un libro di mitologia in cui si può riconoscere il volume rilegato in rosso, che portava impresso sulla copertina una Pallade d'oro, donato per Natale»<sup>335</sup>. Tuttavia, il punto cruciale è che tale interesse riemerse con la stesura di *Giuseppe e i suoi fratelli*, come già discusso nei capitoli precedenti, ma per Jesi è fondamentale l'idea che la mitologia, così come trattata da Mann, sia autentica poiché involontaria. È con l'opera *Herr und Hund* che Jesi ritiene che Mann abbia utilizzato una mitologia «dal significato genuinamente intrinseco»<sup>336</sup>, in quanto, nonostante l'uso della parodia, lo scrittore è riuscito a compiere un «ritorno verso realtà primordiali»<sup>337</sup> e, aggiunge, però, «non erano gli archetipi teorizzati da C. G. Jung, ma gli archetipi delle passioni umane: gioia e dolore, desiderio e perdita»<sup>338</sup>. Questa idea è fondamentale per sostenere che, in Mann, l'uomo, in particolare quello borghese, non riesce a stabilire un rapporto sereno con la natura, ma solo se questa riesce a entrare in relazione con un mito precedente, il rapporto può essere fruttuoso. Se per Mann, le evocazioni paesaggistiche nell'opera *Effi Briest* di Theodor Fontane svolgono la funzione di «contrappunto al pathos delle vicende umane»<sup>339</sup>, in Nerval sembra che il contrappunto di istanze primordiali, a cui tenta inutilmente di riferirsi inconsciamente nelle sue opere, sia la figura femminile e l'idea di un 'eterno femminile'. In altre parole, se dalle opere di Nerval emerge con forza l'idea di un dolore legato figura femminile, in realtà è la macchina mitologica ad essere messa in funzione, al centro della quale si trova proprio tale idea di primordialità. La primordialità, in Nerval, significa, a nostro avviso, l'evocazione di una passione che possa giustificare l'esistenza stessa dell'uomo, e la cui irradiazione è, di conseguenza, la figura femminile. Quest'ultima, coagulandosi con il contesto in cui vive, l'Ottocento, e le esperienze di vita reale dello scrittore che emergono inconsciamente attraverso il testo letterario, danno vita a un tessuto mitico profondo che è quello, appunto, della 'primordialità'.

La figura della Germania-madre non è distante da questa idea, figura alla quale Jesi cerca di avvicinarsi attraverso l'analisi delle opere di Mann e non solo. Si parla di una Ger-

---

<sup>335</sup> Cfr. JESI F. (2018), p. 185.

<sup>336</sup> *Idem.*

<sup>337</sup> *Idem.*

<sup>338</sup> *Idem.*

<sup>339</sup> *Ivi*, p. 186.

mania del Novecento, cioè una madre, una nazione «dai costumi incorrotti»<sup>340</sup>; l'immagine materna è vista come incorrotta e pura, similmente all'immagine cristiana di Maria, a cui si fa riferimento poiché i richiami nervaliani alla Bibbia lo consentono. Quelli che hanno cercato di trovare nei miti del passato una giustificazione per le proprie azioni hanno agito con la piena consapevolezza che il passato della Germania fosse incorrotto; sostenuti da questa idea, il mito della Germania è diventato uno strumento politico per legittimare le colpe e gli orrori commessi nel corso del Novecento.

Il mito in questione è ancora una volta il mito della primordialità che si irradia attraverso la figura femminile. Ora, però, la primordialità viene intesa come sicurezza, un bisogno intrinsecamente umano che si orienta verso un senso esistenzialista e, forse, anche romantico. Questo concetto si manifesta in particolare in Nerval:

Romanticismo è soprattutto Germania, [...] la letteratura romantica francese si è fondata sulla realtà e sul mito della Germania [...], la filosofia della storia, la storiografia, la filologia dei romantici spingono a considerare la Germania [...] come patria primitiva della Francia moderna<sup>341</sup>.

Il bisogno di ricorrere alla figura femminile che è l'estensione della figura materna è da rileggersi come il bisogno di ritornare alla fonte primigenia da dove tutto è partito e in cui trovare conforto e, come nel caso della Germania del Novecento, il bisogno di legittimare le brutali azioni compiute. Il fenomeno della 'vergine del mito' che si mostra come madre, desunta da alcune opere di Mann, è al centro dello studio di Frobenius e su cui anche Kerényi lavorerà. Frobenius, in particolare, sostiene che dalla vergine-madre possono nascere «visioni mitologiche molto vaste»<sup>342</sup>, che non si rifanno ad un'idea cosmogonica, ma si riferiscono «alle forme primaria della vita umana, alle origini dell'alimentazione e del sostentamento»<sup>343</sup>. L'eterno femminile è quindi da rileggersi anche in Nerval in questo senso; la figura femminile rappresenta una molteplicità di immagini come quella della vergine, della fidanzata, della sposa, della madre fino a ricollegarsi all'idea stessa di morte ed è, quindi, funzionale a mostrare le radici profonde dell'umano.

Infine, si rilegga lo schema circa il funzionamento della macchina mitologica nel seguente modo:

---

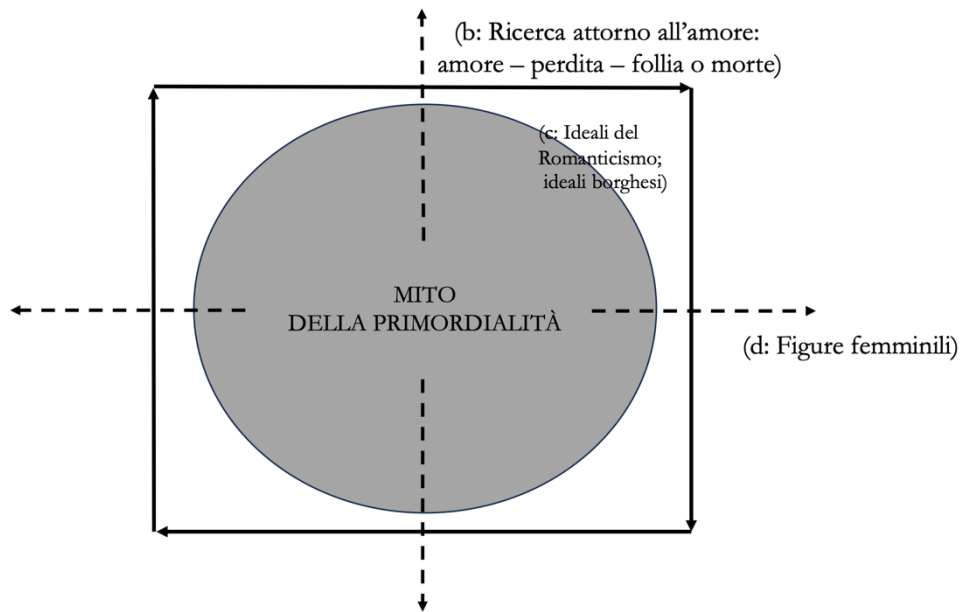
<sup>340</sup> Cfr. CAROFIGLIO V. (1966), p. 74.

<sup>341</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>342</sup> *Ivi*, p. 205.

<sup>343</sup> *Idem*.





In questa restituzione grafica, ormai nota, si è cercato di dare conto di quanto precedentemente descritto. Ci sembra che, sia per le riflessioni di Jesi che per quanto concerne il nostro lavoro, questa sia una lettura a sostegno dell'idea che si è cercato di mettere in rilievo. Il possibile centro di questa macchina è il mito della primordialità, ciò che giunge a noi sono le immagini femminili (d); il sostrato culturale e storico sono gli ideali romantici e quelli borghesi, infine, ed è qui il punto di contatto con l'analisi mauroniana, la ricerca dubitativa, svolta dallo scrittore inconsciamente, agisce sul senso della figura femminile che si trasforma così in oggetto d'amore verginale, si tramuta poi in perdita dell'amore e infine nella morte che entra in dialettica con la maternità: è la morte positiva, la morte fondante che è maternità. Emerge, in sostanza, in Nerval il bisogno di narrare un mito fondativo e, infatti, è «una delle più tipiche operazioni della fantasia nervaliana in cerca di *origini*, dalla prima cellula storica e biologica che è alla base della sua vita individuale e della civiltà occidentale intera»<sup>344</sup>.

<sup>344</sup> Cfr. CAROFIGLIO V. (1966), p. 79.

### 3.5.3 *Le figure maschili: il re Salomone e Adoniram*

In primo luogo, si vuole richiamare, ancora e in modo più approfondito, la figura del servo e maestro Adoniram. Egli è, infatti, l'incarnazione del poeta o dello scrittore, di colui che crea e plasma l'arte; amico di nessuno e parente di nessuno, desideroso di perseguire la propria missione e cioè portare a compimento l'opera d'arte, in modo disinteressato, staccato dai desideri terreni. Adoniram, infatti, viene presentato all'inizio del racconto come colui che «per servire le intenzioni del gran re Soliman Ben-Daud [...] aveva da dieci anni rinunciato al sonno, ai piaceri, alla gioia dei festini»<sup>345</sup>. Egli era a capo del progetto di Salomone, quello cioè di innalzare un grande tempio in onore di Adonai. Già la sovrapposibilità onomastica tra Adonai e Adoniram non è casuale, ma al contrario suggerirebbe l'importanza della figura di Adoniram all'interno del testo. Il maestro è dedito solamente ai lavori, ignora la sua natura e la sua discendenza, dedicandosi ai progetti per il tempo. Lavora nelle «fucine sotterranee»<sup>346</sup> dove scorre il bronzo liquido e dove si nasconde per accrescere il proprio genio. È infatti un uomo schivo, che comanda una moltitudine di operai, riconosce ad ognuno il proprio lavoro, ma mantiene comunque un atteggiamento distaccato nei confronti di tutti. Adoniram è «indifferente alle donne»<sup>347</sup>, ignorando completamente ogni tipo di sentimento amoroso, in sostanza il suo cuore «era muto»<sup>348</sup> e l'unica attività che davvero gli importasse era quella dell'artista. Una nuova immagine di Adoniram però viene a crearsi quando viene incalzato dalle domande della regina; la prima delle quali volta a conoscerlo; infatti, egli risponde in modo esaustivo «la solitudine fu il mio primo maestro. Nei miei viaggi, poi, ne ho utilizzato le lezioni. Ho rivolto i miei sguardi ai ricordi del passato; ho contemplato i monumenti e fuggito la società degli uomini»<sup>349</sup>. Il silenzioso Adoniram ora sembra illuminarsi, mostrando come, da un lato, la solitudine è la condizione dell'artista e, dall'altro, il passato sia il luogo dove rintanarsi per produrre qualcosa di artisticamente bello. A conferma di ciò, infatti, Adoniram aggiunge «ho incontrato i miei modelli in mezzo ai deserti; riproduco impressioni che ho ricevuto da quei resti ignorati, dalle figure terribili e grandiose degli dèi del mondo antico»<sup>350</sup>. È proprio questa visione che viene contestata da Solimano e che mette in netta contrapposizione queste due figure maschili. Allo scambio di

---

<sup>345</sup> Cfr. DE NERVAL G. (2013), p. 11.

<sup>346</sup> *Idem.*

<sup>347</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>348</sup> *Idem.*

<sup>349</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>350</sup> *Idem.*

battute tra la regina e Adoniram, infatti, era presente anche Salomone che risponde all'artista con un rimprovero «già più di una volta... – lo interruppe Solimano – più di una volta, maestro, vi ho rimproverato, come tendenza idolatra, il culto fervente per i monumenti di una teogonia impura. Tenetevi i vostri pensieri, e che il bronzo o le pietre non ne rivelino al re le tracce»<sup>351</sup>. È questa risposta che ci fa presagire la differenza tra i due: Salomone è l'amministratore della città, un fervente uomo di fede pervaso dal culto per Adonai, incapace di avere uno sguardo 'allargato'. Nonostante egli si proclami uomo d'arte, un poeta, si mostra invece totalmente spaventato dall'alterità, lo stesso atteggiamento lo aveva avuto nei confronti della regina di Saba, considerata la regina di genti straniere. Salomone, quindi, sembrerebbe legato al culto dell'oggetto e della materialità, il tempio che egli sta facendo costruire non è concepito come una costruzione artistica, come nel caso di Adoniram, è invece il simbolo di un potere che legittima il culto, come un atto prescritto e da compiere con amministrare la fede del popolo.

Adoniram è un demistificatore che riduce a proporzioni umane e limitate l'antagonista Salomone e, soprattutto, la figura di Adoniram è «appoggiat[a] su una struttura libertaria e operaia, su un impegno storico-demistificatorio, quasi su una coscienza di classe opposta alla classe che è al potere e che imbriglia la storia, dissesta l'economia, mortifica la libertà e usa violenza all'amore»<sup>352</sup>. Illuminanti, ad avvallare quanto precedentemente espresso, sono le parole di François Constans:

Ce n'est pas un personnage oriental ou mythique qui parle ici, c'est le 'libéral' Gérard, aussi farouchement hostile aux institutions monarchique que Victor Hugo ou Michelet; c'est le contemporain du saint-simonisme et du socialisme naissant, le futur auteur des *Illuminés*, qui exprime l'idéal révolutionnaire et les espoirs messianiques de sa génération<sup>353</sup>.

Sembra quindi che le due figure maschili presentate stiano in un rapporto antitetico. Ma, per quanto riguarda Nerval, in che rapporto stanno queste figure con l'autore e più precisamente come possono essere lette all'interno dell'orizzonte di senso che abbiamo delineato nel paragrafo precedente, per rispondere a questi quesiti si ritiene necessario fare riferimento dapprima alle altre opere di Nerval, per comprendere come alcuni temi ritornino con l'ausilio della metodologia delineata da Mauron e, successivamente, si proverà ad inserire la figura maschile all'interno del nuovo schema proposto della macchina mitologica.

---

<sup>351</sup> *Idem*.

<sup>352</sup> Cfr. CAROFIGLIO V. (1966), p. 102.

<sup>353</sup> *Ivi*, p. 103 (*op. cit.*).

Facendo riferimento all'ultima opera di Nerval *Le figlie del fuoco*, già citata in precedenza, l'interpretazione non sarà poi così difficile e difficilmente contestabile, in quanto nell'opera proposta l'unica figura maschile è quella di Nerval stesso. I racconti de *Le figlie del fuoco*, si presentano come sogni allucinatori, dove l'idea dell'amore nervaliano, come si è visto, compare con una certa ossessività.

Prima però di soffermarsi sul rapporto dell'uomo nei confronti della figura femminile, è interessante cogliere lo spunto datoci da Nerval all'interno di alcune sue lettere presenti nella stessa opera. L'insieme delle lettere è raggruppato anch'esso sotto un nome femminile, che è quello di *Angelica*. In tutte le lettere che compongono questa raccolta si ravvisa un tema comune, cioè l'interesse per il libro *Storia del signor abate conte di Bucquoy*<sup>354</sup>, che è il pretesto per raccontare una situazione assai difficile: il problema della censura e della pubblicazione dell'appendice-romanzo. La lettera inizia raccontando che nel 1851 Nerval si trovava a Francoforte e si imbatte nella lettura di questo libro scritto metà in francese e metà in tedesco; si noti con questo particolare com'è confermata l'idea espressa precedentemente con l'aiuto delle parole di Carofiglio, circa il sentimento romantico francese. Qui emerge bene questa doppia anima del romanticismo francese che guarda alla Germania come la patria perfetta, incorrotta, laboratorio prediletto dove viene forgiata l'arte. Muovendosi però oltre all'interno del testo, Nerval decide di non acquistare il libro a Francoforte, ma di cercarne una copia nelle biblioteche di Parigi. Da questo punto in poi la narrazione si fa interessante per i nostri fini; prima di tutto, rientrando a Parigi, Nerval trova un quadro storico mutato, quello a cui si accennava prima e cioè l'emendamento Riancey<sup>355</sup>. In secondo luogo, Nerval collaborava con alcuni quotidiani che accoglievano i suoi scritti e questo lavoro gli permetteva di vivere. Infine, la lettura della *Storia del signor abate conte di Bucquoy* l'aveva talmente convinto da voler pubblicare, entro le pagine di questi stessi quotidiani, una sorta di biografia dell'abate. In questa lettera, emerge la doppia anima di Nerval poiché da un lato è spinto dal desiderio di scrivere un'opera, quindi di forgiare artisticamente qualcosa, dall'altro, invece, si sente sottomesso al potere, al punto da scoraggiarlo nel proseguire l'impresa.

L'esempio qui sopra ci mostra già un lato della personalità di Nerval, evidenziando questo combattimento che si muove entro il proprio essere. La lettera restituisce questi sentimenti altalenanti, a tratti il genio dello scrittore, poi la paura di trasgredire e rispettare le

---

<sup>354</sup> Nella nota di Nerval si legge «*Les faux saulniers. Histoire de l'abbé de Bucquoy*, a puntate nel 1850 in *Le National*» (Cfr. DE NERVAL G., 1979, p. 280).

<sup>355</sup> Questa legge applicata in Francia a partire dal 1851 disincentivava la pubblicazione, entro le pagine dei quotidiani, del romanzo d'appendice, multando ogni quotidiano o rivista che accogliesse tali produzioni.

regole imposte. Sembra che questo modo di fare nervaliano sia un po' lo stesso che ha trasferito nelle figure di Adoniram e Salomone.

Proseguendo però con il vaglio di altri suoi testi, in *Silvia*, testo già noto, Nerval inizia la narrazione raccontando che stava uscendo da un teatro dove si era esibito. Interessante è la riflessione che fa circa il suo lavoro «a me poco importava fermare lo sguardo su una scarsa platea d'una trentina di appassionati indefettibili [...] indifferente allo spettacolo della sala, non mi attraeva molto quello dell'azione teatrale»<sup>356</sup>. Nerval si mostra esattamente come Salomone, indifferente alla natura dell'arte che sta forgiando. Nerval si trasforma, invece, in Adoniram quando, qualche riga più sotto nel testo citato, incontra lo sguardo della giovane Silvia. Lo scrittore scopre l'amore, rimane affascinato dalla bellezza femminile, proprio come Adoniram che scoprirà, al termine del racconto, l'amore nei confronti di Balkis poiché accomunati dalla stessa stirpe. È Nerval stesso che in *Silvia* dice «l'uomo legato alla vita materiale aspirava al fascino delle rose che dovevano rigenerarlo per opera della bella Iside»<sup>357</sup>. Emerge chiaramente da queste parole tutta la natura dell'uomo Nerval che si lascia vivificare dalla forza della donna, qui rappresentata dall'immagine delle 'rose'. Si è già vista la relazione che si viene ad instaurare tra le rose e la morte; quindi, anche questa immagine ci permette di passare dalla figura maschile, alle rose, poi alla figura femminile che è anche portatrice di morte. Proprio perché la donna è rifugio dall'uomo, ma allo stesso tempo morte e, per Nerval anche amore impossibile, subito dopo afferma

«unico rifugio ci resta la torre d'avorio dei poeti, sulla quale salivamo ogni giorno più in alto per isolarci dalla folla. A quelle eccelse sommità, alle quali ci guidavano i nostri maestri, finalmente respiravamo l'aria pura delle solitudini, sorbivamo la dimenticanza nella coppa d'oro delle leggende, ubriachi eravamo di poesia e d'amore. Amore, ahimè! Delle forme vaghe, delle tinte rosa e azzurre, delle larve metafisiche! Vista da vicino, la donna reale faceva ribrezzo alla nostra ingenuità; bisognava che si mostrasse regina o dea, e soprattutto non avvicinarsi a lei»<sup>358</sup>.

Il tenore è quello di uomo estremamente impaurito dalla figura femminile e dall'idea dell'amore, che trova rifugio e consolazione nella solitudine e nella poesia. Se si guarda alle figure maschili di Salomone e Adoniram, si noterà che in un certo senso l'uno rappresenta ciò che potenzialmente Nerval vorrebbe essere, Salomone, il poeta sicuro di sé e desideroso

---

<sup>356</sup> Cfr. DE NERVAL G., 1979, p. 145.

<sup>357</sup> *Imi*, p. 146.

<sup>358</sup> *Imi*, pp. 146-147.

di conquistare Balkis. Tuttavia, riesce ad essere solo Adoniram, il creatore d'arte che cerca la solitudine, ma incontra la fanciulla, se ne innamora e, alla fine, però – a causa di questo amore – muore.

Prima di interpretare, alla luce di quanto detto, la figura femminile nell'ottica dello schema proposto della macchina mitologica, Furio Jesi – parlando della figura femminile – fa riferimento anche alla controparte maschile e al suo rapporto con la donna. Jesi, parlando della figura della vergine e partendo da una citazione di Parmenide, evidenzia dapprima una necessità della vergine di avere un uomo per l'accoppiamento, ma invece – in quanto sposo – l'uomo non è più necessario, diventando così «oscuro e spar[endo] presto dalla sua sfera, quando addirittura non vi manca del tutto»<sup>359</sup>. Ci sembra che anche le figure maschili di Nerval, se non l'autore stesso, scompaiano all'interno delle sue opere. In alcuni contesti, si avvicina alla figura femminile, un percorso che tuttavia conduce inevitabilmente alla morte, mentre in altri momenti cerca rifugio nell'arte, che nonostante tutto lascia l'artista esposto alle proprie angosce e sofferenze. È, in effetti, la classica figura maschile che già Mauron rilevava negli altri testi di Nerval. La figura del padre, del marito, del soldato, tutte figure maschili che occupano una posizione di comando o di subordinate rispetto, ad esempio, alla figura femminile, ma che, allo stesso tempo, sono vuote di senso.

Se si fa riferimento allo schema della macchina mitologica, al cui centro permane sempre il mito della primordialità, le figure maschili occupano un loro posto, ma allo stesso non compaiono nella nostra restituzione grafica in quanto vengono soppresse dall'irradiazione della figura femminile. In altre parole, la figura femminile è un'irradiazione così forte da oscurare altre possibili manifestazioni o immagini e la figura maschile viene meno a seguito dell'azione di (b) e (d). Se si guarda allo schema sotto un profilo inconscio dell'autore, infatti, il maschile agisce in (b), cioè sulla ricerca dubitativa, perché è un tema assai connesso all'amore, alla perdita, alla follia o alla morte, nel senso che la figura maschile è funzionale ad esplorare i temi di (b) come legittimizzazione angosciosa della propria esistenza, ricerca che trova il proprio fondamento nel rapporto tra il maschile e (d) la figura femminile.

La tabella che si propone di seguito, rende conto delle figure femminili che appaiono nel racconto *Silvia*, ma è fondamentale concentrarsi sulla posizione occupata dalla figura maschile nei confronti della figura femminile. È da ricordare, come si è detto, che la figura maschile – ai fini della ricostruzione del funzionamento della macchina mitologica – tende

---

<sup>359</sup> Cfr. JESI F. (2018), p. 205.

a sparire, manifestando piuttosto quella che è la figura femminile. Tuttavia, la figura maschile è funzionale al funzionamento della stessa macchina.

<b>Figura femminile</b>	<b>Evocazione nel testo «Silvia»</b>	<b>Figura maschile</b>
Silvia	Prima fanciulla di cui si innamora Nerval.	Figura maschile completamente inebriata dall'idea dell'amore. Credendo che sia la soluzione ad ogni dolore.
Adriana	L'amante; fanciulla anche lei. L'oggetto dell'amore immediatamente si sposta da Silvia ad Adriana, mentre Silvia è ancora colui. Ma Adriana è promessa alla vita religiosa, fugge e non la rivedrà mai più. Diventa solo un ricordo d'infanzia.	Figura maschile che, in preda al desiderio di amore, abbandona quello che ha già per rifugiarsi in un altro che gli spezzerà il cuore.
Beatrice	Termine di paragone per Adriana.	Figura maschile si paragona a Dante. In quanto tale, Nerval si identifica con il poeta che non vivrà mai il suo amore, ma la figura di lei sarà sempre con lui.
Silvia	Ripensa al suo amore per lei. Si riaccende l'amore e vuole rivederla.	Figura maschile vuota e desolata, poiché ripensa a Silvia che si è lasciato sfuggire a causa dell'amore provato per Adriana.
Diana	Si allude a lei nel momento in cui deve descrivere un pendolo in stile rinascimentale. Pendolo sormontato dalla statua del Tempo e alla cui sommità era presente Diana appoggiata ad un cervo.	Figura maschile che, attraverso le immagini antiche, utilizza l'immagine femminile come richiamo all'antica gloria del passato.
Silvia	Si innamora di nuovo di lei e Silvia lo perdona.	Figura maschile che si riappropria dell'amore.
Zia di Silvia	Nerval giunge a casa della zia ed inizia a descrivere tutti gli oggetti presenti nella sua casa. In particolare, la camera nuziale nella quale si trova l'immagine della zia da giovane e del marito vestito con l'uniforme da guardiacaccia.	Figura maschile che è nostalgica, pensa ad un amore che si augura di avere, ma che non avrà mai. L'immagine è di morte.



### 3.5.4 *Il mondo sotterraneo: Figli del fuoco e Figli del fango*

Salomone, come si diceva, si può sovrapporre alle figure maschili delle opere di Nerval e, in particolare, alla figura del padre nella realtà biografica dell'autore. È risaputo, infatti, che il padre fosse «ufficiale, infermo (piede storto) [e] violento»<sup>360</sup>, a ben vedere tutti attribuiti anche di Salomone, ufficiale in quanto re d'Israele, infermo in quanto inebriato dall'amore per Balkis e violento, alla fine del racconto, costringendo tutta la corte al proprio capezzale. Più in generale ci sembra, se facciamo corrispondere ad Adoniram la stirpe dei Figli del Fuoco e a Salomone quella dei Figli del Fango, che si metta in rilievo la duplice anima, e la conseguente contrapposizione, delle due figure maschili del testo. In particolare, tra gli uomini che ostentano il potere (i Figli del Fango) e gli uomini creatori d'arte (i Figli del Fuoco). È l'artista che, come i Figli del Fuoco, lavora sottoterra, nel suo laboratorio e che tesse le fila della storia dell'umanità, che regge le montagne e tiene in pugno il destino degli uomini che vivono in superficie; infatti, «è il santuario del fuoco, da qui arriva il calore della terra che, senza di noi, perirebbe di freddo. Noi prepariamo i metalli, noi li distribuiamo nelle vene del pianeta, dopo averne liquefatto i vapori»<sup>361</sup>. È lo stesso laboratorio dove si forgia il mito, la gola profonda dove scorre la lava calda, il mito genuino, che, emergendo in superficie come un'eruzione vulcanica, ci mostra solo delle parti di esso come piccole scintille, delle manifestazioni mitiche. È nel mondo sotterraneo che Adoniram vede la dinastia scomparsa dei principi di Enochia e, insieme a loro, «rivide, accovacciati, i cinocefali, i leoni alati, i grifoni, le sfingi sorridenti e misteriose, specie condannate, spazzate via dal diluvio, ma rese immortali dalla memoria degli uomini»<sup>362</sup>.

L'episodio centrale di tutta la narrazione è la discesa agli inferi di Adoniram e la scoperta della discendenza di Enoc. L'episodio si apre con lo spettacolo del mare di bronzo, cerimonia durante la quale Adoniram, davanti al re Salomone e alla regina Bakis, avrebbe dovuto far colare il bronzo caldo, proveniente della stessa fucina utilizzata durante la costruzione del tempio di Gerusalemme, nelle tracce scavate appositamente sulla sabbia. Tale spettacolo «doveva rendere immortale o screditare il nome di Adoniram»<sup>363</sup>. A causa di tre operai, spinti dal desiderio di diventare maestri, il progetto di Adoniram venne sabotato, creando così uno spettacolo pirotecnico e rovinando l'opera del grande maestro. A seguito

---

<sup>360</sup> Cfr. MAURON C. (1966), p. 89.

<sup>361</sup> Cfr. DE NERVAL G. (2013), p. 84.

<sup>362</sup> *Imi*, pp. 87-88.

<sup>363</sup> *Imi*, p. 69.

di questo episodio che provocò la morte di molti spettatori, Adoniram ebbe un'apparizione e venne condotto nelle viscere della terra attraverso il fuoco caldo del bronzo colato. Nel mondo sotterraneo nel quale viene condotto Adoniram, si diceva all'inizio di questa analisi, è possibile nutrirsi dei frutti dell'Albero della Scienza, chiaro riferimento, quest'ultimo, al Paradiso Terrestre nel quale Adamo ed Eva, cogliendo il frutto della conoscenza, hanno scatenato l'ira di Dio, dando vita, secondo la tradizione, al peccato originale dell'uomo. Soprattutto con questo riferimento al Paradiso Terrestre, ci sembra che Nerval sia mosso dal desiderio di rimarcare questa contrapposizione tra il maschile e il femminile a cui si è fatto accenno in precedenza. Nell'episodio veterotestamentario la donna è portatrice del peccato e di morte perché ha mangiato dall'albero della conoscenza. L'uomo Adamo, infatti, appare come figura succube e totalmente adombrata dal potere sprigionato dalla figura femminile Eva.

Tornando alla nostra narrazione, è Tubal-Kain che conduce Adoniram attraverso il mondo sotterraneo, gli rivela la sua appartenenza alla stirpe di Caino e gli confida la libertà che hanno trovato finalmente i Figli del Fuoco. La libertà di cui parla Tubal-Kain è l'architettura mitica che regge tutta l'opera: si allude allo scontro tra i Figli del Fango e i Figli del Fuoco, due discendenze di uomini, «una discesa da Adamo, la statua in cui Geova aveva soffiato la vita dopo averla plasmata nel fango; l'altra da Eblis, lo Spirito del Fuoco, il Satana arabo che, nella tradizione ebraica e cristiana, striscia nel Paradiso terrestre sotto forma di Serpente»<sup>364</sup>. È dunque questo il mito centrale, Eva si congiunge con entrambi, sia con Adamo dal quale ha avuto Abele, amato da Geova; mentre da Eblis ebbe Caino, verso cui Geova aveva nutrito ostilità e astio. A seguito di questa posizione minoritaria occupata da Caino, egli uccise il fratello Abele e le due discendenze continuarono a sopravvivere, l'una nella persona di Noè e l'altra, nonostante il desiderio e la speranza di Geova della loro estinzione, sopravvisse, trovando riparo nelle viscere della terra. L'incontro tra la regina di Saba e Solimano, anche in questo caso, è funzionale al disvelamento del centro mitico della primordialità. Balkis, infatti, è una Figlia del Fuoco come Adoniram ed è per questo che si spiega la loro affinità lungo tutto il testo, fino al momento in cui si riconoscono come appartenenti alla stessa stirpe e decidono di scappare insieme. Al contrario «Solimano, l'uomo del potere, che avrebbe voluto sposare Balkis e aveva fatto uccidere Adoniram, era invece un Figlio del Fango, un discendente di Adamo»<sup>365</sup>.

---

<sup>364</sup> *Idi*, p. 183.

<sup>365</sup> *Idi*, p. 185.

È una macchina mitologica fuori controllo quella di Nerval e la spiegazione è da ritrovarsi nelle tante immagini mitiche e ossessioni di Nerval, come studiate anche da Mauron; questo mito che ha fatto irruzione in Nerval «permetteva di attribuire un fondamento non solo alla grandezza e alla bellezza delle creazioni degli uomini, ma anche all'infelicità, alla solitudine, al dolore di non essere riconosciuti, alla malinconia inesprimibile che in certi momenti gravava sullo spirito e sul corpo»<sup>366</sup>.

È fondamentale anche sottolineare, come fatto per la figura della regina, che anche qui la tradizione è assai florida, in quanto il tema della discesa in un mondo nascosto è attestata da moltissime opere e, tra queste, l'*Historire des Prédamites* di Lapeyrière e l'opera in latino dello scrittore danese Ludvig Holberg del 1741, *Nicolai Klimi iter subterraneum*. In quest'ultima opera, infatti, si legge

meditavo di calarmi nella grotta [...] nella destra tenevo l'arpio che mi sarebbe servito per rimuovere gli ostacoli in cui mi fosse imbattuto durante la discesa e per tenermi a distanza dalle pareti della caverna. [...] Compresi di essere giunto nel cielo sotterraneo e mi resi conto dell'esattezza delle teorie che vogliono che la terra sia concava e sotto la crosta nasconda un mondo più piccolo del nostro, e un altro cielo con un sole, stelle e pianeti anch'essi più piccoli<sup>367</sup>.

Anche qui ci sembra importante sottolineare come i moltissimi rimandi a questa tradizione del viaggio sotterraneo, nelle cui viscere della terra si nasconde una razza umana odiata ed emarginata, sia effettivamente da leggere all'interno del funzionamento della macchina mitologica. Non dimenticando le istanze e i temi ossessivi di Nerval, è comunque possibile guardare a questo tema come al desiderio di trovare un mito primordiale sulla nascita del mondo e la ricerca di risposte in merito alla figura dell'uomo, alla sua nascita e al suo scopo nel mondo. Ma, come afferma Jesi, il mito è inconoscibile nella sua vera essenza, possiamo coglierne solo delle manifestazioni e, nel testo nervaliano specialmente, le tradizioni si presentano in così alto numero che soffocano e depistano tutti coloro che cercano di rintracciare il mito nella sua forma più pura. Ci sembra che, in questo caso, il mito della primordialità e della fondazione del mondo possa spiegare gran parte delle immagini mitiche che qui si mostrano. A sostegno di ciò, anche Jesi nello studio già richiamato all'interno di *Germania segreta*, sottolinea come Thomas Mann, attraverso le sue opere, si sia calato in un regno biologico non propriamente umano, «ma che è adilà dell'uomo, al di sotto

---

<sup>366</sup> *Idem*.

<sup>367</sup> Cfr. HOLBERG L. (2017), pp. 17-19.

dell'uomo, negli Inferi: una *katabasi*»<sup>368</sup>. Si crede sia necessario rileggere questo calata nel sottosuolo di Adoniram come un viaggio, in cui il maestro cerca di riconnettersi con gli aspetti della natura. Essenzialmente, Adoniram aspira a stabilire un legame positivo con la natura, in particolare con l'elemento del fuoco, che è distintivo della sua identità. Proprio come Thomas Mann fece con il suo personaggio Bauschan<sup>369</sup>, la cui figura è l'espressione di un «simbolo di un certo tipo di uomo: Bauschan è un cane, un animale, un grumo di materia vivente entro il quale gioie e dolori sono ricondotti alla loro realtà primordiale»<sup>370</sup>. È curioso, infatti, che gli elementi che contrappongono le due stirpi siano effettivamente due elementi naturali che non hanno a che fare con la natura umana; il fuoco da un lato e il fango dall'altro. A questi elementi naturali viene trasferito quindi il potere del 'ritorno' alle realtà primordiali che non hanno un collegamento diretto e cosciente con la natura dell'uomo, ma sono comunque elementi primordiali depositari di «un'innocenza e di una bontà perdute»<sup>371</sup>.

Adoniram quando scende sottoterra vede «fortezze di granito, [...] caverne inaccessibili»<sup>372</sup> dove i Figli del Fuoco hanno trovato la libertà, come si diceva. Adoniram che scende nel sottosuolo è Nerval che conduce la propria ricerca inabissandosi per riappropriarsi del senso della propria esistenza attraverso l'elemento naturale. Le poesie dell'autore francese ci aiutano a vedere il ritorno ossessivo dell'elemento naturale e, in particolare, la corrispondenza tra le 'caverne' e la 'grotta' considerate un 'tempio'. La seconda quartina della poesia *Delfica*, già citata in precedenza, così recita:

Il TEMPIO riconosci col peristilio immenso  
 E gli amari limoni incisi dai tuoi denti  
 E la grotta fatale agli ospiti imprudenti.  
 Dove del vinto drago dorme l'antico seme

[*Reconnais-tu le TEMPLE au péristyle immense, / Et les citrons amers où s'imprimaient tes dents, / Et le grotte, fatale aux hotes imprudentes, / Où du dragon vaincu dort l'antique semence...*]<sup>373</sup>

Tempio e grotta, due luoghi che effettivamente compaiono all'interno del racconto *La regina di Saba*, si possono ora notare nella quartina di *Delfica*, mostrata qui sopra nella sua inte-

<sup>368</sup> Cfr. JESI F. (2018), p. 186.

<sup>369</sup> Bauschan è il protagonista dell'opera di Thomas Mann dal titolo *Cane e padrone* (1919).

<sup>370</sup> Cfr. JESI F. (2018), p. 184.

<sup>371</sup> *Idem*.

<sup>372</sup> Cfr. DE NERVAL G. (2013), p. 83.

<sup>373</sup> *Ini*, p. 269.

rezza. D'altronde la grotta è funzionale alla costruzione del tempio, poiché è il luogo dove è stata insediata la fucina nella quale scorre la lava necessaria al lavoro degli artigiani. Adoniram si addentra, sempre di più, nella profondità di questa gola e può vedere la sua stirpe che incessantemente lavora l'elemento naturale, se ne riappropria per fare vivere coloro che sono in superficie, i Figli del fango.

Tralasciando l'elemento della grotta, si veda in un'altra poesia, *Anteros*, come l'elemento naturale è la condizione necessaria per salvarsi dal 'drago':

Tre volte m'hanno immerso nell'acque di Cocito;  
Da solo proteggendo mia madre Amalekita,  
Del vecchio drago i denti risemino ai suoi piedi.

[*Ils m'ont plongé trois fois dans les eaux du Cocyte, / Et, protégeant tout seul ma mère Amalécyte, / Je resème à ses pieds les dents du vieux dragon*]<sup>374</sup>.

Sono le acque infernali del Cocito che possono aiutare il poeta a riconnettersi con la natura e a liberarsi dal 'vecchio dragone' che rappresenta il suo grande tormento. Anche il riferimento 'all'antico seme' in *Delfica* fa propendere verso una ricerca, da parte di Nerval, di quelle risposte primigenie e del mito delle origini di cui si è tanto parlato.

Un'altra quartina, appartenente al sonetto *Versi aurei*, sembra particolarmente rivelatrice:

Rispetta nella bestia uno spirito attivo:  
Qualunque fiore è un'anima sbocciata alla Natura;  
Un mistero d'amore riposa nel metallo:  
«Ogni cosa è sensibile!» - Tutto può sul tuo essere!

[*Respecte dans la bête un esprit agissant: / Chaque fleur est une âme à la Nature éclosée; / Un mystère d'amour dans le métal repose: / «Tout est sensible!» - Et tout sur ton être est puissant!*]<sup>375</sup>

Il fiore qui nominato, si diceva in precedenza che, oltre a riferirsi alla donna, è simbolo di morte. In effetti, se la donna è colei che viene dalla natura, che è la sua manifestazione, la figura femminile riconduce essa stessa alla natura, poiché la morte, per mezzo della donna, è un ritorno alla natura. Nerval sembra poi esprimere, con il terzo verso, la ricerca del sentimento d'amore e, ancora una volta, ricorre all'elemento naturale, il metallo. Si domanda se

---

<sup>374</sup> *Idem*.

<sup>375</sup> *Ivi*, p. 277.

sia lì che riposi il sentimento d'amore. Si noti, a tal proposito, che l'amore tra Adoniram e Balkis nasce proprio perché il maestro è sceso nel sottosuolo dove viene lavorato il metallo e da dove viene anche Balkis perché appartiene alla stessa stirpe. I due si innamorano proprio perché accomunati dalla stessa discendenza, dallo stesso metallo si potrebbe dire.

Sulla stessa scia degli episodi precedentemente ricordati, si colloca anche l'episodio finale del racconto che vede come protagonista il mutato Salomone, ormai vecchio e stanco che non vuole arrendersi alla morte. Mutato, innanzitutto, perché – dopo l'inganno teso dalla regina di Saba e dopo aver scoperto dell'uccisione di Adoniram – si trasforma in un re desideroso di vendetta e non più il fedele servitore di Yahweh. Mutamento, questo, che si mostra come una punizione divina, come il profeta Ahias di Silo ricorda a Salomone: «Dio ha impresso un segno sulla fronte di Caino, l'omicida, e ha detto: “Chiunque attenterà alla vita di Caino [e dei suoi discendenti] sarà punito sette volte!”»<sup>376</sup>. È, infatti, con la morte di Adoniram che si avvera la vendetta auspicata e la punizione inflitta al re: «tu [Adoniram] sei destinato a vendicarci, e questo tempio che innalzi ad Adonai perderà Solimano»<sup>377</sup>. Queste parole, pronunciate dall'ombra che Adoniram vede quando scende nel mondo dei Figlio del Fuoco, profetizzano la caduta di Salomone e, infatti, Adoniram, che con la sua morte realizza la vendetta, viene ucciso proprio da tre operai che hanno contribuito alla costruzione del Tempio di Gerusalemme su suggerimento di Salomone. Avviene perciò un ribaltamento, Adoniram diventa il nuovo re, il profeta, quasi un dio, adorato da tutte le genti, mentre Salomone, distrutto dall'amore per Balkis, si abbandona ad azioni empie, prima fra tutte, per dimenticare la regina di Saba, «fece cercare dappertutto donne straniere che sposò secondo riti empie e che lo iniziarono al culto idolatra delle immagini»<sup>378</sup>. L'anello, donatogli da Balkis, gli ha concesso un estremo potere, quello cioè di chiamare a sé tutti gli uccelli e di governarli, ma non solo «l'anello sottomise a Salomone i genii, i venti e tutti gli animali. Sazio di potere e di piaceri, il saggio andava ripetendo: “Mangiate, amate, bevete; il resto non è che superbia»<sup>379</sup>. Non è più il Salomone che la tradizione conosce, avviene un completo ribaltamento del personaggio, al limite dell'ironia, da saggio che era si trasforma nel profeta che invita al godimento dei piaceri terreni.

Infine, come si diceva, l'episodio si conclude con Salomone che, ormai stanco e vecchio, si fa costruire un palazzo nella montagna di Kaf, un palazzo «inaccessibile, e al

---

<sup>376</sup> Cfr. DE NERVAL G. (2013), p. 155.

<sup>377</sup> *Ivi*, p. 156.

<sup>378</sup> *Idem*.

<sup>379</sup> *Ivi*, p. 159.

centro fece costruire un trono d'oro massiccio e di avorio, retto da quattro pilastri tratti dal tronco vigoroso di una quercia»<sup>380</sup>. È proprio qui che Salomone, avendo intuito che la sua ora era vicina, decide di scongiurare con segni magici, parole mistiche e con la virtù dell'anello, tutti gli elementi, le sostanze e gli animali che avrebbero avuto la proprietà di decomporre la materia, cioè il suo corpo. Infatti, Salomone scongiurò tutti gli animali e gli elementi naturali come «i vapori delle nubi, l'umidità della terra, i raggi del sole, il soffio dei venti, le farfalle, le tarme, le larve [...] gli uccelli rapaci, i pipistrelli, i gufi, i topi, la mosca impura, le formiche, gli insetti che strisciano o che rodono»<sup>381</sup>. Una volta scongiurati tutti gli agenti che avrebbero potuto consumare il suo corpo durante la veglia, impose a tutti di continuare a servirlo anche dopo morto, ma accadde che non aveva scongiurato il tarlo il quale, erodendo il trono, condusse alla definitiva morte anche il corpo del re; infatti, «fu il tarlo che vinse Solimano e che per primo seppe della sua morte; precipitato sulle lastre del pavimento, il re dei re non si svegliò più»<sup>382</sup>. È interessante questo episodio che chiude tutto il racconto, in quanto il tema di scongiurare gli elementi naturali è un richiamo alla tradizione mitica norrena. Anche il re Odino<sup>383</sup> scongiurò tutti gli elementi affinché la vita del figlio Baldr venisse rispettata, ma, purtroppo, dimenticò di scongiurare il vischio e fu proprio a causa di quest'ultimo che Baldr morì. Anche qui, come in precedenza, l'elemento naturale che entra in relazione con l'umano, non fa presagire un rapporto sereno tra le due componenti. Ma, anzi, Salomone non riesce a soggiogare la natura. Se ne ricava quindi, guardando al funzionamento della nostra macchina mitologica, che la ricerca (b) si muove attorno, continua a muoversi, ma senza riuscire mai a trovare risposta a quelle che sono le istanze di Nerval. La figura maschile, lo si è ricordato, sparisce, proprio perché l'uomo non riesce ad entrare in rapporto con l'elemento natura e quindi con le sue passioni e, di conseguenza, nemmeno con la figura femminile. Ci viene quindi restituita solo l'immagine del femminile che irrompe nella scena e che ci fa intuire questo centro mitico. Il mito quindi non riesce a dare una risposta esaustiva ai quesiti: se le passioni umane non riescono ad essere decifrate, se il rapporto con la natura risulta essere deteriorato, se la religione non è il luogo entro cui trovare le risposte (poiché la religione qui è una presa in giro, in quanto Dio è il dio dei Fi-

---

<sup>380</sup> *Idem*.

<sup>381</sup> *Ivi*, p. 160.

<sup>382</sup> *Ivi*, p. 161.

<sup>383</sup> Figura sia della mitologia norrena che germanica, in questo caso si rivendica la sua appartenenza a quella norrena, in quanto l'episodio della scongiura degli elementi in favore della vita del figlio è narrato nei testi della letteratura scandinava, *l'Edda in prosa* e *l'Edda in versi*. Per un quadro più completo sulla mitologia germanica e scandinava si rimanda al contributo di Régis B., *Il sacro presso i germani e gli scandinavi* in «L'uomo indoeuropeo e il sacro» vol. II, Jaca Book-Massimo, Milano, 1991, pp. 181-235.

gli del fango, di coloro che stanno nel mondo superiore e che non tessono le fila del mondo), se anche la scienza e l'arte non rendono l'uomo, Adoniram in questo caso, capace di domare le proprie passioni, ma al contrario conduce alla morte: questa è la vera espressione del mito. L'utilizzo di elementi che partecipano al suo funzionamento, anche ammesso che le istanze inconscie dell'autore vi partecipino, non ci permettono di dare risposta esaustiva a tutte le domande.

### 3.6 *Il mito personale di Nerval: osservazioni conclusive*

Moltissime, come si è visto, sono le tradizioni utilizzate da Nerval riguardo alle figure della regina di Saba e del re Salomone. Altre poi sono le tradizioni richiamate, se non altro sotto il punto di vista dei 'temi', quali il rapporto con la natura come si è visto con l'episodio conclusivo di tutto il testo, ma anche rispetto alla discesa negli Inferi. A giudizio di Giovanni Mariotti, curatore dell'edizione italiana dell'opera, «la fonte decisiva, che creò le condizioni perché il mito si coagulasse, fu senza dubbio il XIX secolo: la sua cultura, le folle in mezzo alle quali Nerval amava confondersi, sparire, indossando il più anonimo degli abiti...»<sup>384</sup>. Giustamente Mariotti parla di 'mito' ed effettivamente ci sembra rilevante porre l'accento sulla figura della regina di Saba e delle altre figure femminili, che emergono nelle altre opere di Nerval, per constatare come effettivamente si possa guardare all'utilizzo di queste figure come all'esempio più lampante di funzionamento della macchina mitologica. Ripercorrere le fonti utilizzate da Nerval, pertanto, oltre a dare completezza all'opera nervaliana, è stato funzionale a mostrare come la figura della regina di Saba, della cui esistenza ancora oggi non si ha alcuna certezza, compaia in tutte queste tradizioni seppur in forme differenti. Si è cercato di mostrare come, aldilà delle più disparate tradizioni che i testi che ci tramandano, la nostra analisi si dirige verso un punto ben preciso. La figura della regina, come tutte le figure femminili, sono funzionali a ciò che l'autore vuole dire inconsciamente. Si è cercato quindi dapprima di delineare la funzione di questa figura femminile, per poi scoprire che è solo un tassello di un meccanismo ben più grande. La femminilità, così come intesa da Nerval, è la manifestazione di una ricerca ben più profonda entro le radici della propria esistenza. Si è anche cercato di mostrare, con l'ausilio degli studi di Jesi, sebbene essi fossero volti a scoprire le sopravvivenze mitiche nella Germania del Novecento, che

---

<sup>384</sup> Cfr. DE NERVAL G. (2013), pp. 185-186.



L'idea del femminile è, a sua volta, funzionale per tornare alle radici dell'umanità. Le figure maschili sono state analizzate con il medesimo intento, quello, cioè, di comprendere quale fosse la loro funzione all'interno di questo complesso ingranaggio. Il punto di partenza è sempre l'autore stesso; esplorando le sue opere e la sua vita in relazione alla più imponente delle sue manifestazioni, ossia la figura femminile, siamo stati in grado di scoprire quali fattori hanno influenzato Nerval e se vi fosse qualche affinità tra gli uomini descritti nelle sue opere e l'autore stesso. Si è visto che, effettivamente, c'è una totale sovrapposizione tra Adoniram-Nerval e Salomone-Nerval; tali considerazioni sono state possibili poiché le altre opere, qui analizzate, sono costruite come un sogno, in cui l'autore stesso fa emergere i propri pensieri e sentimenti. Successivamente si è guardato a quale posto effettivamente potessero occupare le figure maschili e, ritenendo che fossero la chiara manifestazione dell'Io dello scrittore, si è visto che esse occupano lo stesso posto in cui si iscrivono i temi nervaliani fondamentali; ci si riferisce al posto in cui trova spazio la 'ricerca dubitativa' che ruota attorno a temi tutti cari a Nerval.

Infine, uno spazio è occupato all'analisi dei Figli del fuoco e dei Figli del fango. Ci è sembrato che questa distinzione avesse un sapore antico e che fosse una rievocazione atta a definire il centro mitico dei primordi del mondo e dell'umanità. In questa distinzione è da rileggersi il rapporto viziato dell'uomo con la natura e il suo conseguente tentativo di ristabilire una serenità tra le due componenti. Come si è visto anche in altre opere di Nerval citate in precedenza, l'elemento naturale compare spesso; dai fiori, più nello specifico le rose, alla frutta, i limoni in particolare, fino appunto al fango e al fuoco e agli animali, l'upupa di Balkis e le capinere di Silvia. Queste immagini sono necessarie non solo per ristabilire il rapporto sereno con la natura, ma anche perché per farlo è necessario chiamare in causa immagini naturali che hanno l'aspetto dell'"antico seme". In sostanza, per riprendere le parole di Jesi, si tratta di 'scintille', che tuttavia nella nostra analisi non appaiono così manifeste come quelle relative alle figure femminili.

Attraverso l'analisi di alcuni punti salienti del lungo racconto *La regina di Saba*, si ha avuto la possibilità di utilizzare criticamente – come si è visto – gli studi compiuti da Furio Jesi e Charles Mauron. Entrambi gli studiosi mantengono una loro impostazione critica, ma la cosa che si ritiene importante sottolineare è il sistema binario del loro pensiero; da un lato Furio Jesi si muove tra un centro mitico e tutto ciò che gli ruota attorno, costringendo il lettore a confrontarsi con il dinamismo del suo pensiero che è lo stesso dinamismo del mito. La macchina mitologica, più volte citata nelle pagine precedenti, ci mostra due aspetti

fondamentali; l'inconoscibilità del suo centro da un lato e una serie di variabili che agiscono sullo stesso centro (la cultura, la società, il tempo storico). In Mauron si riscontra, a nostro modo di vedere, lo stesso spostamento da un polo ad un altro, accentuato addirittura da due terreni di lavoro differenti, la psicanalisi e la letteratura. La logica binaria si mostra nel modo di procedere psicocritico, dalle metafore ossessive al mito personale. In entrambi però, ci sembra che ci sia sempre un ulteriore polo, il terzo e, cioè, quello che in Jesi è rappresentato dalle manifestazioni fugaci del mito, come delle scintille e, in Mauron, dal biografismo che permette al metodo psicocritico di raggiungere la sua forma più completa. Allo stesso modo in Nerval, e più precisamente ne *La Regina di Saba*, si è riscontrata la presenza di due poli del mito che, per mezzo del sistema binario adottato negli studi dei nostri due autori, ha permesso di indagare in modo esaustivo l'autore e la sua opera. Da un lato il gruppo del femminile e, dall'altro, quello del maschile in contrapposizione tra loro e, ancora, quello dei Figli del Fuoco e del Fango, esseri di potere ed esseri di creazione. I due poli mitici si possono riscontrare anche nella cultura di partenza di Nerval, quella romantica, e il continuo confronto e rimando a tradizioni altre che rappresentano, invece, il polo diametralmente opposto.

Infine, anche ne *La Regina di Saba* è riscontrabile un terzo polo che è quello dell'*Io*. Un *Io* che tocca e contamina gli altri due poli, ma che è comunque distante da questi. Questo *Io* è talmente forte che, durante la sua emersione e la sua ricerca, si scontra sempre con le istanze inconscie che emergono attraverso le immagini che abbiamo evocato. Il terzo polo, anche nelle idee di Jesi e di Mauron, è distante dagli altri due, partecipa ed è funzionale ai primi due, ma ne è comunque distante. In Jesi, come si diceva, il terzo polo è costituito dalle manifestazioni del mito che spiegano il mito, ma non lo identificano in modo certo; in Mauron il terzo polo è rappresentato dalla vita dell'autore, cioè dalla sua biografia; quest'ultima tocca marginalmente l'analisi delle immagini ossessive, può darne una spiegazione ed è funzionale all'elaborazione di un mito personale dell'autore.

L'*Io* di Nerval si manifesta nella sua opera attraverso i due poli di questo sistema binario che abbiamo individuato, ma allo stesso tempo ne prende le distanze, in quanto il sogno, l'immaginazione e la fantasticheria prendono il sopravvento, cancellando ogni possibilità di ricongiungimento con la realtà dell'autore. È per quest'ultimo motivo che l'approccio congiunto degli studi di Jesi e Mauron sul testo di Nerval si sono rivelati particolarmente proficui, permettendoci di ricorrere alla macchina mitologica per individuare il senso dei riferimenti nervaliani alle altre tradizioni; allo stesso modo, l'indagine sulle immagini ossessi-

ve e, contemporaneamente, lo studio della vita dell'autore ci hanno permesso di mostrare come alcune immagini del testo siano riconducibili all'autore stesso. Il tema perciò che abbiamo individuato, quello della 'primordialità', sembra essere il risultato di tutta una serie di temi ossessivi e che, consciamente o inconsciamente, sono anche il centro di funzionamento di un mito che emerge dalle opere stesse. I risultati di questa ricerca ci hanno portato a ritenere che il mito personale di Nerval sia la costante ricerca del proprio *Io*; si pensi, infatti, allo schema proposto da Mauron, al cui centro c'era il mito e alle estremità l'*Io* sociale e l'*Io* creatore, tutte queste componenti hanno partecipato alla costruzione della ricerca della propria identità che si è tramutata nella ricerca di istanze comuni ad ogni essere umano.



## CONCLUSIONI

Con la lettura de *La regina di Saba* di Gérard de Nerval si conclude l'analisi delle immagini che cercano di rivelare il centro mitico della 'primordialità'. Gli studi di Furio Jesi e Charles Mauron ci hanno permesso di condurre questa analisi adottando punti di vista diversi. Le idee di Jesi sulla natura del mito, la sua inaccessibilità e la sua persistenza come immagine e strumento funzionale per richiamare un glorioso tempo antico, ci hanno portato ad avvicinarci a un possibile mito nelle opere di Nerval, osservandolo dall'esterno e trattando tutti gli elementi che contribuiscono alla sua manifestazione come ingranaggi. D'altra parte, Charles Mauron ci ha permesso di concentrarci sull'autore e di interrogare il testo, scoprendo una rete di immagini che ci ha condotto alla scoperta della ricerca nervaliana del mito delle origini, rintracciando anche i temi centrali della sua opera che costituiscono il mito personale dell'autore.

Le figure femminili, come Balkis e le altre figure femminili, si sono rivelate subito un'ossessione per l'autore, che si interrogava sempre più profondamente sulla propria esistenza, evocando un repertorio di sentimenti importanti non solo per lui, ma per tutti gli uomini. Al contrario, le figure maschili nelle altre sue opere, a differenza de *La regina di Saba*, sono di immediata comprensione perché Nerval non si nasconde dietro al gioco della creazione artistica, ma rivela il proprio sé con trasparenza e onestà. Al contrario, è stato più difficile analizzare le figure maschili di Salomone e Adoniram, ma attraverso la lettura delle altre opere e la biografia dell'autore, siamo riusciti a individuare la proiezione e l'identificazione, conscia o inconscia, della personalità stessa dell'autore in queste due figure.

Infine, il rapporto con la natura esprime il bisogno di Nerval di ristabilire un rapporto sereno con gli elementi che appartengono alle origini. Tuttavia, nei testi di Nerval emerge l'impossibilità di ristabilire questo contatto positivo, come anche osservato da Thomas Mann nell'analisi di Jesi.

In conclusione, si vuole precisare meglio la questione della centralità del mito della primordialità. Si è detto, nel corso di questo elaborato, soprattutto nel paragrafo 2.6, dove venivano analizzati i punti di contatto tra Furio Jesi e Charles Mauron, che al centro del modello elaborato dalla psicocritica si troverebbe l'autore con le sue istanze inconscie. Du-

rante l'analisi de *La regina di Saba* si è, invece, parlato del mito della primordialità come centro di questa macchina. I due punti di vista sono entrambi validi e non entrano in alcun modo in contrasto tra loro.

I primi due capitoli di questo elaborato sono stati dedicati all'approfondimento delle due metodologie. Da un punto di vista teorico, sembra che entrambi i metodi funzionino effettivamente. In particolare, il metodo psicocritico, a causa della sua natura teorica e scissa da relazioni con altre metodologie, pone lo scrittore al centro del suo sistema. La nostra ricerca, però, si è concentrata sull'analisi del testo nervaliano con il proposito di agire sul testo facendo reagire gli studi di Furio Jesi e quelli di Charles Mauron. La dialettica tra questi due studiosi, ci ha permesso di ricostruire il funzionamento del mito in Nerval, senza tralasciare le istanze personali dell'autore stesso. In sostanza, Furio Jesi ci ha insegnato a trattare il mito, a osservare le sue manifestazioni senza credere che esse stesse siano il mito. D'altra parte, Charles Mauron ci ha insegnato a considerare la rete di immagini e istanze che potevano manifestarsi nei testi dell'autore.

Lo schema della macchina mitologica che si è proposto nel terzo capitolo vede proprio reagire questi due modelli di indagine. Lo schema in sé ci ha aiutato a collocare nel giusto luogo le immagini ossessive, viste grazie alla metodologia mauroniana, per scoprire il vero 'mito' nelle opere di Nerval. Grazie alla psicocritica e alla biografia dell'autore, infine, ci è stato possibile riconoscere in questo stesso mito che emerge dalle opere nervaliane anche il mito di Nerval.

Quanto appena detto apre ad un'ulteriore riflessione; se nel mito della primordialità, desunto dalle opere di Nerval, abbiamo rintracciato il centro di questa macchina e a questo corrisponde anche il mito dell'autore, quanto delineato non si discosta molto dalla centralità che occupa l'autore entro la metodologia psicocritica. Questo ritorno ci sembra, in definitiva, che mostri l'orizzonte di senso delineato all'inizio del primo capitolo; l'impossibilità di conoscere fino in fondo il mito e, adottando la terminologia jesiana, un continuo 'girare in cerchio' attorno ad un centro che, per quanto lo si possa analizzare, sfugge alla nostra comprensione.

L'analisi proposta in questo elaborato lascia spazio a ulteriori approfondimenti e interpretazioni. L'opera di Nerval è ricca di strati di significato e può essere interpretata in modi diversi da diversi lettori. A titolo esemplificativo, i testi di Nerval sono intessuti da immagini che richiamano alle religioni antiche e alla mitologia classica. Sarebbe interessante rileggere tali immagini nell'orizzonte delineato da questo lavoro, sottolineando, ancor di

più, l'importanza di questi richiami rispetto al contesto sociale e politico del tempo. Altresì risulterebbe interessante una comparazione tra le immagini che compaiono nei testi degli autori che hanno affrontato un viaggio, specialmente quello in Oriente, per sottolineare i punti di contatto e così guardare a quelle figure, se ce ne sono, che ricorrono e che potrebbero veicolare un messaggio profondo.

Ciò che abbiamo cercato di fare è offrire un'analisi che integri diverse prospettive e metodi di indagine per fornire una comprensione più completa del mito nelle opere di Nerval. L'opera di Gérard de Nerval, in particolare *La regina di Saba*, si è rivelato come un terreno fertile per indagare il mito delle origini e le sue manifestazioni. Le figure femminili, le figure maschili, il rapporto con la natura e altri elementi presenti nelle opere di Nerval offrono spunti interessanti per esplorare le profondità della psiche umana e la ricerca di un senso di primordialità.





## APPENDICE DEI TESTI LETTERARI

### APPENDICE A

#### Testi di Mallarmé\*

#### Fuggito il bel suicida

Fuggito il bel suicida vittoriosamente  
Tizzo di gloria, spuma sanguigna, oro, tempesta!  
O riso se laggiù la porpora s'appresta  
A parare fastoso il mio sepolcro assente.

Come! non un brandello più di tanto splendore  
S'attarda, è mezzanotte, all'ombra della nostra festa

Eccetto che il tesoro sontuoso d'una testa  
Versa la noncuranza dolce senza lucore,

La tua così per sempre delizia! sì la tua  
Sola che in sé ritenga degli svaniti cieli  
Un po' del fanciullesco trionfo, acconciatura,

Quando con chiarezza la posi sui guanciali  
Come un casco guerriero d'imperatrice infante  
Da cui rose cadrebbero a esserti somigliante.

#### Victorieusement fui

Victorieusement fui le suicide beau  
Tison de gloire, sang par écume, or, tempête!  
Ô rire si là-bas une pourpre s'apprête  
A ne tendre royal que mon absent tombeau.

Quoi! de tout cet éclat pas même le lambeau  
S'attarde, il est minuit, à l'ombre qui nous fête  
Excepté qu'un trésor présomptueux de tête  
Verse son caressé nonchaloir sans flambeau,

La tienne si toujours le délice ! la tienne  
Oui seule qui du ciel évanoui retienne  
Un peu de puéril triomphe en t'en coiffant

Avec clarté quand sur les coussins tu la poses

---

\* I testi in lingua francese sono tratti da *Œuvres Complètes*, voll. 1-2, Éditions Gallimard, France, 1998. Le relative traduzioni italiane da Mallarmé S., *Poesie e prose*, Garzanti, Milano, 2005. Laddove il testo in italiano non è presente è da intendersi come mancante la traduzione.

Comme un casque guerrier d'impératrice enfant  
Dont pour te figurer il tomberait des roses.

### **La densa chioma volo d'una fiamma**

La densa chioma volo d'una fiamma all'estrema  
Sera di desideri per tutta dispiegare  
Si posa (io direi la morte d'un diadema)  
Verso l'ornata fronte suo antico focolare

Ma solo sospirando questa nube vivente  
L'ignizione del puro fuoco sempre interiore  
Senz'altro oro continua originariamente  
Nella gemma dell'occhio serio o motteggiatore

La nudità diffama d'un eroe giovinetto  
Coei che non muovendo lampo di braccialeto  
Solo a semplificare trionfalmente la donna  
Compie la gesta con la sua fulgente chioma

Di spargere rubini sul dubbio ch'ella scorza  
Come fa una gioiosa e tutelare torcia.

### **La chevelure vol d'une flamme à l'extrême**

La chevelure vol d'une flamme à l'extrême  
Occident de désirs pour la tout éployer  
Se pose (je dirais mourir un diadème)  
Vers le front couronné son ancien foyer

Mais sans or soupirer que cette vie nue  
L'ignition du feu toujours intérieur  
Originellement la seule continue  
Dans le joyau de l'oeil véridique ou rieur

Une nudité de héros tendre diffame  
Celle qui ne mouvant bagues ni feux au doigt  
Rien qu'à simplifier avec gloire la femme  
Accomplit par son chef fulgurante l'exploit

De semer de rubis le doute qu'elle écorche  
Ainsi qu'une joyeuse et tutélaire torche.

### **Quale seta balsamo dei tempi**

Quale seta, balsamo ai tempi,  
Dove s'estenua la Chimera  
Vale l'attorta nube nera  
Che tu fuor dello specchio tendi!

Vecchi vessilli meditanti  
S'esaltano lungo la strada:  
Io possiedo la tua chioma nuda  
Per fuggire i miei occhi contenti.

No! La bocca non è sicura  
Di soddisfare la sua arsura  
Se non fa, il tuo principe amante,

In mezzo a questo ciuffo soffice  
Espirare, come un diamante,  
Grido di Glorie ch'esso soffoca.

### **Quelle soie aux baumes de temps**

Quelle soie aux baumes de temps  
Où la Chimère s'exténue  
Vaut la torse et native nue  
Que, hors de ton miroir, tu tends!

Les trous de drapeaux méditants  
S'exaltent dans notre avenue:  
Moi, j'ai ta chevelure nue  
Pour enfouir mes yeux contents.

Non! La bouche ne sera sûre  
De rien goûter à sa morsure,  
S'il ne fait, ton princier amant,

Dans la considérable touffe  
Expirer, comme un diamant,  
Le cri des Gloires qu'il étouffe.

### **Introduirmi nella tua storia**

Introduirmi nella tua storia  
Come un eros sbigottito  
Se ha col nudo piede toccato  
Un po' d'erba del territorio

Contro ghiacciai attentatorio  
Io non so l'ingenuo peccato  
Che tu avrai impedito  
D'alto riso la sua vittoria

Di se il contento in me è poco  
Tuono e rubini alla mia trave  
Di veder nell'aria ove sale

Con dispersi reami un fuoco  
Morir la ruota sangue e croco  
Di mie bighe prece serale

### **M'introduire dans ton histoire**

M'introduire dans ton histoire  
C'est en héros effarouché  
S'il a du talon nu touché  
Quelque gazon de territoire

À des glaciers attentatoire  
Je ne sais le naïf péché  
Que tu n'auras pas empêché  
De rire très haut sa victoire

Dis si je ne suis pas joyeux  
Tonnerre et rubis aux moyeux  
De voir en l'air que ce feu troue

Avec des royaumes épars  
Comme mourir pourpre la roue  
Du seul vespéral de mes chars

## Le finestre

Stanco del triste ospizio e del fetore oscuro  
Che sale tra il biancore banale delle tende  
Verso il gran crocifisso tediato al nudo muro,  
Sornione un vecchio dorso vi raddrizza il morente:

Trascina il pelo bianco e l'ossa magre, lento,  
Alle vetrate che un raggio chiaro indora,  
Meno per riscaldare il suo disfacimento  
Che per vedere il sole sopra le pietre ancora.

E la bocca, febbrile e d'azzurro assetata,  
(Essa così aspirava, giovane, il suo tesoro,  
Un corpo verginale e d'allora) ha lordato  
D'un lungo amaro bacio il caldo vetro d'oro.

Ebbro, vive, ed oblia la condanna del letto,  
L'orologio, la tosse, le fiale, l'ora estrema,  
E allorquando la sera sanguina sopra il tetto,  
Con l'occhio all'orizzonte, nella luce serena,

Vede galere d'oro, splendide come cigni,  
Dormire sopra un fiume di porpora e d'essenze,  
Cullando il fulvo e ricco lampo dei lor profili,  
Ricolme di ricordo, di vasta indifferenza!

Così, colto da nausea dell'uomo, anima dura,  
Che s'imbraga felice, per gli appetiti soli  
Mangiando, ed ostinato cerca questa lordura  
Per offrirla alla donna che gli allatta figliuoli,

Io fuggo e mi attacco a tutte le vetrate  
Dove si volge il dorso alla vita e al destino,  
E nel vetro, lavato dall'eterne rugiade.  
Che l'Infinito indora col suo casto mattino,  
Mi contemplo e mi vedo angelo! e muoio, e torno  
- Che il cristallo sia l'arte o la mistica ebbrezza -  
A nascer, col mio sogno diadema al capo intorno,  
Dove, in cieli anteriori, fiorisce la Bellezza.

Ma ahimè il Quaggiù impera: fino a questo sicuro  
Rifugio esso perviene talora a nausearmi,  
E la Stupidità, col suo vomito impuro,  
Mi fa turar le nari innanzi ai cieli calmi.

Non tenteremo, o Me che sai amare pene,  
D'infrangere il cristallo cui insulta l'Averno,  
E di fuggire infine, mie ali senza penne,

A volo - con il rischio di cadere in eterno?

### Les Fenêtres

Las du triste hôpital et de l'encens fétide  
Qui monte en la blancheur banale des rideaux  
Vers le grand crucifix ennuyé du mur vide,  
Le moribond, parfois, redresse son vieux dos,  
Se traîne et va, moins pour chauffer sa pourriture  
Que pour voir du soleil sur les pierres, coller  
Les poils blancs et les os de sa maigre figure  
Aux fenêtres qu'un beau rayon clair veut hâler,  
Et sa bouche, fiévreuse et d'azur bleu vorace,  
Telle, jeune, elle alla respirer son trésor,  
Une peau virginale et de jadis! encrasse  
D'un long baiser amer les tièdes carreaux d'or.  
Ivre, il vit, oubliant l'horreur des saintes huiles,  
Les tisanes, l'horloge et le lit infligé,  
La toux; et quand le soir saigne parmi les tuiles,  
Son œil, à l'horizon de lumière gorgé,  
Voit des galères d'or, belles comme des cygnes,  
Sur un fleuve de pourpre et de parfums dormir  
En berçant l'éclair fauve et riche de leurs lignes  
Dans un grand nonchaloir chargé de souvenir!  
Ainsi, pris du dégoût de l'homme à l'âme dure  
Vautré dans le bonheur, où ses seuls appétits  
Mangent, et qui s'entête à chercher cette ordure  
Pour l'offrir à la femme allaitant ses petits,  
Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées  
D'où l'on tourne le dos à la vie, et, béni,  
Dans leur verre, lavé d'éternelles rosées,  
Que dore la main chaste de l'Infini  
Je me mire et me vois ange! et je meurs, et j'aime  
— Que la vitre soit l'art, soit la mysticité —  
À renaître, portant mon rêve en diadème,  
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté!  
Mais, hélas! Ici-bas est maître: sa hantise  
Vient m'éccœurer parfois jusqu'en cet abri sûr,  
Et le vomissement impur de la Bêtise  
Me force à me boucher le nez devant l'azur.  
Est-il moyen, ô Moi qui connais l'amertume,  
D'enfoncer le cristal par le monstre insulté,  
Et de m'enfuir, avec mes deux ailes sans plume  
— Au risque de tomber pendant l'éternité?

### **De l'orient passé des Temps**

De l'orient passé des Temps  
Nulle étoffe jadis venue  
Ne vaut la chevelure nue  
Que loin des bijoux tu détends.

Moi, qui vis parmi les tentures  
Pour ne pas voir le Néant seul,  
Aimeraient ce divin linceul,  
Mes yeux, las de ces sépultures.

Mais tandis que les rideaux vagues  
Cachent des ténèbres les vagues  
Mortes, hélas! ces beaux cheveux

Lumineux en l'esprit font naître  
D'atroces étincelles d'Etre,  
Mon horreur et mes désaveux.

### **Le château de l'espérance (L'Assaut)**

Ta pâle chevelure ondoie  
Parmi les parfums de ta peau  
Comme folâtre un blanc drapeau  
Dont la soie au soleil blondoie.

Las de battre dans les sanglots  
L'air d'un tambour que l'eau défonce,  
Mon coeur à son passé renonce  
Et, déroulant ta tresse en flots,

Marche à l'assaut, monte, – ou roule ivre  
Par des marais de sang, afin  
De planter ce drapeau d'or fin  
Sur ce sombre château de cuivre

– Où, larmoyant de nonchaloir,  
L'Espérance rebrousse et lisse  
Sans qu'un astre pâle jaillisse  
La Nuit noire comme un chat noir.

## APPENDICE B

### Testi di Baudelaire\*\*

#### Un emisfero in una chioma

Lasciami respirare a lungo, a lungo, l'odore dei tuoi capelli. Affondarvi tutta la faccia, come un assetato nell'acqua di una sorgente, e agitarli con la mano come un fazzoletto odoroso, per scuotere dei ricordi nell'aria. Se tu sapessi tutto quello che vedo! tutto quello che sento! tutto quello che intendo nei tuoi capelli! La mia anima viaggia sul profumo come l'anima degli altri viaggia sulla musica. I tuoi capelli contengono tutto un sogno, pieno di vele e di alberature: contengono grandi mari, i cui monsoni mi portano verso climi incantevoli, dove lo spazio è più bello e più profondo, dove l'atmosfera è profumata dai frutti, dalle foglie e dalla pelle umana. Nell'oceano della tua capigliatura, intravedo un porto brulicante di canti malinconici, di uomini vigorosi di ogni nazione e di navi di ogni forma, che intagliano le loro architetture fini e complicate su un cielo immenso dove si abbandona il calore eterno. Nelle carezze della tua capigliatura, io ritrovo i languori delle lunghe ore passate su un divano, nella camera di una bella nave, cullate dal rullio impercettibile del porto, tra i vasi da fiori e gli orcioli che rinfrescano. Nell'ardente focolare della tua capigliatura, respiro l'odore del tabacco, confuso a quello dell'oppio e dello zucchero: nella notte della tua capigliatura, vedo risplendere l'infinito dell'azzurro tropicale; sulle rive lanuginose della tua capigliatura, mi inebrio degli odori combinati del catrame, del muschio e dell'olio di cocco. Lasciami mordere a lungo le tue trecce pesanti e nere. Quando mordicchio i tuoi capelli elastici e ribelli, mi sembra di mangiare dei ricordi.

---

\*\*I testi in lingua francese sono tratti da *Œuvres Complètes*, voll. 1-2, Éditions Gallimard, France, 1976. Le relative traduzioni da Tucci P. (a cura), *Poemetti in prosa*, Carocci, Roma, 2019.



## Un hémisphère dans une chevelure

Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l'odeur de tes cheveux, y plonger tout mon visage, comme un homme altéré dans l'eau d'une source, et les agiter avec ma main comme un mouchoir odorant, pour secouer des souvenirs dans l'air. Si tu pouvais savoir tout ce que je vois! tout ce que je sens! tout ce que j'entends dans tes cheveux! Mon âme voyage sur le parfum comme l'âme des autres hommes sur la musique. Tes cheveux contiennent tout un rêve, plein de voilures et de mâtures; ils contiennent de grandes mers dont les moussons me portent vers de charmants climats, où l'espace est plus bleu et plus profond, où l'atmosphère est parfumée par les fruits, par les feuilles et par la peau humaine. Dans l'océan de ta chevelure, j'entrevois un port fourmillant de chants mélancoliques, d'hommes vigoureux de toutes nations et de navires de toutes formes découpant leurs architectures fines et compliquées sur un ciel immense où se prélassent l'éternelle chaleur. Dans les caresses de ta chevelure, je retrouve les langueurs des longues heures passées sur un divan, dans la chambre d'un beau navire, bercées par le roulis imperceptible du port, entre les pots de fleurs et les gargoulettes rafraîchissantes. Dans l'ardent foyer de ta chevelure, je respire l'odeur du tabac mêlé à l'opium et au sucre; dans la nuit de ta chevelure, je vois resplendir l'infini de l'azur tropical; sur les rivages duvetés de ta chevelure je m'enivre des odeurs combinées du goudron, du musc et de l'huile de coco. Laisse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires. Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs.

## La capigliatura

O chioma, che scendi ondeggiando fino al collo!  
O inanellata chioma! O profumo carico di mollezza!  
Estasi! Per popolare stasera l'oscura alcova  
coi ricordi assopiti in questa capigliatura,  
io la voglio agitare ne l'aria come un fazzoletto!

L'Asia languida e la cocente Africa,  
tutto un mondo lontano, assente, quasi defunto,  
vive ne le tue profondità, o aromatica foresta!  
Come altri spiriti navigano su la musica,  
il mio, o mio amore! nuota sul tuo profumo.

Andrò laggiù dove l'albero e l'uomo, pieni di vigore,  
si beano a lungo sotto l'ardore dei climi;  
treccie forti, siate l'onda che mi rapisce!  
Tu contieni, o mare d'ebano, un abbagliante sogno  
di vele, di rematori, di fiamme e di antenne:

un porto risonante dove l'anima mia può bere  
a larghi sorsi il profumo, il suono ed il colore,  
dove i bastimenti, scivolanti ne l'oro e nel moerro,  
aprono le loro braccia immense per cingere la gloria  
d'un cielo puro in cui freme l'eterno calore.

Tufferò la mia testa vaga d'ebrezza  
in questo nero oceano dove l'altro è rinchiuso:  
là il mio spirito sottile, cullato dal rullio,  
saprà rintracciarvi, o feconda pigrizia,  
o infiniti languori de l'ozio balsamico!

Capelli bluastri, padiglione di tenebre distese,  
voi mi ridate l'azzurro del cielo immenso e cavo;  
sui margini vellutati dei vostri ricci attorti  
m'inebrio con ardore de li olezzi confusi  
de l'olio di cocco, del muschio e del catrame.

A lungo! sempre! la mia mano nel tuo folto crine  
seminerà il rubino, la perla e lo zaffiro,  
perché tu non sia mai sorda al mio desiderio!  
Non sei tu forse l'oasi dove io sogno, e la tazza  
a la quale io bevo a lunghi sorsi il vino del ricordo?

## La chevelure

Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure!  
Ô boucles! Ô parfum chargé de nonchaloir!  
Extase! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure  
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,  
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir!

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,  
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,  
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique!  
Comme d'autres esprits voguent sur la musique,  
Le mien, ô mon amour! nage sur ton parfum.

J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève,  
Se pâment longuement sous l'ardeur des climats;  
Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève!  
Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve  
De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts:

Un port retentissant où mon âme peut boire  
A grands flots le parfum, le son et la couleur;  
Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire,  
Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire  
D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur.

Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse  
Dans ce noir océan où l'autre est enfermé;  
Et mon esprit subtil que le roulis caresse  
Saura vous retrouver, ô féconde paresse,  
Infinis bercements du loisir embaumé!

Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues,  
Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond;  
Sur les bords duvetés de vos mèches tordues  
Je m'enivre ardemment des senteurs confondues  
De l'huile de coco, du musc et du goudron.

Longtemps! toujours ! ma main dans ta crinière lourde  
Sèmera le rubis, la perle et le saphir,  
Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde!  
N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde  
Où je hume à longs traits le vin du souvenir?

## Le vocazioni

In un bel giardino dove i raggi d'un sole autunnale sembravano attardarsi a piacere, sotto un cielo già verdastro dove nuvole d'oro galleggiavano come continenti in viaggio, quattro bei bambini, quattro ragazzi, stanchi certo di giocare, discorrevano tra loro.

Diceva uno: «Ieri m'hanno portato a teatro. Dentro palazzi grandi e tristi, in fondo ai quali si vedono il mare e il cielo, certi uomini e certe donne, seri e tristi anche loro, ma molto più belli e meglio vestiti di quelli che vediamo in giro, parlano con voce canora. Si minacciano, supplicano, si disperano, e appoggiano spesso la mano su un pugnale infilato nella cintura. Ah! è proprio bello! Le donne sono molto più belle e molto più alte di quelle che vengono a fare visita in casa nostra, e, sebbene con i loro grandi occhi infossati e le loro guance infiammate abbiano un aspetto terribile, non si può fare a meno di amarle. Si ha paura, si ha voglia di piangere, e tuttavia si è contenti... E poi, cosa più singolare, tutto ciò fa venire voglia d'essere vestiti come loro, di dire e di fare le stesse cose, e di parlare con la stessa voce...». Uno dei quattro bambini, che da qualche secondo non ascoltava più il discorso del compagno, e osservava con una fissità stupefacente non so che punto in cielo, disse a un tratto: «Guardate, laggiù...!» *Lo* vedete? È seduto su quella nuvoletta isolata, quella nuvoletta color fuoco, che si muove lentamente. Anche *lui*, si direbbe che ci guarda».

«Ma chi?», domandarono gli altri.

«Dio!» rispose con un tono d'assoluta convinzione. «Ah! è già molto lontano; tra poco non potrete più vederlo. Certo viaggia per visitare tutti i paesi. Ecco, sta per passare dietro quel filare d'alberi che si trova quasi all'orizzonte... e ora scende dietro il campanile... Ah! non lo si vede più». E il bambino rimase per un pezzo girato dalla stessa parte, tenendo fissi sulla linea che separa la terra dal cielo occhi in cui brillava un'inesprimibile espressione d'estasi e di rimpianto.

«È poco sciocco questo qui, con il suo Dio che lui solo può scorgere!» disse allora il terzo, tutta la personcina del quale era segnata da una vivacità e da una vitalità singolari.

«Io vi racconterò come mi sia capitato qualcosa che a voi non è mai capitato, e che è un po' più interessante del vostro teatro e delle vostre nuvole. - Qualche giorno fa, i miei genitori m'hanno portato in viaggio con loro, e siccome nella locanda in cui ci siamo fermati non c'erano letti per tutti, è stato deciso che avrei dormito nello stesso letto della mia governante». - Attirò i compagni più vicino a sé, e parlò a voce più bassa. - «Fa uno strano effetto, ve lo dico io, non essere a letto da solo, ma con la governante, nelle tenebre. Siccome non

dormivo, mi sono divertito, mentre lei dormiva, a passarle la mano sulle braccia, sul collo e sulle spalle. Ha braccia e collo ben più grossi di tutte le altre donne, e la pelle è così morbida, così morbida che si direbbe carta da lettere o carta velina. Il mio piacere era tale che avrei continuato per un pezzo, se non avessi avuto paura, paura di svegliarla intanto, e poi anche paura di non so che cosa. Dopo, ho cacciato la testa nei capelli che le pendevano sulla schiena, spessi come una criniera, e profumavano, ve l'assicuro, quanto i fiori del giardino a quest'ora. Provatevi, quando potrete, a fare quel che ho fatto io, e vedrete!».

Il giovane autore di questa prodigiosa rivelazione sgranava gli occhi mentre raccontava, preso da una specie di stupefazione per ciò che sentiva ancora, e i raggi del sole al tramonto, scivolando attraverso i riccioli rossicci della sua capigliatura scarmigliata, vi accendevano come un'aureola sulfurea di passione. Era facile indovinare che quello lì non avrebbe perso la vita a cercare la Divinità nelle nubi, e che l'avrebbe spesso trovata altrove. Infine il quarto disse: «Voi sapete che a casa non mi diverto affatto; allo spettacolo non mi portano mai; il mio tutore è troppo avaro; Dio non si occupa di me e della mia noia, e non ho nessuna bella governante che mi coccoli. M'è sembrato spesso che il mio piacere sarebbe stato d'andare sempre dritto davanti a me, senza sapere dove, senza che nessuno se ne preoccupi, e di vedere sempre paesi nuovi. Non sto mai bene in nessun luogo, e credo sempre che starci meglio in un luogo diverso da quello in cui sono. Ebbene: all'ultima fiera del villaggio vicino, ho visto tre uomini che vivono come vorrei vivere io. Non ci avete fatto caso, voi altri. Erano alti, quasi neri e molto fieri, anche se vestiti di stracci, con un'aria di non avere bisogno di nessuno. I loro grandi occhi cupi si sono messi a brillare vivamente mentre facevano musica; una musica tanto sorprendente che dà voglia ora di ballare, ora di piangere, o di fare le due cose insieme, e che quasi 'impazzirebbe, se li si ascoltasse troppo a lungo. Uno, trascinando l'archetto sul violino, sembrava raccontare un dispiacere, e l'altro, facendo saltellare un martelletto sulle corde d'un piccolo pianoforte che teneva appeso al collo con un laccio\*, dava l'impressione di burlarsi del lamento del vicino, mentre il terzo ogni tanto batteva insieme i piatti di metallo con violenza straordinaria. Tutti e tre erano talmente contenti di sé stessi, che hanno continuato a suonare la loro musica da selvaggi anche dopo che la folla s'era dispersa. Infine hanno raccolto i loro soldi, si sono caricati il bagaglio sulla schiena, e sono partiti. Io, volendo sapere dove abitassero, li ho seguiti da lontano, fino al limite della foresta, e ho capito allora soltanto che non abitavano da nessuna parte. Allora uno ha detto: "Bisogna srotolare la tenda?" "Ma no!" ha risposto l'altro, "la notte è così bella!" Il terzo diceva, contando l'incasso: "Quella gente non sente la musica, e le don-

ne ballano come orsi. Fortuna che prima di un mese saremo in Austria, dove troveremo un popolo più piacevole". "Forse faremmo meglio ad andare verso la Spagna, perché la cattiva stagione s'avvicina; fuggiamo prima delle piogge e bagniamoci soltanto i gozzo", ha detto uno degli altri due. Mi ricordo di tutto, come vedete. Più tardi hanno bevuto ognuno una tazza di acquavite e si sono addormentati, con la fronte rivolta alle stelle. Avevo avuto voglia, sulle prime, di pregarli di portarmi con loro e d'insegnarmi a suonare i loro strumenti; ma non ho osato; certo perché è sempre molto difficile prendere una decisione su qualunque cosa, e anche perché avevo paura di essere ripreso prima d'uscire dalla Francia». L'aria poco interessata dei tre compagni mi fece pensare che quel piccino era già un incompreso. Lo guardavo attentamente; c'era nei suoi occhi e nella sua fronte quel non so che di precocemente fatale che aliena generalmente la simpatia, e che non so per quale ragione eccitava la mia, a tale punto che ebbi per un momento l'idea bizzarra di poter avere un fratello sconosciuto a me stesso. Il sole era tramontato. La notte solenne aveva preso posto. I bambini si separarono, ognuno andando, senza saperlo, secondo le circostanze e i casi, a maturare il proprio destino, a scandalizzare i congiunti e a gravitare verso la gloria o verso il disonore.

### **Les vocations**

Dans un beau jardin où les rayons d'un soleil automnal semblaient s'attarder à plaisir, sous un ciel déjà verdâtre où des nuages d'or flottaient comme des continents en voyage, quatre beaux enfants, quatre garçons, las de jouer sans doute, causaient entre eux.

L'un disait: «Hier on m'a mené au théâtre. Dans des palais grands et tristes, au fond desquels on voit la mer et le ciel, des hommes et des femmes, sérieux et tristes aussi, mais bien plus beaux et bien mieux habillés que ceux que nous voyons partout, parlent avec une voix chantante. Ils se menacent, ils supplient, ils se désolent, et ils appuient souvent leur main sur un poignard enfoncé dans leur ceinture. Ah! c'est bien beau! Les femmes sont bien plus belles et bien plus grandes que celles qui viennent nous voir à la maison, et, quoique avec leurs grands yeux creux et leurs joues enflammées elles aient l'air terrible, on ne peut pas s'empêcher de les aimer. On a peur, on a envie de pleurer, et cependant l'on est content... Et puis, ce qui est plus singulier, cela donne envie d'être habillé de même, de dire et de faire les mêmes choses, et de parler avec la même voix...»

L'un des quatre enfants, qui depuis quelques secondes n'écoutait plus le discours de son camarade et observait avec une fixité étonnante je ne sais quel point du ciel, dit tout à coup:

— « Regardez, regardez là-bas...! *Lé* voyez-vous? Il est assis sur ce petit nuage isolé, ce petit nuage couleur de feu, qui marche doucement. *Lui* aussi, on dirait qu'*il* nous regarde».

«Mais qui donc?» demandèrent les autres.

«Dieu!» répondit-il avec un accent parfait de conviction. «Ah! il est déjà bien loin; tout à l'heure vous ne pourrez plus le voir. Sans doute il voyage, pour visiter tous les pays. Tenez, il va passer derrière cette rangée d'arbres qui est presque à l'horizon... et maintenant il descend derrière le clocher... Ah! on ne le voit plus!» Et l'enfant resta longtemps tourné du même côté, fixant sur la ligne qui sépare la terre du ciel des yeux où brillait une inexprimable expression d'extase et de regret.

«Est-il bête, celui-là, avec son bon Dieu, que lui seul peut apercevoir!» dit alors le troisième, dont toute la petite personne était marquée d'une vivacité et d'une vitalité singulières. Moi, je vais vous raconter comment il m'est arrivé quelque chose qui ne vous est jamais arrivé, et qui est un peu plus intéressant que votre théâtre et vos nuages. — Il y a quelques jours, mes parents m'ont emmené en voyage avec eux, et, comme dans l'auberge où nous nous sommes arrêtés, il n'y avait pas assez de lits pour nous tous, il a été décidé que je dormirais dans le même lit que ma bonne. » — Il attira ses camarades plus près de lui, et parla d'une voix plus basse. — « Ça fait un singulier effet, allez, de n'être pas couché seul et d'être dans un lit avec sa bonne, dans les ténèbres. Comme je ne dormais pas, je me suis amusé, pendant qu'elle dormait, à passer ma main sur ses bras, sur son cou et sur ses épaules. Elle a les bras et le cou bien plus gros que toutes les autres femmes, et la peau en est si douce, si douce, qu'on dirait du papier à lettre ou du papier de soie. J'y avais tant de plaisir que j'aurais longtemps continué, si je n'avais pas eu peur, peur de la réveiller d'abord, et puis encore peur de je ne sais quoi. Ensuite j'ai fourré ma tête dans ses cheveux qui pendaient dans son dos, épais comme une crinière, et ils sentaient aussi bon, je vous assure, que les fleurs du jardin, à cette heure-ci. Essayez, quand vous pourrez, d'en faire autant que moi, et vous verrez ! »

Le jeune auteur de cette prodigieuse révélation avait, en faisant son récit, les yeux écarquillés par une sorte de stupéfaction de ce qu'il éprouvait encore, et les rayons du soleil couchant, en glissant à travers les boucles rousses de sa chevelure ébouriffée, y allumaient comme une auréole sulfureuse de passion. Il était facile de deviner que celui-là ne perdrait pas sa vie à chercher la Divinité dans les nuées, et qu'il la trouverait fréquemment ailleurs.

Enfin le quatrième dit : « Vous savez que je ne m'amuse guère à la maison ; on ne me mène jamais au spectacle ; mon tuteur est trop avare ; Dieu ne s'occupe pas de moi et de mon

ennui, et je n'ai pas une belle bonne pour me dorloter. Il m'a souvent semblé que mon plaisir serait d'aller toujours droit devant moi, sans savoir où, sans que personne s'en inquiète, et de voir toujours des pays nouveaux. Je ne suis jamais bien nulle part, et je crois toujours que je serais mieux ailleurs que là où je suis. Eh bien! j'ai vu, à la dernière foire du village voisin, trois hommes qui vivent comme je voudrais vivre. Vous n'y avez pas fait attention, vous autres. Ils étaient grands, presque noirs et très-fiers, quoique en guenilles, avec l'air de n'avoir besoin de personne. Leurs grands yeux sombres sont devenus tout à fait brillants pendant qu'ils faisaient de la musique; une musique si surprenante qu'elle donne envie tantôt de danser, tantôt de pleurer, ou de faire les deux à la fois, et qu'on deviendrait comme fou si on les écoutait trop longtemps. L'un, en traînant son archet sur son violon, semblait raconter un chagrin, et l'autre, en faisant sautiller son petit marteau sur les cordes d'un petit piano suspendu à son cou par une courroie, avait l'air de se moquer de la plainte de son voisin, tandis que le troisième choquait, de temps à autre ses cymbales avec une violence extraordinaire. Ils étaient si contents d'eux-mêmes, qu'ils ont continué à jouer leur musique de sauvages, même après que la foule s'est dispersée. Enfin ils ont ramassé leurs sous, ont chargé leur bagage sur leur dos, et sont partis. Moi, voulant savoir où ils demeuraient, je les ai suivis de loin, jusqu'au bord de la forêt, où j'ai compris seulement alors qu'ils ne demeuraient nulle part.

Alors l'un a dit: «Faut-il déployer la tente?»

«Ma foi! Non!» a répondu l'autre, «il fait une si belle nuit!»

Le troisième disait en comptant la recette: «Ces gens-là ne sentent pas la musique, et leurs femmes dansent comme des ours. Heureusement, avant un mois nous serons en Autriche, où nous trouverons un peuple plus aimable. »

« Nous ferions peut-être mieux d'aller vers l'Espagne, car voici la saison qui s'avance ; fuyons avant les pluies et ne mouillons que notre gosier », a dit un des deux autres.

« J'ai tout retenu, comme vous voyez. Ensuite ils ont bu chacun une tasse d'eau-de-vie et se sont endormis, le front tourné vers les étoiles. J'avais eu d'abord envie de les prier de m'emmener avec eux et de m'apprendre à jouer de leurs instruments; mais je n'ai pas osé, sans doute parce qu'il est toujours très-difficile de se décider à n'importe quoi, et aussi parce que j'avais peur d'être rattrapé avant d'être hors de France. »

L'air peu intéressé des trois autres camarades me donna à penser que ce petit était déjà un *incompris*. Je le regardais attentivement; il y avait dans son œil et dans son front ce je ne sais quoi de précocement fatal qui éloigne généralement la sympathie, et qui, je ne sais



pourquoi, excitait la mienne, au point que j'eus un instant l'idée bizarre que je pouvais avoir un frère à moi-même inconnu.

Le soleil s'était couché. La nuit solennelle avait pris place. Les enfants se séparèrent, chacun allant, à son insu, selon les circonstances et les hasards, mûrir sa destinée, scandaliser ses proches et graviter vers la gloire ou vers le déshonneur.

### **La belle Dorothée**

Il sole opprime la città con la sua luce radente e terribile; la sabbia è abbagliante e il mare luccica. Il mondo intontito si accascia remissivamente e fa la siesta, una siesta che è una specie di morte saporita in cui il dormiente, mezzo sveglio, gusta le voluttà del suo annientamento. Ma Dorothée, forte e fiera come il sole, avanza nella via deserta, unico essere vivente a quell'ora sotto l'immenso azzurro, e si staglia nella luce come una macchia accesa e nera. Avanza, dondolando mollemente il busto tanto sottile sulle anche tanto larghe. Il suo abito di seta aderente, d'una tonalità chiara e rosa, risalta vivamente sulle tenebre della pelle e modella con precisione la sua figura slanciata, l'incavo della sua schiena e il suo seno a punta. L'ombrellino rosso, filtrando la luce, le proietta sul viso scuro il belletto color rosso sangue dei riflessi che manda. Il peso dell'enorme capigliatura quasi turchina le tira indietro la testa delicata, dandole un'aria trionfante e pigra. Due grossi pendenti sussurrano in segreto alle sue orecchie graziose. Ogni tanto la brezza marina le solleva il lembo della gonna fluttuante e mostra la sua gamba lucida e bellissima; e il piede, simile ai piedi delle dee di marmo che i Europa chiude nei musei, imprime fedelmente la sua forma sulla sabbia fina. Perché Dorothée è un tale prodigio di civetteria che il piacere d'essere ammirata prevale in lei sull'orgoglio dell'affrancata, e, benché sia libera, cammina senza scarpe. Avanza così, armoniosamente, felice di vivere e schiudendo le labbra in un sorriso splendente, come se scorgesse lontano nello spazio uno specchio che rifletta il suo incedere e la sua bellezza. Nell'ora in cui anche i cani gemono di dolore sotto il morso del sole, quale motivo potente fa dunque andare in questo modo la pigra Dorothée, bella e fredda come il bronzo? Perché mai ha lasciato la sua piccola capanna arredata con tanta civetteria, dove i fiori e le stuoie compongono con pochissima spesa un salottino perfetto; dove lei gode tanto a pettinarsi, a fumare, a farsi ventilare o a guardarsi nello specchio dei suoi grandi ventagli di piume, mentre il mare, che batte la spiaggia a cento passi di distanza, fa da sottofondo potente e monotono al suo indeciso trasognare, e la marmitta di ferro, in cui cuoce un intingolo di granchi

al riso e allo zafferano, le fa arrivare, dal fondo del cortile, i suoi profumi eccitanti? Forse ha un appuntamento con un giovane ufficiale che, su spiagge lontane, avrà udito i compagni parlare della famosa Dorothée. Sicuramente, quella creatura semplice lo pregherà di descriverle il ballo dell'Opéra, e gli chiederà se ci si può andare a piedi scalzi, come alle danze domenicali, dove anche le vecchie Cafri diventano ebbre e furiose di allegria; e poi anche se le belle dame di Parigi sono tutte più belle di lei. Dorothée è ammirata e vezzeggiata da tutti, e sarebbe perfettamente felice se non fosse costretta a mettere insieme piastra su piastra per riscattare la sorellina che ha undici anni, e già è matura, e tanto bella! Ci riuscirà senz'altro, la buona Dorothée: il padrone della bambina è molto avaro, troppo avaro per poter capire una bellezza che non sia quella degli scudi!

### **La belle Dorothée**

Le soleil accable la ville de sa lumière droite et terrible ; le sable est éblouissant et la mer miroite. Le monde stupéfié s'affaisse lâchement et fait la sieste, une sieste qui est une espèce de mort savoureuse où le dormeur, à demi éveillé, goûte les voluptés de son anéantissement.

Cependant Dorothée, forte et fière comme le soleil, s'avance dans la rue déserte, seule vivante à cette heure sous l'immense azur, et faisant sur la lumière une tache éclatante et noire.

Elle s'avance, balançant mollement son torse si mince sur ses hanches si larges. Sa robe de soie collante, d'un ton clair et rose, tranche vivement sur les ténèbres de sa peau et moule exactement sa taille longue, son dos creux et sa gorge pointue.

Son ombrelle rouge, tamisant la lumière, projette sur son visage sombre le fard sanglant de ses reflets.

Le poids de son énorme chevelure presque bleue tire en arrière sa tête délicate et lui donne un air triomphant et paresseux. De lourdes pendeloques gazouillent secrètement à ses mignonnes oreilles.

De temps en temps la brise de mer soulève par le coin sa jupe flottante et montre sa jambe luisante et superbe; et son pied, pareil aux pieds des déesses de marbre que l'Europe enferme dans ses musées, imprime fidèlement sa forme sur le sable fin. Car Dorothée est si prodigieusement coquette, que le plaisir d'être admirée l'emporte chez elle sur l'orgueil de l'affranchie, et, bien qu'elle soit libre, elle marche sans souliers.

Elle s'avance ainsi, harmonieusement, heureuse de vivre et souriant d'un blanc sourire, comme si elle apercevait au loin dans l'espace un miroir reflétant sa démarche et sa beauté. À l'heure où les chiens eux-mêmes gémissent de douleur sous le soleil qui les mord, quel puissant motif fait donc aller ainsi la paresseuse Dorothée, belle et froide comme le bronze ?

Pourquoi a-t-elle quitté sa petite case si coquettement arrangée, dont les fleurs et les nattes font à si peu de frais un parfait boudoir ; où elle prend tant de plaisir à se peigner, à fumer, à se faire éventer ou à se regarder dans le miroir de ses grands éventails de plumes, pendant que la mer, qui bat la plage à cent pas de là, fait à ses rêveries indécises un puissant et monotone accompagnement, et que la marmite de fer, où cuit un ragoût de crabes au riz et au safran, lui envoie, du fond de la cour, ses parfums excitants ?

Peut-être a-t-elle un rendez-vous avec quelque jeune officier qui, sur des plages lointaines, a entendu parler par ses camarades de la célèbre Dorothée. Infailliblement elle le priera, la simple créature, de lui décrire le bal de l'Opéra, et lui demandera si on peut y aller pieds nus, comme aux danses du dimanche, où les vieilles Cafrines elles-mêmes deviennent ivres et furieuses de joie ; et puis encore si les belles dames de Paris sont toutes plus belles qu'elle.

Dorothée est admirée et choyée de tous, et elle serait parfaitement heureuse si elle n'était obligée d'entasser piastre sur piastre pour racheter sa petite sœur qui a bien onze ans, et qui est déjà mûre, et si belle ! Elle réussira sans doute, la bonne Dorothée ; le maître de l'enfant est si avare, trop avare pour comprendre une autre beauté que celle des écus !

## L'albatro

Spesso, per divertirsi, le ciurme  
Catturano degli albatro, grandi uccelli marini,  
che seguono, compagni di viaggio pigri,  
il veliero che scivola sugli amari abissi.  
E li hanno appena deposti sul ponte,  
che questi re dell'azzurro, impotenti e vergognosi,  
abbandonano malinconicamente le grandi ali candide  
come remi ai loro fianchi.  
Questo alato viaggiatore, com'è goffo e leggero!  
Lui, poco fa così bello, com'è comico e brutto!  
Qualcuno gli stuzzica il becco con la pipa,  
un altro scimmiotta, zoppicando, l'infermo che volava!  
Il poeta è come il principe delle nuvole  
Che abituato alla tempesta ride dell'arciere;  
esiliato sulla terra fra gli scherni,  
non riesce a camminare per le sue ali di gigante.

## Albatros

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage  
Prendent des albatros, vastes oiseaux des mers,  
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,  
Le navire glissant sur les gouffres amers.  
À peine les ont-ils déposés sur les planches,  
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,  
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches  
Comme des avirons traîner à côté d'eux.  
Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!  
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!  
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,  
L'autre mime, en boitant, l'infirmes qui volait!  
Le Poète est semblable au prince des nuées  
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;  
Exilé sur le sol au milieu des huées,  
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

### **A ciascuno la sua Chimera**

Sotto un gran cielo grigio, in una grande pianura polverosa, senza vie, senza erba, senza un cardo, senza un'ortica', incontrai parecchi uomini che camminavano curvi. Ciascuno di loro portava sulla schiena un'enorme Chimera, pesante quanto un sacco di farina o di carbone, o quanto l'equipaggiamento di un fante romano. Ma la mostruosa bestia non era un peso inerte; al contrario avvolgeva e opprimeva l'uomo con i suoi muscoli elastici e possenti; si aggrappava con i due vasti artigli al petto della sua cavalcatura; e la testa favolosa sormontava la fronte dell'uomo, come uno di quegli elmi orribili con i quali i guerrieri antichi speravano d'impaurire ancora più il nemico. Mi rivolsi a uno degli uomini, e gli chiesi dove andassero a quel modo. [p fa un a capo] Rispose che non ne sapeva niente, né lui, né gli altri; ma che certamente da qualche parte andavano, poiché erano sospinti da un bisogno invincibile di camminare. Cosa curiosa da notare: nessuno di quei viaggiatori sembrava irritato contro la bestia feroce sospesa al suo collo e incollata alla sua schiena; si sarebbe detto che la considerasse parte di sé. Tutti quei volti stanchi e seri non mostravano disperazione; sotto la cupola splenetica del cielo, con i piedi affondati nella polvere di un suolo desolato quanto il cielo, camminavano con l'espressione rassegnata di chi è condannato a sperare sempre. E il corteo mi passò a fianco e 'inabissò nell'atmosfera dell'orizzonte, in quel punto dove la superficie rotonda del pianeta si sottrae alla curiosità dello sguardo umano. E per qualche istante mi ostinai a voler capire il mistero; ma presto l'irresistibile Indifferenza si abbatté su di me, e ne fui oppresso più pesantemente che non quelli dalle loro gravi Chime-re.

### **Chacun sa Chimère**

Sous un grand ciel gris, dans une grande plaine poussiéreuse, sans chemins, sans gazon, sans un chardon, sans une ortie, je rencontrai plusieurs hommes qui marchaient courbés. Chacun d'eux portait sur son dos une énorme Chimère, aussi lourde qu'un sac de farine ou de charbon, ou le fournement d'un fantassin romain.

Mais la monstrueuse bête n'était pas un poids inerte ; au contraire, elle enveloppait et opprimait l'homme de ses muscles élastiques et puissants ; elle s'agrafait avec ses deux vastes griffes à la poitrine de sa monture et sa tête fabuleuse surmontait le front de l'homme, comme un de ces casques horribles par lesquels les anciens guerriers espéraient ajouter à la terreur de l'ennemi.

Je questionnai l'un de ces hommes, et je lui demandai où ils allaient ainsi. Il me répondit qu'il n'en savait rien, ni lui, ni les autres ; mais qu'évidemment ils allaient quelque part, puisqu'ils étaient poussés par un invincible besoin de marcher.

Chose curieuse à noter : aucun de ces voyageurs n'avait l'air irrité contre la bête féroce suspendue à son cou et collée à son dos ; on eût dit qu'il la considérait comme faisant partie de lui-même. Tous ces visages fatigués et sérieux ne témoignaient d'aucun désespoir ; sous la coupole spleenétique du ciel, les pieds plongés dans la poussière d'un sol aussi désolé que ce ciel, ils cheminaient avec la physionomie résignée de ceux qui sont condamnés à espérer toujours.

Et le cortège passa à côté de moi et s'enfonça dans l'atmosphère de l'horizon, à l'endroit où la surface arrondie de la planète se dérobe à la curiosité du regard humain. Et pendant quelques instants je m'obstinai à vouloir comprendre ce mystère ; mais bientôt l'irrésistible Indifférence s'abattit sur moi, et j'en fus plus lourdement accablé qu'ils ne l'étaient eux-mêmes par leurs écrasantes Chimères.

### **Il cattivo vetraio**

Ci sono nature puramente contemplative e del tutto inadatte all'azione, che tuttavia, sotto un impulso misterioso e ignoto, talvolta agiscono con una rapidità di cui si sarebbero credute esse stesse incapaci. Come chi, temendo di trovare dal portiere una notizia affliggente, si aggira vilmente per un ora davanti alla sua porta senza avere il coraggio di entrare, come chi conserva per quindici giorni una lettera senza aprirla, o si rassegna soltanto dopo sei mesi a prendere una risoluzione necessaria da un anno: talvolta costoro si sentono precipitati di colpo verso l'azione da una forza irresistibile, come la freccia di un arco. Il moralista e il medico, che pretendono di sapere tutto, non sanno spiegare da dove venga così d'improvviso a quelle anime pigre e voluttuose un'energia così folle, e com'è possibile che, incapaci di portare a termine le cose più semplici e più necessarie, trovino a un dato momento un coraggio di lusso per eseguire gli atti più assurdi e spesso anche più pericolosi. Un mio amico, il sognatore più inoffensivo che sia mai esistito, un giorno ha appiccato il fuoco a una foresta per vedere, diceva, se il fuoco prendeva davvero tanto facilmente quanto si afferma. L'esperienza fallì per dieci volte di seguito; ma, all'undicesima, riuscì fin troppo bene. Un altro si accenderà un sigaro vicino a un barile di polvere, per vedere, per sapere, per tentare la sorte, per costringersi a dare prova di energia, per atteggiarsi a giocatore, per conoscere i piaceri dell'ansia, per niente, per capriccio, per scioperataggine. E una forma di

energia che schizza dalla noia e dal sogno a occhi aperti; e coloro nei quali si manifesta in modo tanto imprevedibile sono in genere, lo ripeto, i più indolenti e i più sognatori fra tutti gli esseri. Un altro, timido al punto di abbassare gli occhi anche davanti agli sguardi degli uomini, al punto di dover raccogliere tutta la sua povera volontà per entrare in un caffè o per passare davanti al botteghino di un teatro, dove i controllori gli sembrano investiti della maestà di Minosse, di Eaco, di Radamanto, salterà d'improvviso al collo di un vecchio che gli passa accanto e lo abbraccerà con entusiasmo mentre la folla guarda stupita. - Perché? Perché... perché la sua fisionomia gli riusciva irresistibilmente simpatica: Forse; ma è più legittimo supporre che non sappia nemmeno lui perché. o sono stato vittima più d'una volta di questa specie di crisi e di slanci, che ci autorizzano a credere che Demoni maliziosi s'insinuino in noi e ci facciano eseguire, a nostra insaputa, i loro voleri più assurdi. Una mattina mi ero alzato d'umore tetto, triste, stanco di oziare, e spinto, mi pareva, a fare qualcosa di grande, un atto clamoroso; e aprii la finestra, ahimè! (Vi prego di osservare che lo spirito di mistificazione, generato in alcuni non da un'applicazione volontaria o da un intento preciso, ma da un'ispirazione fortuita, partecipa per molta parte, non fosse che per l'ardore del desiderio, di quell'umore, isterico secondo i medici, satanico per chi pensa un po' meglio dei medici, che ci spinge senza che resistiamo verso una miriade di azioni pericolose o sconvenienti.) La prima persona che scorsi in strada fu un vetraio, e il suo grido stridulo, stonato, salì fino a me attraverso l'atmosfera greve e sporca di Parigi. Mi sarebbe impossibile, del resto, dire perché fui colto da un odio repentino quanto dispotico nei confronti di quel pover'uomo. «Ehi! ehi!» e gli gridai di salire. Intanto riflettevo, con una certa allegria, sul fatto che, la stanza trovandosi al sesto piano, e la scala essendo molto stretta, l'uomo avrebbe penato non poco per compiere la sua ascesa e urtato in molti punti gli spigoli della sua fragile mercanzia. Finalmente comparve: esaminai con curiosità tutti i suoi vetri, e gli dissi: «Come? non ha vetri colorati? vetri rosa, rossi, blu, vetri magici, vetri celestiali? Lei è un impudente! osa andare a passeggio nei quartieri poveri, e non ha nemmeno vetri che facciano apparire la vita più bella!». E lo spinsi vivamente verso la scala, dove inciampò mugugnando. Mi avvicinai al balcone e afferrai un vasetto di fiori, e quando l'uomo ricomparve allo sbocco della porta, lasciai cadere a perpendicolo il mio strumento di guerra sul bordo posteriore della sua gerla; il colpo lo gettò a terra, così fini di frantumare sotto la schiena tutta la sua povera fortuna ambulatoria, che emise il rumore fragoroso di un palazzo di cristallo crepato dal fulmine. E, ebbro della mia follia, gli gridai furiosamente: «La vita più bella la vita più bella!». Questi scherzi nervosi non sono privi di pericoli, e spesso si

possono Pagare cari. Ma che importa l'eternità della dannazione a chi ha trovato in Un secondo l'infinito del godimento?

### **Le mauvais vitrier**

Il y a des natures purement contemplatives et tout à fait impropres à l'action, qui cependant, sous une impulsion mystérieuse et inconnue, agissent quelquefois avec une rapidité dont elles se seraient crues elles-mêmes incapables.

Tel qui, craignant de trouver chez son concierge une nouvelle chagrinante, rôde lâchement une heure devant sa porte sans oser rentrer, tel qui garde quinze jours une lettre sans la décheter, ou ne se résigne qu'au bout de six mois à opérer une démarche nécessaire depuis un an, se sentent quelquefois brusquement précipités vers l'action par une force irrésistible, comme la flèche d'un arc. Le moraliste et le médecin, qui prétendent tout savoir, ne peuvent pas expliquer d'où vient si subitement une si folle énergie à ces âmes paresseuses et voluptueuses, et comment, incapables d'accomplir les choses les plus simples et les plus nécessaires, elles trouvent à une certaine minute un courage de luxe pour exécuter les actes les plus absurdes et souvent même les plus dangereux.

Un de mes amis, le plus inoffensif rêveur qui ait existé, a mis une fois le feu à une forêt pour voir, disait-il, si le feu prenait avec autant de facilité qu'on l'affirme généralement. Dix fois de suite, l'expérience manqua ; mais, à la onzième, elle réussit beaucoup trop bien. Un autre allumera un cigare à côté d'un tonneau de poudre, pour voir, pour savoir, pour tenter la destinée, pour se contraindre lui-même à faire preuve d'énergie, pour faire le joueur, pour connaître les plaisirs de l'anxiété, pour rien, par caprice, par désœuvrement. C'est une espèce d'énergie qui jaillit de l'ennui et de la rêverie; et ceux en qui elle se manifeste si opiniément sont, en général, comme je l'ai dit, les plus indolents et les plus rêveurs des êtres. Un autre, timide à ce point qu'il baisse les yeux même devant les regards des hommes, à ce point qu'il lui faut rassembler toute sa pauvre volonté pour entrer dans un café ou passer devant le bureau d'un théâtre, où les contrôleurs lui paraissent investis de la majesté de Minos, d'Éaque et de Rhadamanthe, sautera brusquement au cou d'un vieillard qui passe à côté de lui et l'embrassera avec enthousiasme devant la foule étonnée. — Pourquoi? Parce que... parce que cette physionomie lui était irrésistiblement sympathique? Peut-être; mais il est plus légitime de supposer que lui-même il ne sait pas pourquoi. J'ai été plus d'une fois victime de ces crises et de ces élans, qui nous autorisent à croire que des Démons malicieux se glissent en nous et nous font accomplir, à notre insu, leurs plus absurdes volontés. Un



matin je m'étais levé maussade, triste, fatigué d'oisiveté, et poussé, me semblait-il, à faire quelque chose de grand, une action d'éclat ; et j'ouvris la fenêtre, hélas ! (Observez, je vous prie, que l'esprit de mystification qui, chez quelques personnes, n'est pas le résultat d'un travail ou d'une combinaison, mais d'une inspiration fortuite, participe beaucoup, ne fût-ce que par l'ardeur du désir, de cette humeur, hystérique selon les médecins, satanique selon ceux qui pensent un peu mieux que les médecins, qui nous pousse sans résistance vers une foule d'actions dangereuses ou inconvenantes.) La première personne que j'aperçus dans la rue, ce fut un vitrier dont le cri perçant, discordant, monta jusqu'à moi à travers la lourde et sale atmosphère parisienne. Il me serait d'ailleurs impossible de dire pourquoi je fus pris à l'égard de ce pauvre homme d'une haine aussi soudaine que despotique. « — Hé ! hé ! » et je lui criai de monter. Cependant je réfléchissais, non sans quelque gaieté, que, la chambre étant au sixième étage et l'escalier fort étroit, l'homme devait éprouver quelque peine à opérer son ascension et accrocher en maint endroit les angles de sa fragile marchandise. Enfin il parut : j'examinai curieusement toutes ses vitres, et je lui dis : « — Comment ? vous n'avez pas de verres de couleur ? des verres roses, rouges, bleus, des vitres magiques, des vitres de paradis ? Impudent que vous êtes ! vous osez vous promener dans des quartiers pauvres, et vous n'avez pas même de vitres qui fassent voir la vie en beau ! » Et je le poussai vivement vers l'escalier, où il trébucha en grognant. Je m'approchai du balcon et je me saisis d'un petit pot de fleurs, et quand l'homme reparut au débouché de la porte, je laissai tomber perpendiculairement mon engin de guerre sur le rebord postérieur de ses crochets ; et le choc le renversant, il acheva de briser sous son dos toute sa pauvre fortune ambulatoire qui rendit le bruit éclatant d'un palais de cristal crevé par la foudre. Et, ivre de ma folie, je lui criai furieusement : « La vie en beau ! la vie en beau ! » Ces plaisanteries nerveuses ne sont pas sans péril, et on peut souvent les payer cher. Mais qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l'infini de la jouissance ?

## APPENDICE C

Testi di Valéry\*\*\*

### Il cimitero marino

Quel tetto quieto, corso da colombe,  
In mezzo ai pini palpita, alle tombe;  
Mezzodi il giusto in fuochi vi ricrea  
Il mare, il mare, sempre rinnovato!  
Che ristoro a un pensiero è un lungo sguardo  
Posato sulla calma degli dèi!

Che fine luccichìo tesse e consuma  
Tanti diamanti d'impalpabil schiuma,  
E quale pace sembra in gestazione!  
Quando un sole si posa sull'abisso,  
Opere pure d'un principio fisso,  
Scintilla è il Tempo e il Sogno cognizione.

Saldo tesoro, spoglia ara a Minerva,  
Massa di calma, e limpida riserva,  
Acqua accigliata, Occhio che in te serbi  
Così gran sonno sotto un vel di fiamma,  
O mio silenzio!... Edificio nell'anima,  
Ma colmo d'oro in mille embrici, Tetto!

Tempio del Tempo, che un sospir riassume,  
Salgo e m'abituo a questo puro punto,  
Circondato dal mio sguardo marino;  
E come estrema offerta mia agli dèi,  
Dissemina lo scintillio sereno  
Sull'altitudine un sovrano sdegno.

Come il frutto si scioglie in godimento,  
Come in delizia cambia la sua assenza  
Dentro una bocca in cui la forma muore,  
Così qui annuso il mio futuro fumo,  
E il cielo canta all'anima consunta  
Le rive che si cambiano in rumore.

Guardami, cielo bello, cielo vero,  
Come cambio! Io che ero così altero,  
Pieno di strana, oziosa onnipotenza,  
A questo spazio fulgido m'arrendo:  
Per le case dei morti vo inseguendo  
La mia ombra, che m'ha addomesticato.

---

\*\*\* Testo francese e relativa traduzione del *Cimetière marin* sono tratti da Tutino M. (a cura), *Il cimitero marino*, Einaudi, Torino, 1966. I vv. scelti, in francese e in italiano, de *La giovane Parca* sono tratti da Tutino M. (a cura), *La giovane Parca*, Einaudi, Torino, 1971.

L'anima esposta ai fuochi del solstizio,  
Reggo la tua mirabile giustizia,  
Luce, e le armi tue senza pietà!  
Ti rendo pura a dove fosti in nuce:  
Pensa per te!... Anche se, render la luce,  
Implica d'ombra una cupa metà.

Oh per me solo, solo mio, in me stesso,  
Accanto a un cuore, alle fonti del verso,  
Tra il vuoto, attendo, e il divenire puro,  
Un eco della mia grandezza interna,  
Amara, cupa e sonora cisterna,  
Che un rimbombo dà in me, sempre futuro!

### Cimetiere marin

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,  
Entre les pins palpite, entre les tombes;  
Midi le juste y compose de feux  
La mer, la mer, toujours recommencée!  
O récompense après une pensée  
Qu'un long regard sur le calme des dieux!

Quel pur travail de fins éclairs consume  
Maint diamant d'imperceptible écume,  
Et quelle paix semble se concevoir!  
Quand sur l'abîme un soleil se repose,  
Ouvrages purs d'une éternelle cause,  
Le Temps scintille et le Songe est savoir.

Stable trésor, temple simple à Minerve,  
Masse de calme, et visible réserve,  
Eau sourcilleuse, Œil qui gardes en toi  
Tant de sommeil sous un voile de flamme,  
O mon silence!... Édifice dans l'âme,  
Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit!

Temple du Temps, qu'un seul soupir résume,  
A ce point pur je monte et m'accoutume,  
Tout entouré de mon regard marin;  
Et comme aux dieux mon offrande suprême,  
La scintillation sereine sème  
Sur l'altitude un dédain souverain.

Comme le fruit se fond en jouissance,  
Comme en délice il change son absence  
Dans une bouche où sa forme se meurt,  
Je hume ici ma future fumée,  
Et le ciel chante à l'âme consumée

Le changement des rives en rumeur.

Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change!  
Après tant d'orgueil, après tant d'étrange  
Oisiveté, mais pleine de pouvoir,  
Je m'abandonne à ce brillant espace,  
Sur les maisons des morts mon ombre passe  
Qui m'apprivoise à son frêle mouvoir.

L'âme exposée aux torches du solstice,  
Je te soutiens, admirable justice  
De la lumière aux armes sans pitié!  
Je te rends pure à ta place première:  
Regarde-toi!... Mais rendre la lumière  
Suppose d'ombre une morne moitié.

O pour moi seul, à moi seul, en moi-même,  
Après d'un cœur, aux sources du poème,  
Entre le vide et l'événement pur,  
J'attends l'écho de ma grandeur interne,  
Amère, sombre et sonore citerne,  
Sonnant dans l'âme un creux toujours futur!

### La giovane Parca

5 Questa mano, sul volto mio ch'ella in sogno sfiora,  
Distrattamente docile forse a un fine profondo,  
Dal mio languore attende che una lacrima fonda,  
E che dai miei destini diviso lentamente,  
Il più puro in silenzio rischiari un cuore spento.  
10 Il maroso mi mormora un'ombra di rimprovero  
O risucchia quaggiù entro gole di roccia,  
Come cosa delusa bevuta amaramente,  
Un rumore di pianti e di rinserramento.  
Che fai tu scarmigliata, e la mano gelata,  
E quale fine fremito di foglia cancellata  
15 Persiste tra voi, isole di questo seno ignudo?..  
Io sfavillo legata al cielo sconosciuto...  
Brilla il grappolo immenso, m'assetta di disastri.

[ Cette main, sur mes traits qu'elle rêve effleurer,  
Distratement docile à quelque fin profonde,  
Attend de ma faiblesse une larme qui fonde,  
Et que de mes destins lentement divisé,  
Le plus pur en silence éclaire un cœur brisé.  
La houle me murmure une ombre de reproche,  
Ou retire ici-bas, dans ses gorges de roche,  
Comme chose déçue et bue amèrement,  
Une rumeur de plainte et de resserrement..

Que fais-tu, hérissée, et cette main glacée,  
Et quel frémissement d'une feuille effacée  
Persiste parmi vous, îles de mon sein nu?..  
Je scintille, liée à ce ciel inconnu.  
L'immense grappe brille à ma soif de désastres.]

(vv. 4-17)

Ed io vivente, eretta  
Dura, e del niente mio segretamente armata,  
150 Ma come dall'amore una gota infiammata,  
La narice congiunta al vento dell'arancio,  
Non accordo alla luce più che uno sguardo estranio...  
Oh! quanto può ingrandirsi nella notte curiosa  
Del mio cuore diviso la parte misteriosa,  
155 E approfondirsi in prove oscure la mia arte!...  
Fuor dei puri dintorni, son prigioniera, e grazie  
All'evaporazione degli aromi abbattuta,  
Io sento sotto i raggi fremere la mia statua,  
Dai capricci dell'oro il suo marmo percorso.

[ Et moi vive, debout,  
Dure, et de mon néant secrètement armée,  
Mais, comme par l'amour une joue enflammée,  
Et la narine jointe au vent de l'oranger,  
Je ne rends plus au jour qu'un regard étranger...  
Oh! combien peut grandir dans ma nuit curieuse  
De mon cœur séparé la part mystérieuse,  
Et de sombres essais s'approfondir mon art!..  
Loin des purs environs, je suis captive, et par  
L'évanouissement d'arômes abattue,  
Je sens sous les rayons, frissonner ma statue,  
Des caprices de l'or, son marbre parcouru. ]

(vv. 148-159)

370 Sostenevo il fulgore della morte, sí pura  
Come avevo già prima il sole sostenuto...  
Disperato il mio corpo tendeva il torso nudo  
Ove ebra di sé, l'anima, di silenzio e di gloria,  
Preparata a svanire dalla propria memoria,  
375 Ascolta, e spera, battere contro il muro pietoso  
Il cuore, - che si logora a colpi misteriosi,  
Fino a non più dovere che alla sua compiacenza  
Un fremito di foglia, fine, la mia presenza...

[ Je soutenais l'éclat de la mort toute pure  
Telle j'avais jadis le soleil soutenu...  
Mon corps désespéré tendait le torse nu

Où l'âme, ivre de soi, de silence et de gloire,  
Prête à s'évanouir de sa propre mémoire,  
Écoute, avec espoir, frapper au mur pieux  
Ce cœur, - qui se ruine à coups mystérieux,  
Jusqu'à ne plus tenir que de sa complaisance  
Un frémissement fin de feuille, ma présence. ]

*(vv. 370-378)*







## BIBLIOGRAFIA

### I. OPERE DI FURIO JESI

JESI F. (1968)

Jesi F., *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino, 1968.

JESI F. (1972)

Jesi F., *Thomas Mann*, Il Castoro, Firenze, n. 67-68, luglio-agosto, 1972.

JESI F. (1976)

Jesi F., *Esoterismo e linguaggio mitologico*, G. D'Anna editrice, Firenze, 1976.

JESI F. (1977)

Jesi F., *La festa. Antropologia, etnologia, folklore*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1977.

JESI F. (1979)

Jesi F., *Materiali mitologici*, Einaudi, Torino, 1979.

JESI F. (1990)

Jesi F., *Mitologie intorno all'Illuminismo*, P. Lubrina editore, Bergamo, 1990.

JESI F. (2007)

Jesi F., *L'accusa del sangue. La macchina mitologica antisemita*, Bollati Bolinghieri, Torino, 2007.

JESI F. (2008)

Jesi F., *Mito*, Aragno, Torino, 2008.

JESI F. (2011)

Jesi F., *Cultura di destra*, Nottetempo, Milano, 2011.

JESI F. (2018)

Jesi F., *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900*, Nottetempo, Milano, 2018.

JESI F. (2018)

Jesi F., *Il tempo della festa*, Nottetempo, Milano, 2018.

## II. STUDI CRITICI SU FURIO JESI

AGAMBEN G., CAVALLETTI A. (1999)

Agamben G., Cavalletti A. (a cura), *Furio Jesi* in «Cultura tedesca», numero monografico, n.12, dicembre 1999, Donzelli Editore, Roma.

ANDREOTTI A. (1991)

Andreotti A., *Mito, arte, ermeneutica in Furio Jesi* in «Faraqàt. Quaderni di storia e antropologia delle immagini», n.1, 1991, La casa usher, Firenze, pp. 6-15.

ANDREOTTI A. (1997)

Andreotti A., *L'anello di Gige. La macchina mitologica o l'invisibilità del mito* in «Strana presenza», Aspasia, S. Giovanni in Persiceto, 1997, pp. 151-164.

BELPOLITI M., MANERA E. (2010)

Belpoliti M., Manera E. (a cura), *Furio Jesi*, «Riga 31», marcos y marcos, Milano, 2010.

BIDUSSA D. (1989)

Bidussa D., *La macchina mitologica* in «Immediati dintorni. Un anno di psicologia analitica e di scienze umane», Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo, 1989, pp. 302-307.

BIDUSSA D. (2009)

Bidussa D., *Ricerca storica e questione del mito*, «Nuova corrente», n. 143, Milano, 2009, pp. 145- 162.

BOFFI G. (2015)

Boffi G., *Derive e macchinazioni mitologiche. Omaggio a Furio Jesi* in «Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle arti», n.9, 2015, Università degli studi di Milano, pp. 95-114.

CASSATA F. (2000)

Cassata F., *Da Spartakus alle lettere con Kerényi*, in «L'indice», 11, 2000, <https://www.carmillaonline.com/2004/09/05/jesi-spartakus/> (27 ottobre 2017).

COTTONE M. (1991)

Cottone M., *Scienza del mito e critica letteraria* in «Studi filosofici», voll. XIV-XV, 1991, Istituto Universitario Orientale, Napoli, pp. 229-237.

DELLA GALA B. (2019)

Della Gala B., *Una macchina mitologica del Sessantotto. L'immaginario della rivolta rituale, dalla festa al sacrificio*, Tesi di dottorato di ricerca, ciclo XXXI, Università degli studi di Udine, 2019.

MANERA E. (2018)

Manera E., *Furio Jesi. Mito, violenza, memoria*, Carrocci editore, Roma, 2018.

MANERA E. (2019)

Manera E., *L'officina mitologica di Furio Jesi. Sulle prefazioni non pubblicate a Materiali mitologici* in «Mythos. Rivista di storia delle religioni», n. 13, 2019, Università degli studi di Palermo, pp. 18-32.

MASINI F., SCHIAVONI G. (1983)

Masini F., Schiavoni G. (a cura), *Risalire il Nilo. Mito, fiaba, allegoria*, Sellerio, Palermo, 1983.

III. OPERE DI CHARLES MAURON IN LINGUA ORIGINALE E RELATIVE  
TRADUZIONI\*

MAURON C. (1953)

Mauron C., *Estudi Mistralen*, Saint-Rémy-de-Provence, 1953.

MAURON C. (1963)

Mauron C., *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Librairie José Corti, Paris, 1963 [trad. it. Mauron C., *Dalle metafore ossessive al mito personale*, Il Saggiatore, Milano, 1966].

MAURON C. (1964)

Mauron C., *Psychocritique du genre comique. Essai de psychocritique comparée*, Librairie José Corti, Paris, 1964.

MAURON C. (1968)

Mauron C., *Mallarmé l'obscur*, Librairie José Corti, Paris, 1968.

MAURON C. (1968)

Mauron C., *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé. Suive de Mallarmé et le tao et le livre*, Editions de la Baconnière, Suisse, 1968.

MAURON C. (1968)

Mauron C., *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*, Librairie José Corti, Paris, 1969.

MAURON C. (1971)

Mauron C., *Le théâtre de Giraudoux. Etude psychocritique*, Librairie José Corti, Paris, 1971.

MAURON C. (1973)

Mauron C., *La formazione del mito personale nello scrittore* in «La critica tra Marx e Freud», Guarraldi Editore, Rimini, 1973, pp. 93-103.

---

\* Laddove la traduzione non è indicata è da intendersi come mancante.

#### IV. OPERE DI GÉRARD DE NERVAL E STUDI CRITICI

CAROFILIO V. (1966)

Carofiglio V., *Nerval e il mito della "Pureté"*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1966.

CASTELLI F. (1960)

Castelli F., *Il mondo tenebroso e sconcolato di Gerard De Nerval* in «Profili di scrittori», Edizioni Letture, Milano, 1960, pp. 137-148.

DE NERVAL G. (1979)

De Nerval G., *Le figlie del fuoco*, Guanda, Milano, 1979.

DE NERVAL G. (1992)

De Nerval G., *La regina del mattino e Solimano principe dei geni*, Marsilio, Venezia, 1992.

DE NERVAL G. (2020)

De Nerval G., *Viaggio in Oriente*, Edizioni Ares, Milano, 2020.

DE NERVAL G. (2013)

De Nerval G., *La regina di Saba*, Adelphi, Milano, 2013.

MARCHETTI M. (1992)

Marchetti M., *Gerard De Nerval. Percorsi ironici*, Bulzoni Editore, Roma, 1992.

#### V. OPERE SECONDARIE E STRUMENTI DI CRITICA LETTERARIA

ARCANGELI A. (2012)

Arcangeli A., *Cultural History: a concise introduction*, Routledge, Oxon-NY, 2012.

BALDI V. (2014)

Baldi V., *Psicanalisi, critica e letteratura. Problemi, esempi, prospettive*, Pacini, Ospedaletto-Pisa, 2014.

BALDI V. (2015)

Baldi V., *Il sole e la morte. Saggi sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*, Quodlibet, Macerata, 2015.

BARTHES R. (1966)

Barthes R., *Saggi critici*, Einaudi, Torino, 1966.

BARTHES R. (1980)

Barthes R., *Barthes di Roland Barthes*, Einaudi, Torino, 1980.

BERGLER E. (1974)

Bergler E., *La letteratura come nevrosi. Lo scrittore e la psicanalisi*, Guaraldi Editore, Rimini-Firenze, 1974.

CASTROVILLI E. (2011)

Castrovilli E., *La psicocritica. Appunti e interventi sulla poesia e sulla narrativa del Novecento*, Libellula edizioni, Lecce, 2011.

DAVID M. (1962)

David M., *Critica psicanalitica della letteratura italiana dalle origini al Seicento* in «Lettere italiane», ottobre-dicembre 1962, vol. 14, n. 4, Leo S. Olschki, Firenze, pp. 450-484.

DAVID M. (1966)

David M., *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Boringhieri, Torino, 1966.

DE MAIGRET A. (2016)

De Maigret A., *Saba senza la Regina di Saba: un profilo archeologico dei Sabei nella prima metà del I millennio a.C.* in «La regina di Saba. Un mito fra Oriente e Occidente», Atti del Seminario, Università L'Orientale, Napoli, 2016, pp. 17-54.

DI LEO J. R. (2020)

Di Leo J. R., *The new criticism. Antittheory, Autonomy and the Literary text from object-oriented ontology to Postcritique* in «The Comparatist», The University of North Carolina Press, vol. 44, October 2020, pp. 135-155.

FREUD S. (1973)

Freud S., *L'interpretazione dei sogni*, Bollati Boringhieri, Torino, 1973.

FREUD S. (1976)

Freud S., *Opere, 1915-1917. Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, vol. VIII, Bollati Boringhieri, Torino, 1976.

GENETTE G. (1969)

Genette G., *Figure I. Retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino, 1969.

GIOANOLA E. (1991)

Gioanola E., *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*, Mursia, Milano, 1991.

HOLBERG L. (2017)

Holberg L., *Il viaggio sotterraneo di Niels Klim*, Adelphi, Milano, 2017.

JESI F., KERÉNYI K. (1999)

Jesi F., Kerényi K., *Demone e mito. Carteggio 1964-1968*, Quodlibet, Macerata, 1999.

JUNG C. G., KERÉNYI K. (1948)

Jung C. G., Kerényi K., *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Boringhieri, Torino, 1948.

JUNG C. G. (1968)

Jung C. G., *Psicologia dell'inconscio*, Bollati Boringhieri, Torino, 1968.

JUNG C. G. (1983)

Jung C. G. (a cura), *L'uomo e i suoi simboli*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1983.

LACAN J. (2002)

Lacan J., *Scritti*, vol. 1, Einaudi, Torino, 2002.

LEGHISSA G., MANERA E. (2020)

Leghissa G., Manera E., *Filosofie del mito nel Novecento*, Carocci, 2020.

MANN T. (1990)

Mann T., *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde* Fischer, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1990 [ed. it. Mann T., *Doctor Faustus*, Mondadori, Milano, 2016].

MANNONI O. (1972)

Mannoni O., *Le funzioni dell'immaginario. Letteratura e psicanalisi*, Laterza, Bari, 1972.

MORETTI G. (1993)

Moretti G. (a cura), *Scritti italiani (1955-1971). Karl Kerényi*, Guida Editori, 1993.

NEJROTTI C. (2013)

Nejrotti C., *Il mito ermeneutico nell'opera di Thomas Mann* in «Antarès. Prospettive antimoderne», n. 05, 2013, Bietti, Milano, pp. 26-29.

ORLANDO F. (1987)

Orlando F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1987.

OTTO W. F. (1975)

Otto W. F., *Religio und Superstitio*, in Id., *Aufsätze zur römischen Religionsgeschichte*, Hein, Meisenheim am Glam, 1975.

PETROSSI A. (2016)

Petrossi A., *La regina di Saba nell'immaginario della letteratura francese* in «La regina di Saba. Un mito fra Oriente e Occidente», Atti del Seminario, Università L'Orientale, Napoli, 2016, pp. 331-344.



RICŒUR P. (1973)

Ricœur P., *La critica tra Marx e Freud. Studi di sociologia della letteratura* in «Psicoanalisi e cultura», Guaraldi, Rimini, 1973.

SERPIERI A. (1986)

Serpieri A., *Retorica e immaginario*, Pratiche, Parma, 1986.

STURLI V. (2020)

Sturli V., *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Quodlibet, Macerata, 2015.

TALAMO R. (2018)

Talamo R., *Forme letterarie e teorie psicoanalitiche. Per una storia delle teorie della letteratura*, Ledizioni, Milano, 2018.

