

© 2011 Piero Manni s.r.l.  
Via Umberto I, 51 - San Cesario di Lecce  
info@manneditori.it  
www.manneditori.it

Titolo originale: *Le diable amoureux*

In copertina: Bozzetto di gargoyle della cattedrale di Notre Dame  
a Parigi  
Progetto grafico di Giancarlo Greco

## Introduzione

*Il diavolo innamorato* è, da sempre, un testo problematico. Costitutamente problematico. Ripreso più volte da Hoffmann nei suoi racconti, molto amato da Nerval che negli *Illuminés* dà del suo autore il ritratto romanzesco di uno scrittore pericolosamente incline all'esoterismo, ha risentito pesantemente della lettura romantica che gli è stata cucita addosso fin dai primi anni dell'Ottocento. A vantaggio di tutto questo, alcuni elementi della vita stessa di Jacques Cazotte: il suo legame con la congregazione mistica dei martinisti, la sua opposizione radicale e dichiarata al razionalismo illuminista e soprattutto la leggenda nera della sua *profezia*, episodio giunto a noi attraverso un breve scritto di Jean-François de La Harpe – e con ogni probabilità completamente inventato da quest'ultimo – in cui, una sera del 1788 durante una cena parigina, un Cazotte visionario e dai toni messianici avrebbe predetto l'avvento del Terrore e la morte violenta, poi realmente avvenuta, di ciascuno dei presenti a tavola.

Da sempre, dunque, *Il diavolo innamorato* è passato di lettore in lettore come un'opera visibilmente marchiata dal segno di una scrittura demoniaca. Sono state attribuite a Cazotte conoscenze degne della più alta sapienza cabalistica, è circolata la voce che in vita fosse stato accusato, da non si sa bene quali compagni di setta, di aver diffuso con il suo romanzo notizie riservate soltanto agli iniziati di alto rango. Tutte ipotesi facilmente smentibili dal testo stesso che, anche a una lettura poco attenta, rivela una frequentazione del *corpus* magico settecentesco piuttosto sommaria e la conoscenza di nozioni esoteriche con tutta probabilità perfetta-

mente accessibili per qualsiasi lettore dell'epoca dotato di un minimo di curiosità.

Ciò non toglie che la ricezione dell'opera sia stata contaminata quasi subito da questioni di carattere magico-orrifico, mantenendo nel corso del tempo quest'unica veste identitaria, fino ad arrivare così alla Francia post-surrealista degli anni '60-'70, che farà del *Diavolo innamorato* uno dei capolavori assoluti e indiscussi della letteratura fantastica. Pur nella loro diversità, le letture di Pierre-Georges Castex, Louis Vax, Roger Caillois, Tzvetan Todorov sono tutte pienamente concordi nell'assegnare a Cazotte un posto d'onore all'interno di quella costellazione di autori – da Bekford a Hoffmann, da Balzac a Merimée – chiamata alla fondazione di un genere nuovo. Todorov soprattutto attribuirà proprio a Cazotte il ruolo di capostipite e inventore della particolare dimensione dell'"esitazione", perturbante sospensione narrativa tra realtà e meraviglia che costituisce, secondo la sua lezione ormai classica, il segno distintivo di un testo fantastico.

Apparentemente, dunque, le cose dovrebbero risultare piuttosto lineari nel tracciare un primo approccio critico al racconto. La storia travagliata degli amori di Alvaro, giovane soldato delle guardie del re di Napoli, e Biondetta, demonio dal corpo di fanciulla, sembrerebbe destinata a un'interpretazione univoca dei suoi dettagli narrativi. Se non fosse che, leggendo il romanzo di Cazotte, l'ipotesi di un'opera virata al nero non sembra mai essere del tutto convincente, come se il testo offrisse costantemente l'impressione di presentare al suo interno un problema irrisolto, un nodo discorsivo difficile a sciogliersi e continuamente pronto a riaffiorare lungo la superficie del racconto. Da qui, infatti, l'imbarazzo di Todorov, ora nel classificarlo come l'opera fondativa di un nuovo genere, ora invece nel liquidarlo bre-

vemente come un libro che presenta "una materia troppo povera per un'analisi approfondita"<sup>1</sup>. Da qui l'evidente contraddizione tra la ricezione otto-novecentesca del *Diavolo innamorato* e l'accoglienza, completamente differente, che i contemporanei di Cazotte avevano riservato al racconto.

Quando nel 1772 viene pubblicata la prima versione del testo, Elie Fréron nell'"Année littéraire" la definisce una "piquante bagatelle", un'opera galante, uno scherzo. Nello stesso anno La Harpe, nella sua *Correspondance littéraire*, racconta del *Diavolo innamorato* come di un romanzo divertente, ancora ben lontano da quelle atmosfere di tenebra in cui, trent'anni dopo, egli stesso immergerà il suo autore. Per i contemporanei di Cazotte, in definitiva, nessuna inquietudine, nessuna ombra su un libro accolto né più né meno come uno dei tanti testi meravigliosi del secolo. Storia di una seduzione, ancor prima che di una possessione demoniaca, per la cultura illuminista il romanzo di Cazotte sembra inserirsi senza particolari problemi nel solco di quella tradizione galante (declinata nelle diverse varianti del romanzo libertino, del *conte de fées*, del racconto all'orientale) che anima buona parte della produzione letteraria settecentesca.

La mano leggera, del resto, la passione per il *badinage*, per lo scherzo, così come un certo tono di ironia disinvolta, sono una costante stilistica di Jacques Cazotte fin dalle sue prime pubblicazioni. *La Patte du chat* e *Le Mille et une fadaïses*, scritti tra il 1741 e il 1742 da un Cazotte poco più che ventenne, dimostrano sia una particolare inclinazione per i temi e i procedimenti cari al meraviglioso fiabesco sia un'evidente ironia metanarrativa nei confronti del meraviglioso stesso (già solo il titolo, *Le mille e una sciocchezza*, non è che un calco giocoso delle *Mille et une nuits*, testo inaugurale, nella sua

traduzione dall'arabo dell'abate Galland, della passione letteraria tutta settecentesca per l'Oriente). Anche *Ollivier*, poema del 1763 di ispirazione ariostesca e il curioso racconto *Lord impromptu* del 1767, pur presentando numerosi elementi sovrannaturali e persino demoniaci, non sembrano allontanarsi di molto dalle atmosfere eleganti di Thomas Gueulette e Crébillon fils. Un'atmosfera, una leggerezza facilmente riscontrabili anche nell'opera buffa *Les sabots*, composta nel 1768 insieme a Jean-François Rameau.

Soltanto, forse, i suoi ultimi scritti, *Rachel, ou la belle juive* del 1788 e *La suite des Mille et une nuits* (soprattutto il racconto *Maugraby* contenuto al suo interno) presentano un vistoso cambio di registro, con una cupezza di toni e una forza drammatica più che evidenti. Ma i tempi ormai sono completamente mutati. Pubblicate nel 1789 alla vigilia della Rivoluzione, le nuove *Mille et une nuits* di Cazotte non possono non risentire del cielo elettrico che sta attraversando rapidamente l'orizzonte francese. Ricco possidente terriero a Pierry, nella campagna parigina, ma soprattutto realista convinto e violentemente ostile ai giacobini, Cazotte assisterà con orrore all'insediamento del governo rivoluzionario. Le sue lettere a Jean Pouteau tra il 1791 e il 1792 ne sono un segno chiarissimo. La Costituzione del 1791 non è che "un'opera scellerata". La Rivoluzione, il manifestarsi funesto e terreno dell'avvento della "Bestia". Un carteggio e un giudizio che gli costeranno la vita, essendo proprio le lettere a Pouteau il principale capo d'accusa con cui il Comitato di sorveglianza dell'Assemblea nazionale condannerà Cazotte alla ghigliottina per aver manifestato attivamente contro la Rivoluzione. Esecuzione puntualmente avvenuta il 25 settembre 1792.

Ma *Il diavolo innamorato*, nelle sue due versioni del

1772 e del 1776, è ancora ben lontano da tutto questo. Il nodo irrisolto, la problematicità delle sue pagine sembra essere quella di una fondamentale reticenza a lasciarsi ingabbiare in un'interpretazione monolitica (l'unica che gli sia mai stata concessa) troppo schiacciata su tematiche ottocentesche di fatto ancora piuttosto estranee al secolo precedente. Così come è successo per il *Manuscrit trouvé à Saragosse* di Jean Potocki, altro capolavoro della letteratura fantastica europea in cui gli elementi "neri" risultano oggi molto ridimensionati rispetto alle letture di Todorov e Caillois, anche il romanzo di Cazotte è stato, per così dire, *ricreato* dalle diverse comunità interpretative che si sono succedute nel tempo, come se i rilievi morfologici del testo, le sue asperità, le sue spaccature fossero entità mobili, in grado di emergere o di sprofondare sotto la superficie della pagina a seconda delle categorie critiche via via pronte ad accoglierle.

Una volta sgombrato il campo dal "fantasma romantico" del *Diavolo innamorato* e dalle sue successive stratificazioni interpretative, resta allora da capire il rapporto di Cazotte con il proprio materiale tematico e, cosa non da poco, con il proprio secolo. Restituire *Il diavolo innamorato* al Settecento infatti non significa certo stemperarne le ombre alla luce del *mainstream* illuminista (nel cui lucido pragmatismo Cazotte non credeva per nulla), quanto piuttosto immettere queste stesse ombre nei rapidi cambiamenti di orizzonte, spesso contraddittori, nei continui "fuori fuoco" con cui il secolo è andato lentamente definendo la propria immagine. Se *Il diavolo innamorato* è senza alcun dubbio un libro di meraviglie, il Settecento è stato un secolo che della meraviglia ha fatto una delle ragioni più evidenti del proprio discorso. Se il romanzo di Cazotte è un luogo di magia, di questa stessa magia (di questo particolaris-

simo genere di “magia”) è stato debitore alla propria epoca più di quanto si possa sospettare.

La prima “ombra” del testo, la prima meraviglia, tra tutte la più difficile da mettere a fuoco, è certamente il diavolo. Il Settecento, prima ancora di Cazotte, pare aver dimenticato quasi completamente la paura del demonio. Certo, numericamente parlando, le occorrenze testuali di questo tema occupano nelle biblioteche illuministe uno spazio bibliografico considerevole. Sulla scorta del *Diable boiteux* di Lesage, l'intero secolo sarà variamente percorso e abitato da una serie innumerevole di diavoli con le stampelle, gobbi, guerci, sdentati. Demoni di carta, marcati tutti dai segni di una palese fragilità costitutiva, affetti da una sorta di degenerazione iconografica ad indicare, con le loro stigmate bene in vista, il manifestarsi di un identico e inesorabile processo di consunzione simbolica. Creature molto più umane – per tratti e carattere – che sovrannaturali, i protagonisti demoniaci del *Diable bossu* del 1708 o del *Diable hermite* del 1741, non sono infatti che semplici strategie narrative, pure “funzioni” in grado di permettere ai loro autori, grazie alla potenza straniante del magico, di guardare con occhio impietoso la società francese del Settecento. In questi testi, di tutto si parla fuorché di questioni occulte, e il diavolo tutto sembra essere fuorché quel perturbante angelo maledetto che siamo abituati a conoscere. I dizionari dell'epoca e la stessa *Encyclopédie*, alla voce “demonio” arrivano a liquidare in due parole la definizione e gli esempi relativi all'uso proprio del termine, per soffermarsi sul suo senso figurato, sulle espressioni proverbiali, sui suoi usi metaforici. Negli scritti dei *philosophes*, in nome della polemica contro ogni principio di disordine figlio dell'oscurantismo e delle pratiche superstiziose, il diavolo è presente soltanto in veste di rappresentazione simbolica delle

forze del male o come emblema paradigmatico della credulità e dell'ignoranza popolari.

Se nell'ufficialità delle sue sedi lessicografiche, il Settecento pare quindi avere ridimensionato notevolmente la figura del demonio coinvolgendolo in una metamorfosi lessicale e tematica di ampia portata, nei *pamphlets* scientifici o nei trattati a carattere religioso questo mutamento concettuale appare però carico di un imbarazzo certamente difficile da nascondere. Il pericolo molto forte di una perdita di innocenza nei confronti della magia e del demonio viene percepito dalla cultura illuminista con i toni e le forme di una perdita totalizzante, come se una nuova definizione terminologica del codice occulto non potesse che sancire la rottura definitiva di un equilibrio armonico tra l'uomo e la divinità. “A forza di non credere più ai diavoli, gli uomini presto non vorranno credere più a nulla”, scrive nel 1733 l'Abbé Thiers.

Il rischio dell'ateismo, della condanna *tout court* di un credo religioso da sempre abituato a giocare su uno scontro perpetuo tra demoni e schiere angeliche costituisce un problema non facilmente risolvibile. Togliendo Satana dal mondo, relegandolo all'ambito ristretto di uno spauracchio per cameriere e contadini, forzatamente anche Dio potrebbe vedersi costretto ad abbandonare la partita. La presenza in parecchi trattati medico-scientifici del secolo di una sorta di doppio canale, di un doppio sguardo, scientifico e religioso, nei confronti dell'universo magico, risale infatti alla necessità di sollevare il nuovo razionalismo sei-settecentesco dal rischio di una professione di ateismo davvero troppo forte anche per le punte più radicali del pensiero illuminista. Alle potenze inferi, frutto della immaginazione sregolata di folli e visionari, viene quindi negata scientificamente ogni possibilità di esistenza (con la confutazio-

ne molto accurata e attenta di ogni singola pratica ne-gromantica, dal volo sulle scope, alle maledizioni, ai filtri d'amore), mentre a Dio e a ognuno dei suoi validi aiutanti (che siano angeli, o santi dal miracolo facile poco importa) viene concessa, il più delle volte, l'utilizzazione di quel salvacondotto inoppugnabile che è, di fatto, il "mistero della fede".

Nel momento in cui si trova a scrivere il suo *Diavolo innamorato*, Cazotte sembra dunque dover fare i conti con una cultura esoterica estremamente frastagliata. Attraverso il passaggio, spesso incerto e non privo di inciampi, da un ambito religioso a uno puramente estetico del tema, il Settecento rappresenta uno spartiacque non secondario per la costruzione dell'immagine moderna del demoniaco. Ma che tipo di diavolo è la creatura di Cazotte? Chi è, in buona sostanza, Biondetta?

Fin dal suo esordio, la struttura portante del *Diavolo innamorato* si configura come un percorso complesso di iniziazione e di gestione del desiderio: "Che vuoi?" viene chiesto subito ad Alvaro. Quale è la natura, il vero oggetto del tuo desiderare? La risposta, in questo caso, non può essere che scontata. Il desiderio per eccellenza, nelle sue ragioni prime e intimamente costitutive, non può che declinarsi nei termini fortemente trasgressivi della pulsione, dell'attrazione per un altro-da-sé, percepito come pericoloso e al contempo altamente seduttivo. Bellissima e ambigua, Biondetta proviene direttamente da quella schiera di donne-demonio che per secoli hanno prestato il proprio profilo alle varie immagini della Tentazione nella letteratura agiografica cattolica. Ma in questo caso il progetto di Cazotte sembra andare ben più lontano di un semplice prestito tematico. Se Biondetta è certamente bellissima, in più di un'occasione si dimostra anche un interlocutore formidabile. Suo è il discorso sul calcolo razionale

delle probabilità numeriche nel gioco d'azzardo. Sua è la rivendicazione di una piena libertà del desiderio, in nome della naturalità degli istinti, di fronte a ogni tipo di obbligo religioso e culturale. Più che al buon diavolo di Lesage o ai suoi compagni di zoppie, onesti lavoratori dell'occulto, ma francamente impresentabili in qualsiasi incontro d'amore, il demone di Cazotte assomiglia in tutto e per tutto agli spregiudicati seduttori di tanta parte della letteratura erotica illuminista. Ben più intelligente di qualsiasi demonio-femmina che l'abbia mai preceduta, Biondetta parla con la finezza argomentativa di un *philosophe* tra i più sottili e si muove, sul palcoscenico del testo, con la sicurezza e il fascino di un attore consumato.

Che il meraviglioso del *Diavolo innamorato* sia molto più incline alla leggerezza di una lettura galante-libertina che ad un'interpretazione in chiave fantastico-orrifica lo dimostra del resto il fatto che il suo autore abbia sentito la necessità di affiancare al tema del diavolo una delle immagini-chiave utilizzate dal Settecento per declinare le varie forme discorsive della passione: la silfide.

Creature invisibili, abitatrici dell'aria, le silfidi conoscono una fortuna tematica invidiabile durante tutto il secolo. Nate dalla teoria dei quattro elementi naturali di Psello e Paracelso, secondo cui la terra, l'aria, l'acqua e il fuoco sarebbero abitati da spiriti guardiani, vengono riproposte al pubblico moderno a fine Seicento con il trattato dell'abate Montfaucon de Villars *Le comte de Gabalis ou entretien sur les sciences secrètes*. Nel corso del secolo successivo, scrittori come Crébillon fils, Marmontel, Nougaret, Sade (insieme a una folla di autori meno noti o semplicemente anonimi) ne riprenderanno il profilo, contribuendo a creare una vera e propria moda e un genere letterario a sé. Contrariamente all'origi-

ne mistico-esoterica del tema, i *contes sylphiques* settecenteschi di magico non presentano però che l'involucro esteriore. Attraverso il paravento tematico di un mondo talmente inverosimile da risultare innocuo, le storie di silfidi non sono altro che strategie narrative per mettere in scena le logiche complesse della passione d'amore. Tutte le silfidi settecentesche sono creature invisibili. Tutte le silfidi possono volare spostandosi nell'aria con una velocità impressionante. Tutte le silfidi possiedono, soprattutto, il dono di *vedere* ogni cosa, spingendo il proprio sguardo al di là di ogni porta o cancello per penetrare tra le pieghe più nascoste dell'animo e individuare, senza alcuno sforzo, ogni debolezza della natura umana. La tensione scopica di uno sguardo onnipotente, quella sorta di *pervertimento della visione* che secondo la lezione di Michel Foucault rappresenta una delle strutture profonde del pensiero settecentesco<sup>3</sup>, viene declinata nei racconti di silfidi attraverso le modalità descrittive di un potere magico senza pari. Basta una minima occhiata sovranaturale perché pensieri "indicibili" diventino tracce perfettamente leggibili sulla superficie di un volto. È sufficiente uno schioccare di dita per far volare tetti, scoperchiare case, mostrando al mondo quella sfera nascosta, altrimenti inaccessibile, che è di fatto l'intimità del desiderio.

Non è quindi un caso che Cazotte abbia utilizzato proprio una silfide per appoggiare la strategia seduttiva del diavolo-Biondetta. Per i lettori suoi contemporanei, il tema della silfide non poteva che rimandare a un *corpus* galante di immediata riconoscibilità. Ogni silfide settecentesca, o meglio, ogni *silfo* che si rispetti (perché a parte il romanzo di Cazotte e la *Poupée* di Jean Gallie de Bibiena del 1747, la maggioranza dei testi francesi sembra declinare questo tema prevalentemente al maschile), in grazia dei propri doni sovranaturali è in gra-

do di conquistare il cuore di qualsiasi donna gli capita sotto tiro. Ogni racconto di silfidi degno di questo nome finisce sempre con la nascita di una passione irrefrenabile e, dopo un adeguato corteggiamento, con un conseguente matrimonio (o un'unione sessuale a seconda dei casi).

Per quanto riguarda *Il diavolo innamorato*, il discorso però appare più complesso. In primo luogo perché Cazotte sceglie di mescolare generi e temi coniugando demoni e silfidi, apparizioni spettrali e atmosfere rococò. In secondo luogo perché, al posto di una giovane contessa o di una vivace dama di compagnia, il protagonista della vicenda è un rude soldato delle guardie del re di Napoli.

Alvaro è un uomo di spada, l'eroe dell'immediato, un uomo per il quale, sulla cifra stilistica del linguaggio, prevale sempre la dimensione pragmatica del "qui e ora". La sua franchezza, il suo *parlar diritto*, la sua totale ignoranza, così apprezzate dal suo compagno cabalista Soberano, sono i termini di un universo logico e relazionale che non conosce né mediazione linguistica, né differimento temporale, né qualsiasi altra sovrastruttura determinata. I suoi numerosi "lo voglio, adesso, subito!" sono la rappresentazione sintattica di una volontà divoratrice senza limiti. E non c'è da meravigliarsi che Alvaro incontri il proprio demone per la prima volta tra le rovine anticharie di Portici-Ercolano.

Il soldato del re, che non rispetta alcun imperativo culturale, che non sa attendere e non conosce i tempi e i modi della ragione, è perfettamente inserito e rappresentato dalle macerie che lo circondano. L'emblema della fragilità storica di uno spazio "umano" in rovina, divorato letteralmente dal trascinarsi del tempo e della natura, sembra restituire in pieno l'immagine simbolica di colui che ha osato calarsi al suo interno. A Portici, al



centro di una città distrutta, tra le membra sparse di una cultura in frantumi, Alvaro non può che trovare la rappresentazione diretta e senza alcuna mediazione di quel nucleo istintuale che già gli appartiene: il demone, mostruoso e insieme irresistibile, di una pulsionalità non ancora incanalata entro le sponde sicure di un codice civile e familiare. Biondetta, appunto.

Che Biondetta giochi nel testo la parte della componente istintuale di Alvaro, il nucleo informe e pericoloso della pulsione, non lo dimostrano solo i discorsi libertari fatti dalla fanciulla-*philosophe* a più riprese nel racconto, ma anche la sua stessa immagine. Biondetta è un personaggio senza confini, senza limiti, senza forma. E non solo in ragione della sua capacità di trasformarsi continuamente da mostruoso cammello a donna piena di fascino e viceversa, ma per la plateale instabilità di ogni sua possibile collocazione sessuale. Biondetta non è solo un demone-cammello, ma è anche e nello stesso tempo una silfide, un cane (ora visto da Alvaro come maschio, ora come femmina), e soprattutto un paggio (Biondetto) e una cantante (Fiorentina). La presunta androginia di Fiorentina-Biondetto-Biondetta appartiene al testo come un *surplus* di seduzione, come se, in Cazotte, l'avvicinamento alle passioni e la sua giusta iniziazione dovessero forzatamente passare attraverso il libero dispiegarsi di una seduttività onnidirezionale. Per il Settecento, Eros è spesso androgino, o comunque declinato secondo il gioco teatrale del travestimento. Casanova, nella *Histoire de ma vie*, non farà alcun mistero della sua passione per Bellino "falso castrato", così come nelle *Nozze di Figaro* è universalmente noto quanto Cherubino, in abiti femminili, sia ben più affascinante di Susanna.

Se quindi inizialmente *Il diavolo innamorato* sembrerebbe rientrare a pieno titolo nella tradizione licen-

ziosa delle silfidi libertine con l'utilizzazione di materiale magico-meraviglioso a vantaggio di un codice passionale pienamente inserito all'interno delle strategie linguistiche del codice galante settecentesco, a conti fatti, però, il discorso non risulta poi così semplice.

Nel momento stesso in cui Alvaro si scopre innamorato di Biondetta, un improvviso quanto intempestivo temporale lo getterà sulla soglia di un nuovo universo contraddittorio. La chiesa veneziana dei frati Francescani, presentata da Cazotte a metà racconto, si contrappone alle rovine di Portici come un doppio speculare e opposto ad un tempo. Così come a Portici anche ora il percorso del testo si muove lungo le linee discendenti di un movimento verso l'interno, verso una spazialità ermetica, schiacciata sotto le volte di una monumentalità oscura e senza uscita. Ma se prima il monumento era disteso a terra, sconfitto nell'immagine disarticolata di una frammentarietà in decomposizione, ora è invece recuperato nella interezza culturale del suo trionfo sul tempo e sulla natura. Alla naturalità pagana di una città in rovina si contrappone la verticalità strutturale di una chiesa, di una struttura architettonica dal corpo integro, codificato, perfetto prodotto dell'"ingegno umano". Un corpo però senza respiro, senza più, al suo centro, il pulsare sordo di un battito demoniaco, ma con il cuore di marmo di un'immagine pietrificata.

La sovrapposizione tra la simbologia di morte della statua dolente e l'immagine della madre di Alvaro pone l'equazione magia-desiderio, fino ad ora unica e sola direttrice del testo, sotto la luce di una forte problematicità.

Se la confessione di Biondetta sulla sua "vera" natura di silfide era stato il termine simbolico di una sorta di epifania della volontà desiderante di Alvaro, l'improvvisa apparizione della madre, sotto forma di rigido cor-

po pietrificato, viene a fraporsi tra Alvaro e il suo amore, tra Alvaro e se stesso, come il monito di una necessità ordinatrice difficilmente inascoltabile.

Di fronte all'enigma del cammello, a quel "Che vuoi?" che era piena esplicitazione di una pulsionalità dispiegata nelle sue forme più estreme, il *monumento* di un codice culturale fortemente repressivo (come del resto è quello settecentesco) non può invece che produrre, come propria risposta, la frattura di questa stessa vocazione, la rottura della dimensione irrazionale che, nella immagine letteraria di un demone-femmina, aveva trovato il suo giusto simbolo disgregativo.

Donna Mencia, madre di Alvaro, amazzone senza marito e detentrica assoluta di ogni sostegno economico per la famiglia, sembra assumere su di sé, nel Nome-di-un-Padre del tutto assente, le prerogative falliche della "legge primordiale che, regolando il matrimonio sovrappone il regno della cultura a un regno della natura in balia della legge dell'accoppiamento".

La necessità assoluta di sposare Biondetta, la ricerca della benedizione materna, di un necessario ricompattarsi del proprio amore all'interno del perimetro rassicurante di una legge civile e familiare guideranno infatti Alvaro, per tutta la seconda parte del romanzo, lungo una sorta di cammino a ritroso, in un tentativo di cancellazione-annullamento delle tappe fondative della propria formazione sentimentale. Obbligando il giovane soldato a condurre la sua amata sotto gli occhi benedici della madre, quel "dovere da compiere" e quella "distanza considerevole" suggeriti alla sua mente sconvolta dalla presenza della statua veneziana saranno i paladini, culturale e spazio-temporale, di un immenso lavoro di normalizzazione e addomesticamento del desiderio.

Ma l'incontro tra Biondetta e Donna Mencia è, per

sua stessa natura, l'immagine di un impossibile. Il ritorno a casa, la certezza che soltanto il matrimonio possa cementare la solidità dell'unione tra il soldato e il proprio demone rappresentano infatti un tentativo estremo di mediare tra due codici che, per il Settecento, non possono conciliarsi mai.

Il disordine sociale della pulsione non può incontrare alcuna restrizione normativa, la scelta di Alvaro di risalire la corrente, di canalizzare attraverso l'argine di un codice culturale l'universo disgregato della naturalità degli istinti, rappresenterebbe infatti lo spegnimento del fuoco diabolico della propria pulsione, il passaggio da una temporalità puntuale, organizzata intorno all'eterno presente della volontà, a un tempo altro, articolato secondo i precisi parametri del vivere civile.

La dimensione istintuale del "qui e ora" esclude a priori ogni possibile condizione di stabilità sociale. L'uomo in balia delle sue passioni, il seduttore tutto-volontà, quale Alvaro, non può conoscere né la dimensione storica del proprio passato, né la proiezione futura di una temporalità che non corrisponda all'oggetto immediato del proprio desiderio. Don Giovanni non ha memoria, come non ha capacità di distinguere il futuro. La sua vita amorosa, centrata sull'immediatezza del proprio desiderio, non è in grado di mantenere nel tempo alcun legame relazionale. Il matrimonio, cellula prima di un universo sociale organizzato e costruito sulla formula del contratto, è una condizione alla quale egli non potrà mai apporre la propria firma.

Come scrive Jean Rousset, "con il continuo disattendere le proprie promesse amorose nei confronti dell'universo femminile è tutta la vita di relazione di Don Giovanni, nella misura in cui si fonda sul contratto – combinazione di avvertimento e impegno – che viene perturbata. Il corpo sociale nella sua totalità viene rifiu-



tato da quel che, a giusto titolo, si può chiamare già un grande deviante”<sup>3</sup>. E così Alvaro, che non riesce mai a mantenere per tutto il testo un solo giuramento, che viene accusato dalla cortigiana Olimpia di aver “promesso ciò che promette a ognuna, ed esattamente quello che mi giura ancora tutti i giorni, benché sia assolutamente determinato a tradirci”, è dunque, rispetto all’universo pietrificato del proprio personalissimo Convitato, un grande *deviante*. La voce demoniaca del suo doppio pulsionale si configura secondo le linee trasgressive di una asocialità senza mezzi termini, insofferente ai confini ristretti del matrimonio, non sottomesa ad alcun codice familiare e costruita invece sui cardini del libero determinismo individuale.

Tra questa devianza, allora, e la sua possibile risoluzione si gioca il conflitto interno del *Diavolo innamorato*. La lotta tra le due figure femminili, tra quei due principi primi e irriducibili – la donna angelicata e il diavolo – che, come in ogni buon racconto di magia, si contendono sulla scacchiera del testo l’anima del soldato, sembra riprodurre il tentativo estremo di mediazione e rappacificazione delle due macro-categorie, Natura e Cultura, dei due fili ideologici con cui il Settecento aveva già provato più e più volte a intrecciare il tessuto di una propria identità ideale.

Certo, a fine racconto Alvaro tornerà dalla madre, rinunciando alla componente ferina dei propri istinti e lasciando così inconcluso il proprio percorso sentimentale, ma le sue modalità di ritorno e di rinuncia appaiono del tutto ambigue.

La scelta del *blanc* da parte di Cazotte, l’utilizzazione improvvisa di un vuoto, di una ferita aperta, visibile nella concretezza tipografica dei suoi lembi sfilacciati, rilancia la sfida del testo oltre le sue pagine conclusive per proiettarlo, in una sorta di ellissi autoreferenziale,

nuovamente verso se stesso, verso la sostanziale ambiguità della propria componente enunciativa. C’è stata possessione diabolica? Le nozze tra il demone e il soldato sono state consumate? Apparentemente, a giudicare dal grido trionfante del cammello, potremmo ipotizzare di sì. Ma lo statuto onirico, ricavato dalle stesse parole di Alvaro o dalla esegesi finale di Quebracuernos, sembra voler rigettare la scena di seduzione notturna sulla soglia di una forte indecidibilità.

L’incapacità di distinguere il sogno dalla veglia, il tasso di indeterminazione che, malgrado le rassicuranti parole della madre, continua a risuonare nell’orecchio del lettore, amplificato sulla superficie del foglio dal mutismo sostanziale di quelle poche righe cancellate, vengono infatti ad assumere il valore di un impedimento testuale attorno al quale far gravitare l’universo dell’intero racconto. In sostanza, Biondetta non può raggiungere Maravillas, la sua seduttività non può toccare la dimensione pacificatrice che solo la benedizione di una precisa volontà familiare e sociale sarebbe in grado di affermare, ma non può neppure definirsi irrimediabilmente vinta. Biondetta non viene sconfitta, come non è possibile sconfiggere né eliminare del tutto la parte in ombra di noi stessi, quel compagno silenzioso, irriducibile ad ogni contaminazione, che ci appartiene come un marchio di soggettività.

Non c’è alcun passo del testo in cui Alvaro rinneghi, con un atto diretto e intenzionale, il demone della propria natura istintuale. La pericolosità, la sostanziale inquietudine del suo portato fascinatore vengono semplicemente rimosse, imprigionate in una zona franca, in quel limite immaginativo – il sogno, appunto – in cui ogni avvenimento fenomenico si trova ad assumere le forme indistinte del possibile.

La tematizzazione del sogno quale luogo dell’appa-

rizzazione fantastica sposta dunque i termini dialettici della struttura del racconto lungo il crinale di una risoluzione che non può non apparire decisamente ambigua. Il preteso trionfo del demone e la sconfitta del soldato non sono infatti, nelle parole del saggio Quebracuer-nos, che l'abbaglio luminoso di un puro gioco di specchi tra sonno e veglia. Non importa se Alvaro si sia donato veramente all'universo inquieto del proprio eros. Non importa sapere quale sia la risoluzione ultima della pagina bianca, perché fondamentalmente la strategia narrativa di Cazotte sembra non poter conoscere altra soluzione che il sostanziale scacco di ogni possibile mediazione.

Di fronte allo sguardo di Alvaro, soldato del regno di Napoli perfettamente in grado di maneggiare qualsiasi strumento relazionale all'interno della sfera pubblica, ma del tutto sprovvisto di armi adeguate per affrontare la dimensione privata delle proprie passioni, l'universo femminile si trova a rinunciare a ogni tentativo di univocità per scindersi da una parte in un'identità trasgressiva, demoniaca appunto, legata alla dimensione orrorifica del godimento, e dall'altra in una soggettività asettica cui demandare il compito, rassicurante e castratore ad un tempo, di accudimento e di guida dell'universo maschile. In Cazotte la dimensione magica si nasconde dunque all'interno dell'Io, sigillata nel corpo stesso dell'eroe, murata in un estremo tentativo di conciliazione tra Natura e Cultura, tra *désir* e *honnêteté* del tutto impossibile a definirsi secondo gli elementi univoci di una vittoria o di una sconfitta.

Di una sconfitta certo, per il saggio Quebraquernos, nei termini di una passione cancellata, di un desiderio represso, reso impossibile dal ritorno nel testo delle luci del giorno civile.

Di una vittoria, per tutto il secolo successivo, conse-

gnata a quello spazio privato, a quella stanza del sogno che tanta parte avrà nella costruzione dell'immaginario contemporaneo.

*Isabella Mattazzi*

## Note

<sup>1</sup> T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (1970), trad. it. *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1977, p. 28.

<sup>2</sup> Cfr. M. Foucault, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical* (1963), trad. it. *La nascita della clinica*, Einaudi, Torino 1969.

J. Lacan, *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse* (1956), trad. it. *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in *Scritti*, Einaudi, Torino 1974, p. 270.

<sup>3</sup> J. Rousset, *Le mythe de Don Juan* (1978), trad. it. *Il mito di Don Giovanni*, Pratiche, Parma 1980, pp. 78-79.