

GABRIELLA BOSCO

**TUTTO È DOVE DEVE ESSERE E VA
DOVE DEVE ANDARE**
IL MIGUEL MANARA DI O.V.MILOSZ

ESTRATTO

da

Don Giovanni nelle riscritture francesi e francofone del Novecento
Atti del Convegno Internazionale di Vercelli (16-17 ottobre 2008)

A CURA DI M. MASTROIANNI



Leo S. Olschki Editore
Firenze

BIBLIOTECA DELL' «ARCHIVUM ROMANICUM»

Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia

361

**DON GIOVANNI
NELLE RISCRIITTURE
FRANCESI E FRANCOFONE
DEL NOVECENTO**

Atti del Convegno Internazionale
di Vercelli (16-17 ottobre 2008)

a cura di

MICHELE MASTROIANNI



LEO S. OLSCHKI EDITORE

MMIX

Tutti i diritti riservati

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI
Viuzzo del Pozzetto, 8
50126 Firenze
www.olschki.it

Stampato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università del Piemonte Orientale 'Amedeo Avogadro',
della Provincia di Vercelli,
della Città di Vercelli (Assessorato al turismo e alle politiche giovanili)
e della Fondazione Cassa di Risparmio di Vercelli

Un particolare ringraziamento all'amico Filippo Fassina per l'accurato lavoro
di preparazione dei testi

ISBN 978 88 222 5910 3

GABRIELLA BOSCO

«TUTTO È DOVE DEVE ESSERE E VA DOVE DEVE ANDARE»
IL MIGUEL MAÑARA DI OSCAR V. MIŁOSZ

Il titolo della mia comunicazione è il punto d'arrivo. In doppio senso. È la frase conclusiva del testo di cui mi occupo, il *Miguel Mañara* di Oscar Miłosz, ma è anche in sintesi estrema il momento conclusivo di un percorso esistenziale e creativo che ha richiesto varie tappe prima di giungere a una chiusura del cerchio. In altri termini, Miłosz ha praticato la ripresa nel senso kierkegaardiano del termine («Reprise et ressouvenir sont un même mouvement, mais dans des directions opposées; car, ce dont on a ressouvenir, cela a été: il s'agit donc d'une répétition tournée vers l'arrière; alors que la reprise proprement dite serait un ressouvenir tourné vers l'avant»),¹ ripresa per andare avanti quindi, per poter giungere alla conclusione contenuta in quelle parole, alla sua acquisizione. Nel titolo ne ho dato una versione abbreviata, ecco la citazione esatta:

Maintenant, je suis seul.

Maintenant, je suis seul au milieu des vivants comme la branche nue dont le bruit sec fait peur au vent du soir. Mais mon coeur est joyeux comme le nid qui se souvient et comme la terre qui espère sous la neige. A cause que je sais que toutes choses sont où elles doivent être et vont où elles doivent aller: au lieu assigné par une sagesse qui (le Ciel en soit loué!) n'est pas la nôtre.²

A parlare è il frate giardiniere, di fronte alla salma di frate Miguel, appena passato a miglior vita. Questo epilogo riprende e attua una indicazione precisa che nel testo appariva sotto forma di condizione posta al peccatore onde

¹ La definizione è data da Søren Kierkegaard in *Gjentagelsen*, testo del 1843. Cito dalla traduzione francese realizzata da R. Boyer, *La Reprise*, Robert Laffont, «Bouquins», 1993, che corregge una precedente traduzione intitolata inopportuna *La répétition* (P.-H. Tisseau, F. Alcan, 1933).

² O.V. DE L. MIŁOSZ, *Miguel Mañara – Mystère en six tableaux*, in *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Editions André Silvaire, 1957, p. 98.

poter accedere alla redenzione, accettare di sostituire alle parole umane quelle divine:

Et il faut parler à l'Eternité en syllabes précieuses et claires même la nuit, quand son amour prend à la gorge comme l'assassin.

Sache aussi qu'il est excellent de s'en tenir au verbe ordonné, digne de granit pour les grandes eaux amères de ton amour! Car il faut que prière soit jeûne avant d'être festin, et nudité du coeur avant d'être manteau de ciel bruissant de mondes [...]

Tu te garderas d'inventer des prières. Tu chanteras humblement avec le livre des pauvres d'esprit. Et tu attendras.

De la dernière étincelle nocturne de ta démence jaillira la première aurore!³

Ma a questo punto, per procedere con ordine, è necessario fare un passo indietro.

Partirei da una considerazione di ordine generale, che è questa: la cifra identificativa della modernità sta nel principio di contraddizione, l'aut-aut che si sostituisce all'et-et. Il Don Giovanni di Kierkegaard è in effetti un personaggio che ha scelto la propria parola come fondamento della verità contro la parola di Dio. Il libertino è colui che scommette contro Dio in favore dello spirito umano.

Combinando questa considerazione con il valore euristico del principio di contraddizione in una prospettiva post-hegeliana, o di modernità, emerge progressivamente il senso del percorso di Milosz nei meandri della tematica dongiovannea, praticato come dicevo con il metodo della ripresa kierkegaardiana.

Il *Miguel Mañara* infatti è la terza ripresa dello stesso tema da parte di Milosz, e insieme il punto d'arrivo di un percorso che lo porta dalla prospettiva di un Don Giovanni libertino a quella di un ex-libertino che supera lo stadio estetico per accedere a quello etico e poi definitivamente a quello religioso. Per seguire questo percorso di progressiva ripresa in avanti, sarà ora necessario che vi presenti succintamente i vari Don Giovanni miloszcziani e, prima di questo, che vi ricordi in breve le tappe salienti della sua vita. Nell'adesione di Milosz alla tematica del libertino che si converte, infatti, è da vedere una profonda immedesimazione da parte sua in quel personaggio, in altre parole un riconoscimento di sé nella figura di Don Giovanni.

Oscar Vladislav de Lubicz-Milosz nacque il 28 maggio 1877 a Czereïa, in Lituania, all'epoca Bielorussia. È dunque di nazionalità russa alla nascita, figlio di un'ebrea polacca e di un lituano 'polonizzato'. Viene battezzato con

³ *Ivi*, pp. 66-67.

rito cattolico. Alla proclamazione della Repubblica di Lituania nel febbraio 1918 Milosz diventerà cittadino lituano, e nel 1931 verrà naturalizzato francese. Da queste prime informazioni biografiche, già si evince come il quesito principale per Milosz sia stato sin da molto presto non tanto «chi sono io?» quanto piuttosto «da dove vengo io?», e quindi anche «che lingua parlo?», «che parole uso?» (scrive in una lettera del 1904: «Moi qui n'ai jamais regretté une minute ma patrie, je suis depuis deux ans torturé par la nostalgie de Paris et de la France. Et pourtant, je n'ai personne là-bas à qui je sois attaché particulièrement»).⁴ E nel 1907, afferma: «Je crois en fin de compte que je m'installerais, une fois mes propriétés lituaniennes vendues, en Italie».⁵ Poi, nel 1910, avendo scelto Parigi: «Je ne vais plus que très rarement dans mon pays. Je n'y aime personne et l'on n'y tient pas beaucoup à moi».⁶

Ma ecco le parole con le quali lo stesso Milosz presenta la sua famiglia a Jonas Grinius, primo lituano che scrisse una tesi sulla sua opera, lui vivente, nel 1930:

C'est mon arrière-grand-père Joseph Lubicz-Bozawola Milosz, né à Labunova-Serbinai, Président du tribunal de Mohyleff et porte-glaive de Kovno qui est le fondateur de la branche blanc-russienne de la famille [...]. Mon grand-père Arthur Milosz [...] officier à dix-neuf ans dans un régiment de Uhlans de l'armée polono-lituanienne, a fait toute la campagne de 1831 contre la Russie [...]. Il a épousé une cantatrice italienne d'une grande beauté [...]. Natalia Tassistro, fille d'un chef d'orchestre de la Scala de Milan [...]. Mon père Vladislas Milosz a hérité de ses parents le goût des arts et de l'aventure [...]. Officier des Uhlans russes de la Garde, il a renoncé de bonne heure à la carrière pour s'adonner passionnément à l'étude de la chimie, de la mécanique et de l'aéronautique [...]. Il s'est épris vers l'âge de quarante ans d'une jeune fille juive très belle mais pauvre.⁷

Il padre, violento e malato, andava a farsi curare a Parigi dal dottor Charcot.

Questo padre, che sarebbe morto nel 1904, possedeva trentamila ettari di terra. Aveva sposato la figlia di un professore di ebreo di Varsavia, Maria Roshental, che sarebbe morta nel 1926. La giovinezza di Milosz, trascorsa tra genitori separati, non fu felice: aveva paura di suo padre e non si sentiva amato da sua madre. Il tema nostalgico negli scritti dedicati agli anni dell'infanzia

⁴ O.V. DE L. MILOSZ, *Lettres inédites à Christian Gauss*, Paris, Éditions André Silvaire, 1976, p. 35.

⁵ *Ivi*, p. 44.

⁶ *Ivi*, p. 76.

⁷ *Cabier de l'Association des Amis de Milosz*, n. 16-17, Paris, Éditions André Silvaire, 1979, p. 23.

in Lituania (*Dainos*,⁸ *Contes et fabliaux de la vieille Lituanie*,⁹ *Contes lituaniens de ma mère l'Oye*¹⁰) e poi nella poesia della maturità (*Symphonie de septembre*¹¹) delinea più un ideale sognato che un'esperienza vissuta.

Nel 1899, il padre di Milosz si trasferì a Parigi – era l'anno dell'Esposizione universale, della Tour Eiffel – andando ad abitare a Passy. All'età di dodici anni, Milosz entrò come *pensionnaire* al collegio Janson-de-Sailly. Nel primo dei Don Giovanni di cui vi parlerò, si trova l'enumerazione delle sue letture adolescenziali: Young, Sterne, Scarron, Francis Jammes, poeti russi, tedeschi, Mickiewicz. Letture fatte in lingua originale: Milosz infatti conosce il russo, il polacco, l'inglese, il tedesco, l'italiano e lo spagnolo, oltre al francese.

Nel 1896 viene ammesso all'École du Louvre e all'École des langues orientales, dove inizia a studiare l'epigrafia ebraica sotto la direzione di Eugène Le-drain. Contemporaneamente, comincia a entrare in contatto con gli ambienti letterari della capitale e a frequentare al café Vachette o alla Closerie des Lilas Jean Lorrain, Viélé-Griffin, Henri de Régnier, Paul Fort, Oscar Wilde, o ancora lo scultore Antoine Bourdelle e il pittore Henry de Groux. Nel 1899 pubblica la sua prima raccolta, *Le poème des décadences*;¹² nel 1906 *Les sept solitudes*;¹³ nel 1910 da Grasset *L'amoureuse initiation*,¹⁴ romanzo; e tra il 1910 e il 1913 la trilogia drammatica composta dal *Miguel Mañara* che è del 1911 (iniziato nel dicembre del 1911, verrà pubblicato nella NRF l'anno successivo), *Méphiboseth*¹⁵ del 1913, e *Saül de Tarse*¹⁶ del 1914.

Il primo gennaio del 1901 aveva tentato il suicidio. Rimase a letto un mese e dieci giorni dopo questo tentativo, come racconta nella lettera del 12 febbraio 1901 all'amico Christian Gauss:

Vous savez combien la vie me répugne: c'est cette haine – raisonnable parce qu'elle est sans raison – qui m'a poussé à attenter à mon existence – si utile au monde et à l'humanité. Le premier janvier de cette année, vers onze heures de la nuit, – avec un calme parfait, cigarette aux lèvres – l'âme humaine est tout de même une chose

⁸ Trasposizione di componimenti popolari lituani, pubblicati nella *Revue de France* nel 1928. In O.V. DE L. MIŁOZ, *Œuvres complètes* cit., t. IX, 1963, t. XI, 1970.

⁹ Pubblicati nel 1930 da Fourcade. In O.V. DE L. MIŁOZ, *Œuvres complètes* cit., t. VI, 1972.

¹⁰ Pubblicati nel 1933 da E. Chiron. In *ivi*, t. IX, 1963.

¹¹ Inclusa nella raccolta dei *Poèmes*, pubblicata nel 1929 per volontà di Jean Cassou, direttore letterario delle edizioni Fourcade. In *ivi*, t. II, 1960.

¹² Editto da Girard et Villerele. In *ivi*, t. I, 1960.

¹³ Pubblicate da Jouve. *Ibid.*

¹⁴ In O.V. DE L. MIŁOZ, *Œuvres complètes* cit., t. V, 1958.

¹⁵ Pubblicato nella rivista *Vers et prose*. In *ivi*, t. IV, 1988.

¹⁶ In *ivi*, t. XI, 1970.

bien bizarre, – je me donnai un coup de revolver dans la région du coeur. Comme Vous voyez, je me suis manqué, – hélas – quand la vie s'attache à une proie elle ne la lâche pas facilement. – Mais l'indulgence du hasard est vraiment pire que toute mort; j'ai terriblement souffert, – le lendemain le docteur – le premier chirurgien de Paris, Marchand, n'a pas voulu m'opérer, disant que j'étais trop faible et que je ne vivrais pas jusqu'au soir. Le coeur et le poumon gauche étaient tellement enflés et tellement noyés dans le sang de l'épanchement interne, que je n'avais plus de place pour respirer: j'allais, d'un moment à l'autre, mourir étouffé. Un abbé est venu m'administrer. Mais le soir j'ai tout de même pris un peu le dessus, au grand étonnement des médecins. Je suis resté un mois et dix jours au lit.¹⁷

Dal 1902 al 1906 aveva vissuto nella proprietà familiare in Lituania e poi, tra due soggiorni a Parigi, aveva molto viaggiato: in Inghilterra, Spagna, Germania, Russia, Austria, Africa del Nord, Polonia, Italia. Viaggi fatti alla ricerca di una patria, come risulta dai brani di lettera che vi ho citato prima, ma di una patria non solo fisica, viaggi durante i quali fece molte esperienze umane e sentimentali e attraversò momenti di profonda disperazione e scoraggiamento.

Il 14 dicembre 1914, nottetempo, vive un'illuminazione mistica che funge da spartiacque nella sua esistenza. È Milosz stesso a fornire la data precisa e a raccontare minuziosamente i fatti nell'*Épître à Storge* composta nel 1916, pubblicata per la prima volta nel gennaio del 1917 nella *Revue de Hollande* e che nel 1924 sarebbe diventata la prima parte di *Ars Magna*:

Le 14 décembre 1914, vers onze heures du soir, au milieu d'un état parfait de veille, ma prière dite et mon verset quotidien de la Bible médité, je sentis tout à coup, sans ombre d'étonnement, un changement des plus inattendus s'effectuer par tout mon corps. Je constatai tout d'abord qu'un pouvoir jusqu'à ce jour-là inconnu, de m'élever librement à travers l'espace, m'était accordé: et l'instant d'après je me trouvais près du sommet d'une puissante montagne enveloppée de brumes bleuâtres, d'une ténuité et d'une douceur indicibles.¹⁸

Afferma di aver sentito:

[...] la sensation inexprimable d'un accomplissement suprême, d'un apaisement définitif, d'un arrêt complet de toute opération mentale, d'une réalisation surhumaine du dernier Rythme.¹⁹

¹⁷ O.V. DE L. MILOSZ, *Lettres inédites à Christian Gauss* cit., p. 18.

¹⁸ In ID., *Œuvres complètes* cit., t. VII, 1961, p. 21.

¹⁹ *Ivi*, p. 22.

Un'estasi insomma, a preparare la quale c'erano state letture e ricerche. Milosz aveva cercato un luogo non solo con i viaggi, ma anche con la meditazione, ispirata dalla Bibbia come dai testi pitagorici, ermetici, teosofici. Ha letto Swedenborg come Paracelso. Nel 1926, a proposito della notte del 14 dicembre 19104, avrebbe scritto: «Ce phénomène spirituel exerce depuis bientôt treize ans une influence souveraine sur ma pensée».²⁰ A partire da questa data, la notte dell'illuminazione, l'opera poetica di Milosz s'identifica in effetti sempre di più con un tentativo di Conoscenza, allo scopo di offrire «une lumière nouvelle répandue sur le livre intangible de l'orthodoxie catholique».²¹

Un'altra data fondamentale (e concludo con questo le notizie biografiche) è il 1916, anno in cui – chiamato alle armi in una delle divisioni russe dell'esercito francese – Milosz viene assegnato alla Maison de la Presse a Parigi, al Bureau d'Études diplomatiques del Ministero degli Affari Esteri, ma soprattutto anno in cui Milosz aderisce alla teoria matematica della relatività, arrivandoci per vie metafisiche e religiose. Nell'"Avertissement" di *Ars Magna* (1924), si legge:

L'auteur ne connaissait à cette époque – 1916 – ni les théories de Einstein, ni même le nom du grand mathématicien. Cependant, pour une coïncidence assez troublante pour mériter l'attention des hommes de science, l'*Épître* [*Épître à Storge*], fruit de méditations essentiellement métaphysiques sur le mouvement, renferme toutes les conclusions d'ordre général tirées de la théorie einsteinienne par ses commentateurs, l'espace, identifié avec la matière, y étant représenté comme un solide, le temps comme un corps illimité mais fini, dont les éléments ne se laissent situer que dans la relation qui les lie les uns aux autres.²²

Le opere di quegli anni, da *Symphonies*²³ (1915) a *Adramandoni*²⁴ (1918) al *Cantique de la Connaissance*²⁵ (1920), rappresentano, con la già citata *Ars Magna* e con *Les Arcanes*, le prime tappe di un'ascesa spirituale. Da questo momento, l'insegnamento dottrinale e quello iniziatico prendono sempre più importanza, e ciò che il poeta ha scoperto toglie ai suoi occhi valore alla poesia. Si consacra sempre di più «au déchiffrement de la cryptographie des textes hébreux de la Bible»²⁶ in cui trova, come scrive in una lettera del 1939 a Rol-

²⁰ Introduzione al *Poème des Arcanes* pubblicato nell'aprile del 1926 ne *La Vie des Lettres et des Arts*. In O.V. DE L. MIŁOZ, *Œuvres complètes* cit., t. VIII, 1994.

²¹ *Ibid.*

²² In O.V. DE L. MIŁOZ, *Œuvres complètes* cit., t. VII, 1961.

²³ In *ivi*, t. II, 1960.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ In *ivi*, t. II, 1960.

²⁶ *Cahier de l'Association des Amis de Milosz*, n. 3, p. 37.

land de Renéville, «une confirmation tout à fait inespérée et qui serait humiliante (en raison de la brutalité avec laquelle elle anéantit toute idée de réussite personnelle) pour un esprit moins épris que le mien de son rôle de simple agent de transmission des volontés célestes». ²⁷ Sceglie allora la via di una preghiera sempre più attenta e profonda, ritornando al silenzio. Le ultime opere sono la raccolta intitolata *La Confession de Lémuel* ²⁸ del 1922, *Ars Magna* del 1924, e il poema metafisico *Les Arcanes* del 1927. Dopo questa data, Milosz si dedica completamente a lavori di esegesi biblica.

In difficoltà economiche derivategli dalla rivoluzione russa, i soli proventi diventano per lui i servizi che presta all'ambasciata lituana in Francia. Svolge anche attività di propaganda per l'indipendenza del suo Paese. Muore a Fontainebleau nel 1939. La sola composizione poetica degli ultimi anni è del dicembre 1936, s'intitola *Psaume de l'étoile du matin*. ²⁹

Torniamo adesso ancora una volta indietro, e riprendiamo uno per uno i testi del ciclo di Don Giovanni. Ho detto che sono tre (non prendo in considerazione in questa sede *Deux chansons pour Don Juan* e *Danse macabre*, singoli componimenti che fanno parte delle *Chansons et danses d'autrefois*, perché non apportano nulla di nuovo rispetto ai tre testi maggiori). ³⁰ Di questi, il *Miguel Mañara* è l'ultimo, prima ci sono le *Six scènes de Don Juan* ³¹ scritte tra il 1901 e il 1905 e pubblicate nel 1906 all'interno di una raccolta poetica benché si tratti di un testo teatrale (o pre-teatrale); *L'amoureuse initiation* del 1910, che deroga alla forma drammatica e si presenta come narrazione, romanzo (Gilbert Sigaux lo definisce *autobiographie lyrique*, ³² ma Milosz lo presenta come *roman*). E per finire, dunque, tra fine 1911 e inizio 1912, il *Miguel Mañara*, ultima ripresa a chiusura del cerchio, un ritorno ulteriore ma caratterizzato da un definitivo cambiamento.

Milosz cominciò a scrivere le *Six scènes de Don Juan* poche settimane dopo il tentativo di suicidio del 1° gennaio 1901. Un primo Don Juan il cui eroe non è secondo la tradizione un seduttore irresistibile e orgoglioso, astuto e temerario, ma un «amoureux transi, bafoué et pervers». ³³ Sadomasochismo, cini-

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Pubblicata da René-Louis Doyon per «La Connaissance». In O.V. DE L. MIŁOZ, *Œuvres complètes* cit., t. II, 1960.

²⁹ In ID., *La Berlina arrêlée dans la nuit. Anthologie poétique*, par Jean-Baptiste Para (Postface de Czesław Miłosz), Paris, Gallimard, 1999.

³⁰ In ID., *Œuvres complètes* cit., t. I, 1960.

³¹ In *ivi*, t. IV, 1988.

³² Préface de Gilbert Sigaux, in O.V. DE L. MIŁOZ, *L'Amoureuse initiation*, Monaco, éd. du Rocher, 2004, p. 18.

³³ La definizione è dell'editore André Silvaire, che firma la nota preliminare alle *Scènes de Don*

smo e abiezione illustrano con trent'anni di anticipo certi dogmi del teatro della crudeltà di Antonin Artaud.

In una lettera del 6 gennaio 1904, Milosz spiega all'amico Christian Gauss di cosa si tratti:

[...] mon drame à moi, hélas!, ne vient pas du coeur, lui, ah que non! car je vous assure que c'est une chose horrible, dégoûtante, (humaine en un mot). C'est intitulé Don Juan. Mais c'est don Juan fils de celui de Byron, petit fils de celui de Molière et arrière-petit-fils du Juan espagnol de Tirso de Molina. C'est le dernier rejeton de cette sombre dinastie, le don Juan d'aujourd'hui, le plus atroce des don Juan. Le drame est très simple; don Juan IV est un être qui veut l'absolu dans cet amour de l'amour qui satisfait ses ancêtres mais qui ne lui suffit pas. Il est philosophe malheureux dans la vie et artiste très heureux dans ses rêves comme tous les chercheurs d'absolu. Il assassine son père par pitié: l'horreur de voir le pauvre vieillard usé de débauches et malgré tout naïf lutter contre la maladie et la mort, lui inspire un acte de pitié furieuse et il assassine don Luis par des paroles de vérité épouvantables comme toutes les vérités. Il épouse ensuite une jeune fille comme toutes les jeunes filles, qui, pervertie par les bizarreries de son mari mais incapable de comprendre ce que ces vices et ces cruautés cachent d'humain, de noble et de lamentable, trompe don Juan avec son frère cadet, officier, sceptique et bel esprit de salon. Juan revient de voyage. Convaincu qu'un homme qui comprend toute la pitié, c'est-à-dire la science suprême, a le droit de détruire, il empoisonne son frère en riant et martyrise sa femme (mieux que le marquis de Sade) dans un horrible cachot.³⁴

Con il titolo *Lola, fragment de drame*, l'ultimo quadro rimaneggiato era uscito nel 1901 ne *La Grande France*.³⁵ E in una lettera del 14 novembre 1904, Milosz dice a Christian Gauss che è venuto in aprile e maggio a Parigi

[...] surtout pour y publier mon volume de poèmes. J'ai même remis mon énorme manuscrit (5.000 vers!) à l'éditeur Fasquelle. Mais avant même d'avoir reçu la réponse de ce marchand de papier, j'ai couru chez lui et j'ai retiré ce manuscrit; j'ai l'intention de le retravailler encore un peu, de retrancher certaines beautés trop belles pour les hommes d'aujourd'hui et surtout d'atténuer certaines brutalités sinistres dans le *Don Juan* dont j'ai déjà eu l'hardiesse de Vous entretenir trop longuement dans une de mes précédentes lettres. Mais au printemps prochain le livre paraîtra, c'est tout-à-fait décidé.³⁶

Juan, pubblicate insieme al *Méphiboseth* nel quarto volume delle *Œuvres complètes*, per farle emergere dall'oblio.

³⁴ O.V. DE L. MILOSZ, *Lettres inédites à Christian Gauss* cit., p. 33.

³⁵ N. 20 octobre, pp. 386 à 388.

³⁶ O.V. DE L. MILOSZ, *Lettres inédites à Christian Gauss* cit., p. 37.

Il testo intero invece esce solo nel 1906 un po' nascosto come un rimorso nello spessore delle *Sept solitudes*, ed è lì che prende il titolo di *Scènes de Don Juan*. Non sarà più ristampato durante la vita dell'autore che cercò in qualche modo di farlo dimenticare. «Cette voix venait non point de bouche d'homme, mais comme des lèvres d'une blessure profonde», avrebbe scritto André Silvaire – con parole di Milosz³⁷ – nel 1988.³⁸

La prima scena si svolge in una sala antica del castello di Rubezahl. In un dialogo tra Don Juan e Sganarello, Don Juan afferma di essere nato da un *cra-chat*. Sta attendendo il responso del medico che è nella stanza accanto a visitare il padre Don Luis, agonizzante. La seconda scena si svolge nella camera di Don Luis. Padre e figlio dialogano ed è un dialogo aspro, Don Juan dice parole atroci:

Pauvre père qui frissonnez comme un morceau
De vipère coupée en quatre au clair de lune!
Voilà, cela fut jeune et cela chuchotait
Satan sait quoi de doux aux oreilles des femmes
Et vautre sur des lits blasonnés et moelleux
Cela suçait des seins vierges et froidement
Féconds, impatients de frissonner de lait...
Ça se laissait guider par sa mélancolie
D'usurier amoureux vers les tendres jardins
Où la lune d'été de Gethsémani pleure
Et là, sous les pommiers du cantique, cela
Rêvait sans doute aucun de la virginité
D'une bête sans âme et sans coeur, et sans nerfs
A qui ma chair depuis donna le nom de mère.³⁹

Parole che uccidono Don Luis. La terza scena è in un parco antico, è notte e Don Juan parla con le voci, con la vecchia rosa, l'usignolo, la fontana, la talpa, la formica, il gufo discepolo, il gufo nostradamus, il chiaro di luna, il salice piangente, Titania («l'empire de Titania, où Solitude est l'ange gardien du trésor d'Oubli»),⁴⁰ con la Fata Menterie travestita da Lola, con Lola reale, poi con Sganarello, cui alla fine Don Juan dice: «... Vieux fou! Ramasse cette bourse / – Comme mon pauvre aieul don Juan de Sicile / Je la jette – par

³⁷ La frase è pronunciata da un frate, nel quinto quadro del *Miguel Mañara* (O.V. DE L. MIŁOZ, *Œuvres complètes* cit., t. III, p. 76).

³⁸ *Id.*, *Œuvres complètes* cit., t. IV, 1988, nota preliminare s.t., p. 75.

³⁹ *Ivi*, p. 92.

⁴⁰ *Ivi*, p. 97.

amour de l'humanité». ⁴¹ La quarta scena si svolge in una taverna in Inghilterra: Don Juan è con Sganarello. Poi arrivano il primo marinaio e il secondo marinaio, lo sconosciuto, una piovra, una bambina («Qui veut de la petite Kate? Elle est bien sage»), ⁴² la bellezza guercia, le voci, e per ultimo Sganarello che dice a don Juan: «Vous êtes triste... Permettez-moi d'appeler Kate». ⁴³ La quinta scena si situa al ritorno dal viaggio, siamo di nuovo al castello di Rubezhal, Don Juan – che è con Sganarello – origlia perché nella stanza accanto ci sono suo fratello don Roland e sua moglie Lola che amoreggiano. Don Juan incarica Sganarello di mettere tre gocce di veleno nella cioccolata di Roland il mattino seguente in cambio di quindicimila scudi, cinquemila a goccia. Lui risponde: «On dirait, par ma foi, d'un drame romantique...». ⁴⁴ La sesta e ultima scena è quella in cui Don Juan, che ha fatto uccidere suo fratello, sevizia la moglie tenendola incatenata, nelle segrete della torre Nord del castello. Anche a lei rivolge parole crudeli, dandole prova del proprio modo di essere e sentire. Le racconta un episodio:

– A la clarté de cette lampe de fossoyeur
 Vous ressemblez au bel adolescent qu'un soir,
 Il y a sept ou huit ans, sans trop savoir pourquoi,
 Pendant trois ou quatre heures j'ai suivi par les rues
 De Cologne: un horrible et doux pressentiment
 De corbeau me poussait. Jamais je n'oublierai
 Le long sanglot que fut le bruit de cette chute
 D'enfant amoureux, dans le Rhin sentimental... ⁴⁵

Poi la martirizza, godendo nel farlo:

– Vos chaines font un bruit affreux. Ne bougez pas.
 Causons. Son gros cadavre tuméfié de poison
 Vous apparaît-il souvent, la nuit, dans vos songes?
 Vous le serrez bien fort dans vos bras, vous le bercez
 Bien tendrement, le cadavre de votre amant,
 Et voilà que soudain la tête se détache
 Et tombe et roule, avec un rire, sous la table...
 Tout se détache, tout se détache. Nous sommes
 Si peu de chose. – et que serait la vie, vraiment,

⁴¹ *Ivi*, p. 105.

⁴² *Ivi*, p. 113.

⁴³ *Ivi*, p. 117.

⁴⁴ *Ivi*, p. 124.

⁴⁵ *Ivi*, p. 131.

Si la luxure et la pitié n'existaient pas?
Moi qui ne sais plus pleurer! La cécité
Est un mal moins terrible que l'absence de larmes.⁴⁶

E infine rivolge a Dio una preghiera al contrario, satanica:

O Dieu! Merci d'avoir inventé la vengeance!
C'est plus beau que les grands jardins de sang figé
Où l'amant alcoolique effeuille des marguerites
De pourpre; c'est plus doux que l'angoisse du jeu,
C'est plus noble que les amours les plus stériles!
O Dieu! fais que mon sang ne soit qu'une lampée
D'aigre vin furieux pour la bouche tordue
De quelque misérable en quête d'énergie!
O Dieu, fais de mon crâne une lanterne sourde,
De ma joie un mauvais lieu pour tes mauvais anges,
De mon coeur un masque de poix, et de mon âme
Trouée de vers, un froid linceul pour la beauté!⁴⁷

Parole che ancora una volta uccidono, questa volta Lola.

La prima ripresa è data dal secondo testo che rappresenta la seconda tappa: *L'amoureuse initiation*, romanzo. Non è un caso che per questo passaggio mediano Milosz abbia scelto la forma narrativa rispetto al teatro, cioè una scrittura che consente l'immedesimazione autore-personaggio a differenza di quella teatrale che, com'è noto – Peter Szondi lo ha ampiamente teorizzato⁴⁸ – presuppone la totale oggettivazione, assenza dell'autore dal testo. Questo romanzo va infatti considerato, nel percorso milosziano verso il silenzio, come lo snodo fondamentale, il punto di maggior corrispondenza tra l'io di chi parla e il personaggio scelto per rappresentarlo, ovvero don Giovanni posto di fronte all'aut-aut.

Il romanzo comporta due narratori, Benjamin e il conte Pinamonte. Entrambi in qualche modo danno voce a Milosz, il quale parla quindi nel testo doppiamente, riversa nella scrittura la propria condizione esistenziale di scissione. Benjamin, presentato come più giovane, è l'alter ego della parte in divenire dell'autore. Pinamonte, prossimo alla cinquantina, è la parte caduca dell'io, quella che necessita di superamento. Siamo a Napoli, alla fine del XVIII secolo, in un passato lontano ma non precisato che s'identifica con l'e-

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ivi*, p. 133.

⁴⁸ Cfr. P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno. 1880-1950* [1957], Torino, Einaudi, 2000.

sperienza compiuta. Benjamin incontra passeggiando un personaggio che ha l'aspetto di un «revenant».⁴⁹ I due cominciano a conversare e il conte Pinamonte invita il giovane a cenare a casa sua, per potergli raccontare quale esperienza lo abbia ridotto nello stato in cui si trova. Questo *récit dans le récit* contiene – all'interno di un racconto retrospettivo in cui l'autore inserisce una folta serie di indizi autobiografici – le varie tappe dell'avventura iniziatica che ha portato il conte dalla condizione di libertinaggio perverso a quella di innamoramento dolente e poi di illuminazione. Avventura troncata però, sul finire, dall'impossibilità del conte di staccarsi del tutto dalla propria natura troppo umana. La storia del narratore Pinamonte si situa qualche anno prima rispetto all'incontro con Benjamin ed è ambientata in una Venezia struggente e malata. In quella città il conte aveva incontrato una donna, Annalena-Clarice, nella quale aveva riconosciuto la figura femminile che aveva ossessionato la sua infanzia, un ritratto di un'antenata dall'aspetto ambiguo, bellissima e mostruosa allo stesso tempo. La donna, peccatrice e meretrice, incarna nella storia il ruolo di colei che, in virtù della propria doppia natura di dolcissima sorella e amante sensuale, svela al conte le potenzialità del sentimento. L'amore per Annalena gli fa scoprire l'assoluto, gli fa intravedere lo spirito oltre la carne. La donna, quella donna, che allontana Pinamonte dal gusto per la vita dissoluta condotta fino a quel momento, è più che doppia, è molteplice: dalle parole del conte, Benjamin riconosce in lei la propria innamorata, che aveva creduto morta in quel di Vercelli, una Vercelli nebbiosa e nostalgica, dieci anni prima. Donna che mente, quindi, che finge di essere quello che non è, e al tempo stesso creatura impredicabile, irreali. L'aspetto pregnante, dal nostro punto di vista, è la trasformazione che Annalena opera nel conte sul piano verbale. Prima dello svelamento a lei attribuito Pinamonte «se grisait de paroles oiseuses»,⁵⁰ la sua bocca era «tordue d'ironies mensongères»,⁵¹ lui stesso ricorda quale fosse, prima, «l'ivresse de son verbiage».⁵²

Dopo aver percepito sia pur confusamente il Divino tramite lei, invece, la parola del conte si trasforma: «Je chantais avec David»,⁵³ racconta. Fu indotto alla lettura dei testi sacri, «tous les livres de la Vérité».⁵⁴ «Je revécus les Evangiles», dice, «j'aimai *L'Imitation*», ma anche «*La Divine Comédie*, [...] Pa-

⁴⁹ O.V. DE L. MIŁOSZ, *L'Amoureuse initiation* cit., p. 26.

⁵⁰ *Ivi*, p. 32.

⁵¹ *Ivi*, p. 49.

⁵² *Ivi*, p. 68.

⁵³ *Ivi*, p. 109.

⁵⁴ *Ivi*, p. 158.

scal». ⁵⁵ Il vizio assume allora ai suoi occhi proprio i tratti della falsa parola. ⁵⁶ Annalena viene definita letteralmente «l'Initiatrice», a qualcosa di molto specifico, «la volupté de la prière». ⁵⁷

Nonostante ciò, Pinamonte non può passare oltre, accedere compiutamente allo stadio successivo, e lo scopre con angoscia nel momento in cui si trova ad assistere a una scena orgiastica in cui è coinvolta la stessa Annalena. Il sentimento di gelosia che lo pervade è il suo freno, la porta chiusa verso l'Assoluto. La conclusione del romanzo è affidata all'altro narratore, Benjamin, il quale forse per desiderio di conoscenza potrà, lui, superare il peso del passato.

Siamo così giunti al terzo testo, quello in cui grazie all'ulteriore ripresa della stessa tematica, ma attraverso la definitiva variante, il protagonista compie quel passo, la scelta irreversibile della parola divina: il *Miguel Mañara*. Anch'esso è portavoce dell'autore che però in lui non può, non può ancora intendendo, identificarsi. Lo farà a posteriori, dopo la conversione del 1914.

Il segno primo e inequivoco dell'approdo – sia pure per ora solo scritturale – al terzo stadio, è già tutto contenuto nella scelta del protagonista: non più il personaggio letterario ma la persona storica, in altri termini la verità contro la finzione.

Anche la forma teatrale scelta è significativa: è un *auto sacramental*, un *mystère*, suddiviso come vuole la tradizione del genere in quadri all'interno dei quali non è messa in scena un'azione bensì sono raffigurati sei momenti, sei condizioni del protagonista che passa da una all'altra per effetto di una sua maturazione interiore. Nell'elencare i personaggi, Milosz indica Don Miguel Mañara Vicentelo de Leca come «le Don Juan historique, celui dont les Romantiques ont fait Don Juan Marana». ⁵⁸ Non mi soffermo qui sulla doppia

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ivi*, p. 168: «La plupart de nos voleurs, de nos assassins et de nos politiques appartiennent à la catégorie des aliénés au premier degré. Profondément pénétrés de l'esprit de mensonge, ils font preuve la plupart du temps, dans leurs sinistres entreprises, d'un pouvoir de dissimulation, d'une logique des probabilités et d'une habileté d'exécution dont les hommes sains, c'est-à-dire aimants et pieux, m'apparaissent absolument incapables. Au surplus, l'affreux dédoublement de la personnalité ne manque jamais d'étendre son influence jusque sur l'économie de notre corps, car la chose qui selon l'esprit est mensonge et transgression de la loi d'amour, selon la chair, devient vice et péché de laideur. Aussitôt que de la fausseté se vient mêler aux choses de l'amour, la sensualité se sépare du sentiment qui en faisait un attribut de Dieu, et la désagrégation matérielle vient accélérer le dédoublement moral. Il n'est donc qu'à demi vrai de dire que la débauche – j'entends la fornication sans amour – conduit à la démence; à cause que le vice n'est que la conséquence et le signe physique du péché de mensonge, seul mortel et irrémissible».

⁵⁷ *Ivi*, p. 243.

⁵⁸ O.V. DE L. MIŁOZ, *Œuvres complètes* cit., t. III, p. 9.

problematica relativa da un lato alla vicenda umana del Miguel Mañara realmente esistito e vissuto a Siviglia tra il 1626 e il 1679, per il quale fu aperta dopo la morte una causa di beatificazione che poi subì un brusco arresto per cause futili; e, d'altro lato, alla *reductio ad unum* tra quest'uomo e il Don Giovanni libertino operata essenzialmente da Mérimée e Dumas (a partire dai cui testi inizia tra l'altro lo slittamento nominale per cui Miguel diventa Juan o Jean e Mañara a volte si trasforma in Marana). Non mi ci soffermo perché il *Dictionnaire* di Pierre Brunel è totalmente esaustivo in merito.⁵⁹ E sviluppo invece la mia argomentazione in base alla quale il testo di Milosz solo funzionalmente fa sua l'identificazione del personaggio con un ex libertino, per poi procedere invece in direzione opposta alla totale separazione di Miguel da Don Juan.

La scena è a Siviglia nell'anno di grazia 1656.

Il primo quadro ritrae un festino nel castello di Don Jaime, nella campagna intorno a Siviglia, in una sala brillantemente illuminata. Convitati ubriachi. Don Jaime, «à figure bestiale»,⁶⁰ è in piedi su una sedia e sbraita. Parla in nome di «Notre-seigneur Bacchus». ⁶¹ Siamo in quaresima, il padrone di casa reclama vino («je jure et sacre à vous faire damner tous»). ⁶² Si rivolge a Don Miguel dicendogli che lui è il maestro di tutti i presenti: «Toi, toi tu es vraiment ce que j'appelle un scélérat». ⁶³ E lo addita alle donne presenti: «Ellénor, Blanca, Lorença, et toi, Inésile, et toi, là-bas, Cinthia, et vous toutes! mais regardez-le donc!». ⁶⁴ Lui si vanta di aver fatto tra sessanta e cento conquiste: duchesse, marchese, donzelle nobili e fanciulle comuni. Più una: «Soeur Madeleine de la Compassion, ravie, par mes soins, à Jésus». ⁶⁵ Afferma che l'inferno non esiste se non nella testa di un Messia pazzo. Ma già dice di essere stanco: «Je suis las étrangement de la chienne de vie que voilà». ⁶⁶ Dice di essere stato «traître, blasphémateur, bourreau» ⁶⁷ e di avere di conseguenza perso Satana: «Satan s'est retiré de moi. Je mange l'herbe amère du rocher de l'ennui». ⁶⁸ Quello che è stato il suo passato non gli basta più. E dice: «Vous savez

⁵⁹ P. BRUNEL, *Dictionnaire de Don Juan*, éditions Robert Laffont, Paris, coll. Bouquins, 1999. Le voci dedicate a Miguel Mañara (pp. 586-598) e a O.V. de L. Milosz (pp. 630-635) sono di O. PIVETEAU.

⁶⁰ O.V. DE L. MILOSZ, *Œuvres complètes* cit., t. III, p. 13 (didascalia).

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ivi*, p. 14.

⁶³ *Ivi*, p. 15.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ivi*, p. 17.

⁶⁶ *Ivi*, p. 18.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

sans doute qu'un Roi est pauvre chose quand Dieu s'en est allé». ⁶⁹ Don Fernand, amico dei genitori di Don Miguel, lo richiama alla nobiltà della sua famiglia e lo invita a recarsi a Siviglia dove un nobiluomo vedovo e malato ha una bellissima figlia, Girolama Carrillo de Mendoza, che può rappresentare la sua salvezza. Gli dà appuntamento domenica nella chiesa della Caridad. L'ombra della vita passata di Don Miguel gli appare in chiusura di quadro e pronuncia una maledizione per l'uomo «aveugle à la beauté de Dieu». ⁷⁰

Secondo quadro: giardino di Siviglia davanti alla casa di Carrillo de Mendoza. Girolama, sedici anni, racconta a Miguel di aver perso la madre a dodici e di come da allora viva dedicandosi al padre malato. Dice di non amare le sue coetanee per come parlano degli uomini e per come usano i fiori, uccidendoli, per abbellirsi i capelli. Don Miguel le chiede se non c'è nessuna parte oscura nel suo cuore. Lei risponde di amare i poveri e i libri e che per questo la sua vita è tutt'altro che triste. Dalle parole di Don Miguel apprendiamo che è passato del tempo dal loro primo incontro, voluto e organizzato da Don Fernand, e che da allora lui, don Miguel, è cambiato profondamente. Lei gli dice di sentirsi «sua sorella» e che nei tre mesi passati da quando si sono conosciuti lo ha visto trasformarsi. «Oui, vous dites vrai, je ne suis pas comme j'étais», conferma lui. ⁷¹ Adesso vede meglio, dice, grazie alla lampada che lei ha acceso nel suo cuore salvandolo dalle tenebre. Le chiede di sposarlo e la chiama «Soeur et Epouse Sainte». ⁷² Lei accetta: «Pour l'Eternité. [...] Devant Dieu». ⁷³

Terzo quadro. Altri tre mesi sono passati, siamo in una sala del palazzo di Don Miguel a Siviglia. Girolama è morta. Don Miguel sta in un angolo della sala. Sono presenti gli Spiriti della Terra, sono tre e parlano, sono loro che hanno ucciso la giovane donna e con lei anche suo padre che appena ha saputo si è spento senza dire una parola. Don Miguel chiede loro di tacere: «Ne faites pas ce bruit de paroles». ⁷⁴ Loro gli rispondono che l'uomo, figlio della terra, deve adorare lo spirito della terra e lo invitano a prendere coscienza del fatto che è rimasto solo, Girolama è morta. Don Miguel accetta la realtà e la volontà di Dio. Ma, svaniti gli spiriti, non si trattiene dal maledire la propria madre, per averlo generato al Dolore. Lo Spirito del Cielo allora lo richiama. «Qui m'appelle?», dice Don Miguel. «Je connais cette voix. Où l'ai-je en-

⁶⁹ *Ivi*, p. 20.

⁷⁰ *Ivi*, p. 26.

⁷¹ *Ivi*, p. 37.

⁷² *Ivi*, p. 38.

⁷³ *Ivi*, p. 40.

⁷⁴ *Ivi*, p. 44.

tendue, et quand? C'est comme si l'écho du cri de la naissance se réveillait soudain dans le coeur du vieil homme». ⁷⁵ Lo Spirito del cielo lo chiama figlio dell'uomo e induce Don Miguel alla preghiera.

Quarto quadro. Convento della Caridad, a Siviglia. Don Miguel è venuto a chiedere rifugio e protezione contro se stesso. L'abate lo sollecita alla confessione: «Il faut que Verité soit nue», gli dice. ⁷⁶ Don Miguel confessa i suoi peccati elencandoli in base ai dieci comandamenti non rispettati. Poi, dice, è venuta Girolama che gli ha insegnato la preghiera: «Le soir, je répétais les mots de sa prière». ⁷⁷ Piange e si lamenta per la morte di lei e l'abate lo rimprovera: «Pleure s'il le faut, mais ne fait pas ce bruit». ⁷⁸ Lo accoglie al convento ma lo avverte che sarà un percorso lungo e rude: «Tu verras un peu ce que c'est, et tu sauras comment on prie, tout seul, la nuit, entre quatre murs d'éternité». ⁷⁹ «Et il faut parler à l'Eternité en syllabes précieuses et claires même la nuit, quand son amour prend à la gorge comme l'assassin». ⁸⁰ Ed ecco l'esortazione a scegliere la parola di Dio contro quella dell'uomo:

Sache aussi qu'il est excellent de s'en tenir au verbe ordonné [...] il faut que prière soit jeûne avant d'être festin [...]

O mon fils! l'homme a crié bien des fois, non point prosterné, mais debout devant Dieu! [...]

Tu te garderas d'inventer des prières. Tu chanteras humblement avec le livre des pauvres d'esprit. Et tu attendras.

[...] c'est alors que l'on parle à Dieu non plus de soi-même et de son misérable malheur, mais de l'homme, et de l'écume, et du vent et de la pluie! ⁸¹

Quinto quadro. Davanti alla chiesa della Caridad, folla domenicale e gioiosa. Sul davanti della scena due religiosi dell'ordine della Caridad. Frère Miguel de Dieu ha parlato e il primo religioso commenta: «Je sentis que cette voix venait non point de bouche d'homme, mais des lèvres d'une blessure profonde». ⁸² Il secondo contesta: «Certes, le franc-parler peut être enchantement, mais le parler trop franc fleure souvent l'hérésie». ⁸³ Il primo evoca il percorso

⁷⁵ *Ivi*, p. 50.

⁷⁶ *Ivi*, p. 59.

⁷⁷ *Ivi*, p. 60.

⁷⁸ *Ivi*, p. 61.

⁷⁹ *Ivi*, p. 64.

⁸⁰ *Ivi*, p. 66.

⁸¹ *Ivi*, pp. 66-68.

⁸² *Ivi*, p. 76.

⁸³ *Ivi*, p. 77.

di carità che ha seguito Miguel e la sua dedizione ai poveri, quando compare un paralitico, Johannès, e frère Miguel compie un miracolo, uguale a quello di Gesù con Lazzaro: gli ordina di camminare e lui lo fa, osannato dalla folla.

Sesto quadro. Un cortile nel convento della Caridad. La notte è quasi tutta trascorsa, brillano le stelle che annunciano l'alba. Una piccola porta si apre e appare Mañara con una lanterna in mano, molto vecchio, i suoi capelli sono bianchi, le sue mani tremanti. Si appoggia a un bastone. Di tutti i frati del convento che Miguel ha conosciuto al suo arrivo, solo il frate giardiniere è ancora vivo. Miguel si dice angosciato: «Tout n'a pas été dit, tout n'a pas été fait».⁸⁴ Poi dice un Padre Nostro: «Seigneur Seigneur donnez-nous notre espoir quotidien!».⁸⁵ Preghiera che si conclude così: «Je suis Mañara. Et celui que j'aime me dit: ces choses n'ont pas été. S'il a dérobé, s'il a tué: que ces choses n'aient pas été! Lui seul est».⁸⁶ Gli appare uno sconosciuto, lo spirito della terra che, blasfemo, dice: «Je suis celui qui est»,⁸⁷ e poi tenta Miguel e gli intima di controconvertirsi. Miguel, per respingere la tentazione, parla con le parole dei salmi. Lo spirito del cielo allora lo chiama e lui risponde «Me voici».⁸⁸ In quel momento muore. Il frate giardiniere entra e vede il cadavere di Miguel. Fa un largo segno di croce e pronuncia la battuta finale: «Maintenant je suis seul [...]. Mais mon coeur est joyeux [...]. A cause que je sais que toutes choses sont où elles doivent être et vont où elles doivent aller: au lieu assigné par une sagesse qui (le Ciel en soit loué!) n'est pas la nôtre».⁸⁹

Ecco chiuso il cerchio, ed anche esaurito, attraverso le tre riprese, il ciclo. Milosz non tornerà più sull'argomento, ormai il personaggio – suo alter ego – ha deposto per sempre il *verbiage*. «Liberami o mio Dio dalla verbosità di cui soffro», si legge nel *De Trinitate* di Agostino. Quando anche l'autore, con inevitabile e significativo ritardo rispetto alla creazione letteraria, sarà giunto alla consapevolezza di Miguel, anche lui, Milosz, deporrà la parola umana per dedicarsi del tutto a quella divina.

Concludo con una considerazione sul valore metascritturale del ciclo di cui ho trattato: parlando di sé attraverso il suo personaggio, Milosz ha illustrato il suo progressivo allontanamento dalla finzione della letteratura, la scelta del silenzio artistico in favore del *verbe ordonné*.

⁸⁴ *Ivi*, p. 88.

⁸⁵ *Ivi*, p. 89.

⁸⁶ *Ivi*, p. 90.

⁸⁷ *Ivi*, p. 93.

⁸⁸ *Ivi*, p. 97.

⁸⁹ *Ivi*, p. 98.

INDICE

	Pag.	V
<i>Premessa</i>	»	V
D. DALLA VALLE (Università di Torino) – <i>Il Don Giovanni di Jean Rousset</i>	»	1
G. BOSCO (Università di Torino) – « <i>Tutto è dove deve essere e va dove deve andare</i> »: <i>il Miguel Mañara di Oscar V. Milosz</i>	»	15
C. CAVALLINI (Università di Bari) – <i>L'imitazione e l'immaginario: dinamiche narrative in Les trois Don Juan di Apollinaire</i>	»	33
M. MAZZOCCHI DOGLIO (Università di Milano) – <i>Demoni ed ombre ne La dernière nuit de Don Juan di Edmond Rostand</i>	»	51
F. FASSINA (Università del Piemonte Orientale) – <i>Un Don Giovanni à la manière flamande. Ghelderode fra espressionismo e modernismo</i>	»	63
A. PREDÀ (Università di Milano) – <i>La carne dell'anima: il Don Juan di Joseph Delteil</i>	»	83
E. SPARVOLI (Università di Milano) – <i>Studi preparatori per un ritratto di Don Giovanni: Le pur et l'impur di Colette</i>	»	95
M. MASTROIANNI (Università del Piemonte Orientale) – <i>Intorno a una reinterpretazione moderna del Dom Juan. La scena del povero rivisitata da Itkine</i>	»	111
L. RESCIA (Università di Trento) – <i>Danzare in solitudine: il Don Juan di Charles Bertin</i>	»	153
P. BRUNEL (Université de la Sorbonne) – <i>Histoires blanches et soleils noirs</i>	»	165
F. BRUERA (Università di Torino) – <i>Ornifle ou le charme rompu</i>	»	183

INDICE

P. ADINOLFI (Università di Torino) – <i>La mort qui fait le trottoir (Don Juan) di Henry de Montherlant</i>	Pag. 195
E. ASCHIERI (Università del Piemonte Orientale) – <i>Un Don Giovanni neocapitalista fra i telefoni bianchi. Monsieur Jean di Roger Vailland.</i>	» 215
M. MODENESI (Università di Milano) – <i>Entre mythe, masque et mascarades. Le Don Juan de Jacques Ferron</i>	» 243
L. AUDÉOUD (Università del Piemonte Orientale) – <i>Le Don Juan de Belle du Seigneur: rhétorique d'un séducteur</i>	» 257
D. CECCHETTI (Università di Torino) – <i>L'ossessione per l'intertestualità. La nuit de Valognes di Éric-Emmanuel Schmitt</i>	» 271
P. TORDJMAN (Université de Paris-VIII) – <i>Le Don Juan de la psychanalyse: entre littérature et philosophie</i>	» 293
E. RALLO-DITCHE (Université de Provence) – <i>Le Don Juan de François Truffaut: au bonheur des dames</i>	» 311
Indice dei nomi	» 321



TIBERGRAPH

CITTÀ DI CASTELLO • PG

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI GIUGNO 2009

