

STEFANO AGOSTI

”CARMEN” O LE VOCI DELLA RAPPRESENTAZIONE

«En close bouche, n'entre point mouche»: in bocca chiusa, mosca non entra. Su questo proverbio, si chiude la *Carmen* di Mérimée. Esso sigilla la bocca del primo Narratore, dopo che la *garrota* ha sigillato quella di don José (il secondo Narratore) e il coltello di quest'ultimo (già di García le Borgne) la bocca di Carmen. Si spengono dunque tre "voci": ma l'ultima, quella di Carmen è una voce riportata. Essa risuona infatti nella bocca del secondo Narratore, don José, sul quale incombe il discorso del *récit* vero e proprio (la "fabula" di *Carmen*), indirizzato al primo Narratore in veste di allocutario. Ma essa risuona anche nella bocca di quest'ultimo, il primo Narratore, il quale presenta Carmen, da lui incontrata nel corso di un'ispezione archeologica nella regione di Cordova, in termini simili e dissimili rispetto al ritratto che ne fornirà don José, e che è praticamente il ritratto della protagonista della novella.

La Carmen del primo Narratore è, come l'altra, una strega ("une servante du diable")¹⁾, una fattucchiera (predice la *baji*, la buona ventura), è una ladra (gli ruba l'orologio). Alla pari dell'altra ha un qualche cosa (soprattutto negli occhi) dell'animale selvatico (il gatto, o il lupo). Però, a differenza dell'altra, è avvolta, emblematicamente, dei colori della morte, il nero e il bianco: p. 620 «Elle avait dans les cheveux *un grand bouquet de jasmin*, dont les pétales exhalaient le soir une odeur enivrante. Elle était simplement, peut-être pauvrement vêtue, tout en noir [...]». Ed ecco Carmen quale appare a don José ed è da lui descritta: p. 628 «Elle avait *un jupon rouge* fort court qui laissait voir des bas de soie blancs avec plus d'un trou, et des souliers mignons *de maroquin rouge* attachés avec *des rubans couleur de feu*. Elle avait encore *une fleur de cassie* dans le coin de la bouche [...]». I colori, in questo secondo ritratto, sono, in opposizione a quelli del primo, il rosso e il giallo, i colori della passione (la gaggia è di colore giallo vivo e si oppone al bianco del gelsomino). Si dà, inoltre, opposizione fra i gesti di Carmen nell'uno e nell'altro ritratto: nel primo, la mantilla copre la testa e, successivamente, le spalle della protagonista; nel se-

condo, la mantilla viene aperta per mostrare le spalle e il fiore di gaggia che spunta dalla scollatura del seno. A una figura emblematica del lutto si oppone la figura emblematica di eros.

Il racconto-cornice, portato dalla voce del primo Narratore, non solo attraversa, dal punto di vista diegetico (l'incontro con Carmen, la predizione della buona ventura, il furto dell'orologio), lo spazio della rappresentazione vera e propria, costituita dal racconto del secondo Narratore (don José), ma prefigura altresì, e in forme appena appena cifrate, quello che sarà il destino della protagonista.

Sospendo, qui, per il momento, ogni altra osservazione sui rapporti che si stipulano fra il racconto-cornice e il racconto-rappresentazione, fra la voce del fuori (il primo Narratore) e la voce che parla dall'interno della "fabula", la voce di don José, secondo Narratore e protagonista della storia (il cosiddetto Narratore omodiegetico).

Passo, ora, a questa seconda voce, che è la voce del racconto vero e proprio, e che porta la voce di Carmen.

Nel racconto che fa (p. 627 :«C'est de sa bouche que j'ai appris» ecc.), essa porta testimonianza di tre ordini di trasgressioni:

1) la trasgressione della legge, vale a dire la trasgressione dell'ordine socio-politico di uno Stato o di una comunità.

2) la trasgressione linguistica, vale a dire la fuoruscita dal codice linguistico collettivo (la lingua comunicativa istituzionalizzata), cui subentrano codici e sottocodici particolari;

3) la trasgressione del codice erotico-esistenziale, ove all'amore inteso come progressione e crescita (secondo la legge della genitalità, come direbbe Fornari) si sostituisce l'amore come percorso obbligato alla morte («Je te suis à la mort, oui», è l'enunciato fatidico di Carmen a don José, nel finale della storia raccontata). Avverto comunque che non si tratta — come vedremo — del binomio "amore e morte", secondo la diffusa sigla romantica.

1. *La trasgressione della legge*

È il tipo di trasgressione più "superficiale", da leggersi anche come la manifestazione figurativa delle trasgressioni 2 e 3. È inoltre una sorta di conseguenza naturale (per così dire) della condizione "separata" (volontariamente separata) della comunità degli zingari cui appartiene Carmen. Il contrabbando, esercitato da Carmen insieme ad alcuni elementi della comunità, non rappresenta, insomma, altro che l'attivazione della separazione attraverso la marcatura — effettuata tramite la trasgressione — del limite (la legge) che designa la comunità normale. Sintomatico è invece che la trasgressione sia attuata altresì da don José, il quale ottiene però, in tal modo, l'effetto inverso rispetto a quello dei bohémiens-contrabbandieri. Infatti,

operando la trasgressione, egli non conferma — per opposizione — il codice di appartenenza a una data comunità, ma determina la fuoruscita dalla propria senza acquisire statuto di appartenenza alla comunità "altra" (la comunità separata dei *bo-hémiens*). La sua è, in definitiva, una trasgressione allo stato puro in quanto porta alla sospensione di ogni statuto socio-politico di appartenenza. Don José, una volta effettuata la trasgressione (nella fattispecie l'uccisione del proprio superiore e suo primo rivale, il luogotenente amante di Carmen), non ha più "luogo": è situato in un "entre-deux", in un intervallo, in uno spazio storico destituito di fondamento sociale. La sua "voce", non può far altro che ricorrere — prima di venir spezzata per sempre dalla *garrota* — alla propria origine storico-antropologica: la lingua basca: p. 631 «Notre langue, monsieur, est si belle, que, lorsque nous l'entendons en pays étranger, cela nous fait tressaillir...». Subito dopo queste parole, il testo presenta, significativamente, un intervento del primo Narratore nel corpo del secondo racconto:

«-Je voudrais avoir un confesseur des provinces, *ajouta le bandit.*

«*Il reprit après un silence:*

- Je suis d'Elizondo, *lui répondis-je en basque* [a Carmen], fort ému de l'entendre parler ma langue» ²⁾.

Come si può constatare, si tratta inoltre di un luogo del testo (il solo) in cui convergono, in uno splendido intreccio pronominale che addirittura blocca e "confonde" la narrazione, le tre voci: quella del primo Narratore, quella del secondo Narratore (che si rivolge sia al primo Narratore: «Notre langue, monsieur», sia a Carmen: «Je suis d'Elizondo, lui répondis-je») e quella di Carmen, presente sia come allocutaria di don José sia come depositaria della stessa lingua di quest'ultimo, il basco, attraverso la quale si effettua il dialogo tra i due. Da quest'ultimo riguardo, la lingua basca fonda la complicità fra Carmen e don José, attuando un primo livello di trasgressione rispetto alla lingua comunicativa istituzionalizzata. È infatti all'interno del codice trasgressivo della lingua basca che don José acconsente a favorire la fuga di Carmen, arrestata per aver sfregiato una sua compagna operaia alla manifattura di tabacchi; ed è ancora nella lingua basca che Carmen si rivolge a don José nell'episodio dell'uccisione del luogotenente (il primo amante di Carmen) e nell'episodio dell'inglese (secondo amante di Carmen).

La lingua dell'origine è dunque evidenziata — nel suo primo occorrimto nel racconto di don José — dall'intervento del primo Narratore. E se essa riveste la funzione di primo codice della trasgressione linguistica (la complicità, tramite essa, fra Carmen e don José), essa assolve altresì il compito di rappresentare l'unico luogo di identificazione del protagonista, un luogo fuori del sociale, situato in una storia perduta. La voce di don José, e cioè — ripetiamo — la voce che porta sia la vicenda sia la voce di Carmen, risuona non in uno spazio storico-sociale ma all'interno di uno

spazio squisitamente antropologico: vale a dire in uno spazio ove vigono solo le componenti elementari della vita e della morte. La storia di Carmen potrebbe anche essere intesa come l'allegoria di questa voce.

2. *La trasgressione linguistica*

Abbiamo già rilevato un primo livello trasgressivo della lingua istituita, della lingua della comunicazione e del sociale, rappresentato dalla lingua basca: codice della complicità fra Carmen e don José, che opera su di lui in quanto specchio — attraverso l'uso che ne fa Carmen — della primitiva e, come abbiamo detto, successiva, unica identità. La complicità trasgressiva assume quindi, inizialmente, le sembianze — false — di una solidarietà originaria, sigillata, per esempio, in queste due battute:

p. 632 [Carmen]: -Si je vous poussais, et si vous tombiez, *mon pays* [...].
[Don José]: -Eh bien, m'amie, *ma payse*, essayez, et que Notre Dame de la Montagne vous soit en aide;

ove al "mon pays" di Carmen a don José fa eco il "ma payse" di questi a lei. Ma tale solidarietà originaria non solo è falsa (p. 631 «Elle mentait, monsieur, elle a toujours menti»), per cui il codice della lingua basca avrà, nel seguito della vicenda, unicamente la funzione di permettere la comunicazione tra complici, ai danni degli utenti della lingua ordinaria; essa sarà, per così dire, negata dalla presenza di un codice trasgressivo ulteriore, o più profondo, di cui è in possesso Carmen e a cui don José — per buona parte, come vedremo, della storia da lui stesso raccontata — non ha accesso: il codice della lingua degli zingari o lingua *rommani*.

All'interno del racconto portato dalla voce di don José, scorre una falda opaca, quella costituita dalla lingua *rommani*, entro la quale si articolano eventi su cui don José non ha presa. Questa falda sottratta alla competenza e, per ciò stesso, al discorso del secondo Narratore, se, da un lato, conferma la non-assimilazione dello stesso, in quanto personaggio, alla comunità "altra", da un altro lato testimonia di un punto di fuga della realtà situato al di là della vicenda narrata e, naturalmente, non compreso nemmeno nella cornice (nel racconto-cornice del primo Narratore).

Questo, per quanto riguarda la struttura narrativa (qui, omodiegetica) e la conseguente nozione di storia che implicitamente (istituzionalmente) sottende il racconto: diciamo, la nozione occidentale di storia (magari con la *s* maiuscola), la quale fonda le proprie costruzioni unicamente sui materiali reperiti, rimuovendo (proprio in senso psicanalitico) quelli sottratti al reperimento e al successivo inventario (all'archivio). Si potrebbe anche dire che la Storia, nella civiltà occidentale (per lo meno la storia tradizionale), si configura come il luogo d'un'immensa, rassicurante rimozione. Il punto di fuga linguistico e, per ciò stesso referenziale, di cui testimonia la grande novella di Mérimée, costituisce proprio l'indicazione di ciò che sta al di là

della Storia (e su cui il Soggetto non ha potere) e che rappresenta, nel contempo, il "soubassement" (lo zoccolo, la piattaforma) della Storia, proprio come l'inconscio rappresenta il "soubassement" del Soggetto cosciente.

Per quanto riguarda invece il personaggio Carmen, la lingua *rommani* funziona come la circoscrizione d'uno spazio più arcaico (in questo caso, d'un luogo storico-sociale, non antropologico), ove vigono altre leggi, altre norme e altri codici rispetto a quelli della società (o delle società) in cui i bohémien si trovano a vivere: per esempio, i codici della magia, le norme della predestinazione, le leggi della morte violenta per decisione individuale. Come abbiamo già detto, la trasgressione della legge rappresenta la marcatura di una differenza: vale a dire la conferma del luogo (e del sistema) storico-sociale del bohémien. All'interno di questo luogo, il rapporto amoroso si può configurare — ed è il caso del personaggio Carmen — nei termini di una sfida. E di una sfida suprema: la sfida a morte.

3. *La trasgressione del codice erotico-esistenziale*

Il rapporto amoroso, in *Carmen*, e per Carmen, è posto appunto sin dall'inizio sotto il segno della sfida, che si avvierà a diventare la sfida suprema fra i due partners. Intanto, esso comporta una serie di uccisioni, per l'esattezza tre, da parte di don José, di altrettanti partners di Carmen: il luogotenente; García le Borgne, il marito di Carmen, anch'esso bohémien, uccisione che frutta, alla letteratura del genere, uno dei più splendidi duelli che siano stati scritti, in tutto paragonabile a quello, celeberrimo, del nostro Verga in *Cavalleria rusticana*; e, infine, l'uccisione dell'inglese, "l'écrevisse", penultimo amante di Carmen, per lo meno nel racconto portato dalla voce di don José. Vi è infatti un quarto amante, il picador Lucas, che José non ha il tempo di mettere a silenzio in quanto il picador viene incornato e calpestato (ma non ucciso) dal toro. In questi casi — tranne l'ultimo — la sfida di Carmen a don José implica l'uccisione di tutti i rivali. Si tratta, insomma, di altrettante prove attraverso le quali deve passare il Soggetto nella sua "quête" del cosiddetto (in narrazione) "objet de valeur": qui, oggetto del desiderio.

Ora, l'introduzione del toro nel racconto — sia pur rapidissima — assolve un'importante funzione (colta con straordinaria intelligenza dai librettisti dell'opera omonima di Bizet, Méilhac e Halévy, che su di essa impernano il finale del dramma, e che Rosi, nella realizzazione filmica dell'opera, pone addirittura in *exergue*): la funzione, cioè, di trasporre la sfida, lanciata da eros, nell'ambito della situazione archetipica persecutore-vittima, ove i termini del binomio si scambiano reciprocamente le parti: il persecutore diventa la vittima, e viceversa. Esattamente come nel caso della trasgressione linguistica — già esaminata —, e alla funzione, là rilevata, della lingua basca e, soprattutto, della lingua *rommani*, anche in questo caso la trasgressione — attraverso la sfida a morte — del codice erotico supposto normale (in

tutto l'arco che lo costituisce: dal potenziamento narcisistico alla genitalità) sfocia in una figura più arcaica: quella, appunto, che abbiamo citato. L'omologazione, articolata strutturalmente da Rosi ma già presente in Bizet, fra l'uccisione del toro e l'uccisione di Carmen (il che sottintende, in ultima analisi, l'omologazione tra le due figure), esplicita splendidamente il nesso solo suggerito da Mérimée. La figura del toro nell'arena — variante degradata, o moderna, della figura del Minotauro nel labirinto —, è una figura ancipite, come è ancipite la figura parallela e simmetrica dell'*espada*. Entrambi ricoprono simultaneamente i due opposti ruoli: quello del persecutore e quello della vittima. È il combattimento che deciderà, attraverso l'eliminazione di uno degli attori, l'assegnazione del ruolo definitivo. Che, anche in questo caso, risulta definitivo solo alla luce della logica convenzionale. In quell'immenso racconto che si intitola *La casa di Asterione*, ove è appunto ripreso il mito del Minotauro, Borges colloca Teseo, visto dalla parte del mostro, nel ruolo del Redentore, o del Salvatore: «Come sarà il mio redentore? Sarà forse un toro con un volto d'uomo? O sarà come me?». In tale prospettiva, la morte del Minotauro non solo coincide con la sua salvezza (con la sua vittoria) ma scioglie addirittura l'opposizione precipitata.

Ora, nella "logica" della sfida a morte, di cui il racconto fornito da don José continua a proporre infiniti enunciati (Carmen: «Je rirai bien le jour où la consigne sera de te pendre»³⁾; don José: «Quand on est en vue d'une femme, il n'y a pas de mérite à se moquer de la mort»⁴⁾; «-Tu es le diable, lui disais-je. -Oui, me répondait-elle»⁵⁾; Carmen: «Canari, nous nous reverrons avant que tu sois pendu»⁶⁾), ebbene, nella "logica" di Carmen della sfida a morte, non si dà infatti il concetto di prevalenza, bensì quello di equiparazione dei contendenti entro uno stesso destino (la duplice morte è predestinata). Ecco, in proposito, uno stralcio dal dialogo fra Carmen e don José, successivamente all'uccisione in duello di García le Borgne, marito di Carmen:

- p. 653 -Tu seras toujours un *lillipendi!* [uno stupido] me dit-elle. Garcia devait te tuer. Ta garde navarraise n'est qu'une bêtise, et il en a mis à l'ombre de plus habiles que toi. C'est que son temps était venu. Le tien viendra.
- Et le tien, répondis-je, si tu n'es pas pour moi une vraie romi [sposa].
- À la bonne heure, dit-elle; j'ai vu plus d'une fois dans du marc du café que nous devons finir ensemble.

E nel finale del racconto:

- pp. 657-658 -Je suis las de tuer tous tes amants; c'est toi que je tuerai.
[...]
-J'ai toujours pensé que tu me tuerais. [...] C'est écrit.
[...]
-Moi d'abord, toi ensuite. Je sais que cela doit arriver ainsi.
[...]

-Ainsi, lui dis-je, ma Carmen, après un bout de chemin, tu veux bien me suivre, n'est-ce pas?
-Je te suis à la mort, oui[...].

A questo punto, possiamo introdurre un importante elemento emerso dall'analisi, elemento che colloca la dialettica della sfida a morte o, se vogliamo, il confronto persecutore-vittima, nel quadro di una situazione identificativa decisamente conturbante.

Nel racconto-cornice che fa capo al primo Narratore, questi incontra don José tre volte: la prima, presso la sorgente della Sierra de Cabra; la seconda, in una catapecchia di Cordova, mentre Carmen, appena conosciuta, si accinge a predirgli la buona ventura; la terza, ancora a Cordova, nella cella d'un convento di domenicani, ove don José attende di venir giustiziato e ove dà il via al proprio racconto, diretto allo stesso primo Narratore, il quale si trasforma così in Narratario del secondo Narratore.

Ora, nel corso del secondo incontro, riferito dunque dal primo Narratore, Carmen si rivolge a don José proprio nel codice non più della lingua basca ma della lingua *rommani*: codice di cui il racconto-cornice attesta che don José è ormai in possesso. Ecco alcuni stralci dal passo in questione:

pp. 623-624 La gitana[...] lui adressa quelques phrases dans la langue mystérieuse dont elle s'était servie devant moi. [Poco prima, infatti, aveva interpellato il bambino che le aveva aperto l'uscio della catapecchia in quella stessa lingua, la lingua *rommani*, appunto: «Un enfant nous ouvrit. La bohémienne lui dit quelques mots dans une langue à moi inconnue, que je sus depuis être la *rommani* ou *chipe calli*, l'idiome des gitanos». [...] La bohémienne continuait à lui parler dans sa langue. [...] A ce torrent d'éloquence, don José ne répondait que par deux ou trois mots prononcés d'un ton bref.

Due osservazioni s'impongono qui. La prima riguarda l'inserimento, nella diacronia della vicenda raccontata da don José, delle citazioni sopra riportate, al fine di stabilire la linea di demarcazione fra eventi discorsivi (e, per ciò stesso, fra eventi senza più) sottratti alla competenza del protagonista ed eventi cui il protagonista dovrebbe avere accesso grazie all'acquisizione del codice rappresentato dalla lingua *rommani*. Ebbene, nella costruzione a volumi incastrati della novella, tale linea attraversa l'episodio del quarto partner di Carmen, il picador Lucas; si colloca cioè quasi alla fine della vicenda. Eccone il reperto, dal racconto di don José che ormai sta per concludersi:

p. 655 Heureusement le picador partit pour Malaga, et moi, je me mis en devoir de faire entrer les cotonnades du juif. J'eus fort à faire dans cette expédition-là, Carmen aussi, et j'oubliais Lucas, peut-être aussi l'oublia-t-elle, pour le moment du moins.
C'est vers ce temps, monsieur, que je vous rencontrai, d'abord près de Montilla, puis après à Cordoue.

Che cosa si può dedurre da questo? Ebbene (e qui siamo alla seconda osservazione), si può dedurre che nel momento in cui il punto di fuga della realtà viene fatto rientrare e questa sembra tornare sotto il dominio del Soggetto, in quello stesso momento — *e non prima* — si apre per quest'ultimo lo spazio effettivo della prova suprema: quella di dare o di ricevere la morte. Solo quando don José è in possesso della lingua di Carmen, e cioè solo quando i due attori del dramma si identificano entro lo stesso idioma — idioma separato, il quale designa contemporaneamente, come abbiamo notificato, un'origine e un punto di fuga —, solo allora potrà essere portata a compimento l'ultima, estrema fase della trasgressione. Nello spazio unico e circoscritto della medesima lingua (arena o labirinto), i due attori si accingono a sostenere la scena conclusiva imposta dai loro ruoli rispettivi, che comunque permangono indecidibili: i ruoli, appunto, del persecutore e della vittima. Sicché non sarà illegittimo supporre che l'ultimo dialogo fra Carmen e don José si effettui proprio nella lingua *rommani* (come del resto comproverebbero elementi linguistici isolati in punti capitali del dialogo: p. 659 «Comme mon rom [sposo] tu as le droit de tuer ta romi; mais Carmen sera toujours libre. Calli [libera] elle est née, calli elle mourra»), ormai presente alla coscienza ed emersa alla storia.

Con un'ulteriore precisazione, tuttavia. La coscienza è coscienza della morte («Calli elle est née, calli elle mourra»), mentre l'emersione alla storia sarà solo della lingua, non degli eventi che vi si articolano. Per quest'ultimo riguardo, nessuna lingua infatti è in grado di ordinare in racconto, vale a dire di ridurre e comporre in storia, gli eventi della trasgressione, di cui permane comunque depositaria in quanto ne è la matrice. La morte dentro il medesimo idioma o, il che è lo stesso, la lingua come luogo della morte, rappresentano il passaggio definitivo da uno spazio storico a uno spazio antropologico. Nessun accesso alla storia dunque, da parte di don José. L'acquisizione della lingua *rommani*, entro la quale portare a compimento l'ultima fase della trasgressione (dare *e* subire la morte), non è altro che l'ultima tappa di un percorso che colloca il protagonista al di là dell'origine (rappresentata per lui dalla lingua basca), nel pre-originario, la cui figura emblematica resta appunto quella di Carmen.

Sul grande occhio nero di Carmen, sbarrato nella morte (l'occhio del toro), si concludono le tre trasgressioni ⁷⁾. Che si potrebbero anche intendere come la *quête*, da parte del Soggetto, della propria identità più profonda. E precisamente di un'identità genealogica situata al di fuori del sistema socio-culturale; di un'identità linguistica (il nome proprio) situata al di là dei codici comunicativi istituzionalizzati; e infine di un'identità corporale situata meno nella pulsione di vita che nella pulsione di morte. Ora, è essenzialmente quest'ultimo aspetto della novella che viene circoscritto e sviluppato, da un capo all'altro del testo, nell'opera di Georges Bizet, men-

tre ancora un'opera filmica ispirata liberamente al racconto, *Prénom Carmen* di Jean-Luc Godard, sembra accogliere e far propri tutti e tre gli aspetti della trasgressione di cui abbiamo dato notizia, con particolare riguardo soprattutto al secondo, ove la trasgressione coinvolge il codice linguistico istituito.

Nel film di Godard il dialogo risulta infatti sostanzialmente cancellato, o comunque abraso sino all'inintelligibilità, mentre l'elemento sonoro che sembra vocato a sostituirlo è costituito, da un lato, dal rumore dell'onda del mare e, dall'altro, dalla musica (nella fattispecie, quella dei Quartetti di Beethoven). Fra le poche frasi che emergono dall'abrasione del dialogato, una almeno merita di venir isolata, sia dal rispetto di un'interpretazione del film sia dal rispetto di una sua possibile coincidenza con i risultati della nostra analisi. Si tratta della frase (rivolta a Carmen): «Che cosa viene prima del nome?» (prima del "prénom"); ove appunto è posta, sotto la forma dell'interrogazione, l'istanza dell'identità al di fuori dei codici anagrafici. Ora data l'indecidibilità semantica del sintagma deittivo "prima del nome" (prima del "prénom"), il film avanza una duplice risposta all'inquisizione identificativa: una risposta da ricondurre a una posizione pre-linguistica, quale è quella rappresentata dal rumore naturale (l'onda del mare); e una risposta da ricondurre a una posizione post-linguistica, quale è quella rappresentata dalla musica.

Le battute finali del film, anch'esse sottratte all'abrasione («- Come si chiama ciò che appare prima del giorno?», chiede Carmen morente. «- Credo che si chiami: l'Aurora»), sembrano postulare appunto — in forme amnesiche, o afasiche — la ricostituzione d'un nuovo codice comunicativo, emerso dalla distruzione del codice normale, e rappresentato simbolicamente dal dilagare dell'aurora sul mare (ove si potrà leggere un nuovo riferimento a Beethoven in quanto autore di una celebre sonata "all'Aurora").

Dunque: «En close bouche, n'entre point mouche». Il silenzio che dalla cornice del racconto (in questo caso, per la precisione, dal segmento di cornice aggiunto in occasione della pubblicazione della novella in volume), il silenzio — ripeto — che si proietta sulla storia di Carmen, sigilla definitivamente tutte le bocche, spegne tutte le voci. Non senza però, prima, aver circondato la storia di una straordinaria cassa di risonanza. Abbiamo già segnalato come, dal racconto-cornice, si riverberi sulla storia effettiva, anticipandone il senso, la figura in nero (in lutto) della protagonista. Ma la cornice fornisce altresì, con tutta la forza emblematica inerente ad alcuni elementi apparentemente erratici, in realtà calcolatissimi dal rispetto della struttura complessiva (forza del *parergon* sull'*ergon* — come direbbe Derrida —, violenza di ciò che appartiene alla struttura ma che si situa in un altro luogo, in un "di-fuori" rispetto ad essa, in un "a-parte"), la cornice, ripeto, fornisce altri dati.

Il racconto del primo Narratore (l'archeologo) si apre infatti sulla ricerca topo-

grafica del luogo di una sfida: di una sfida storica e decisiva, proprio in senso storico. Quella fra Cesare e gli ultimi pompeiani, fra l'Impero e la Repubblica, conclusasi con la vittoria di Cesare (si ricordi Dante, *Paradiso*, VI, 71: «Onde si volse nel vostro occidente / Ove sentia la pompeiana tuba»), luogo che, in base a quanto riferito dall'anonimo autore del *Bellum hispaniense* (citato all'inizio dal Narratore), gli storici avrebbero collocato nei pressi dell'odierna Munda, ma che il Narratore ritiene situabile nei pressi di Montilla (segnalo, fra l'altro, la quasi omonimia fra il toponimo e la "mantilla", emblema, unitamente al doppio fiore — quello bianco e quello giallo, il gelsomino e la gaggia —, di Carmen). Il segmento di cornice aggiunto — che finisce per chiudere compiutamente il testo del racconto vero e proprio, il testo del racconto-rappresentazione — riferisce invece (oltre a osservazioni generali sui costumi, usi, aspetti ecc. dei bohémien) di una ricerca del Narratore (si suppone sempre il primo, ma potrebbe trattarsi anche, qui, di una controfigura dell'*Auctor*) intorno alla lingua *rommani* e sulle sue interazioni nei riguardi delle lingue europee con cui è venuta in contatto; non solo ma altresì sulla derivazione dalla stessa di alcuni termini dell'argot. Il Narratore ne segnala tre, sui quali chiude il suo breve intervento filologico: il vocabolo *chourin*, coltello, dal rommani *tchouri*; *grès*, cavallo, dai vocaboli *gras*, *gre*, *graste*, *gris*; il popolare (e non più argotico) *frimousse*, volto (soprattutto di donna, o di bambino, che potrebbe corrispondere, grosso modo, all'italiano "musetto"), da un originario *firlimose*, disceso dai sinonimi coniugati *firla*, *fila*, in rommani, appunto, "volto", e *mui*, che significa la stessa cosa. Il Narratore precisa: «c'est exactement os des latins», saldando così circolarmente l'estremo segmento della cornice al primo, ove è fatto riferimento ancora al latino, al *Bellum hispaniense* ⁸⁾.

Dunque: *coltello*, *cavallo* e *volto* (la "frimousse"): e cioè gli oggetti della sfida (e della morte), dell'erranza e di eros, su cui poggia l'intera storia di Carmen.

Le tre voci si sono spente, le tre bocche (quella di Carmen, quella di don José, quella del primo Narratore, l'archeologo) sono ormai sigillate dal silenzio. Ma il proverbio sigilla una quarta bocca, spegne una quarta voce: quella di Mérimée.

Tra il racconto di don José, in *Carmen* (1845), e il segmento finale della novella aggiunto per l'edizione in volume (1847), il grande amore di Mérimée per Valentine Delessert entra in crisi (ve ne è riferimento allusivo in una lettera a Madame de Montijo del 17 luglio 1846) ⁹⁾. Comincia la lunga agonia di questa passione — cinque o sei anni —, la quale durava da dieci. E si apre, immediatamente, il lungo silenzio creativo dell'autore, che interromperà, esattamente vent'anni dopo, il modestissimo *La chambre bleue* (1866), scritto su richiesta dell'imperatrice, Eugénie de Montijo (ma pubblicato postumo, nel 1871, sull' "Indépendance Belge"), cui seguiranno i non eccelsi *Lokis* (1869) e *Djoumane* (anch'esso apparso dopo la morte dell'autore,

nel gennaio 1873, sul "Moniteur Universel"). Ecco, in proposito, alcune confessioni di Mérimée agli intimi. A Turgheniev: «Ce qui m'a empêché de travailler, est un motif un peu bête. Lorsque j'écrivais, *c'était pour l'amour d'une belle dame. Lorsqu'elle ne s'est plus amusé de moi, je n'ai plus rien fait*» (lettera del 27 gennaio 1865)¹⁰; a Madame de la Rochejaquelein: «Je n'ai rien fait jusqu'à présent pour moi, et *je n'ai plus personne pour qui travailler*» (lettera del 24 gennaio 1855)¹¹; alla stessa: «J'ai eu pendant quinze ans un but qui était de plaire à quelqu'un. Cela me rendait fort heureux et il me semblait que je réussissais. *Je n'ai rien écrit pour le public, toujours pour quelqu'un [...]. Il y a trois ans que je n'ai plus de but*» (lettera del 29 ottobre 1856)¹². Si aggiunga, a completare il quadro, questo brano da una lettera a Madame de Montijo: «J'ai pensé bien souvent que cette amitié finirait, *soit par sa mort, soit par une autre catastrophe*. Je n'avais jamais supposé qu'elle s'éteindrait comme une lampe fautive d'huile» (lettera del 10 agosto 1857)¹³. Le voci continuano a intrecciarsi, ma ormai al di fuori della rappresentazione. La grande pulsione fatica verso l'amata è stata violentemente interrotta. Essa regge l'intero arco della produzione più alta di Mérimée, dalla *Vénus d'Ille* (1837) a *Carmen*, appunto (1846 e 1847), produzione che, sintomaticamente, appare tutta intessuta delle marche del dire.

Si aprirebbe qui un lungo capitolo sullo *stile della faticità* della narrativa di Mérimée (ad esso, fra l'altro, si dovrà ricondurre quell'asciuttezza del dettato comunemente riconosciuta come la caratteristica più evidente dell'autore senza che ne sia stata individuata la ragione di base): stile della faticità, che va dalle istanze esplicite del Narratore, esterno o interno al racconto, alla presenza, esplicita o implicita, del Narratario; dalle strutture complesse del racconto in cornice (come abbiamo visto per *Carmen*) alla fitta tessitura delle marche dell'oralità entro il corpo vero e proprio del testo. Per quest'ultimo riguardo, la novella di *Carmen* rappresenta una sorta di summa, o di regesto esemplare. Abbiamo così iterazioni — fuori del discorso diretto — tipiche del discorso orale (p. 630 «Dans la rue du serpent [...] dans la rue du serpent»); le locuzioni di contatto, del tipo «C'est de ce jour-là, je pense» (p. 635), oppure «Il fallait voir les yeux qu'elle me faisait» (p. 645); l'uso degli indicatori pronominali in situazione, come ad esempio. «Mais Carmen avait l'humeur comme est le temps chez nous» (p. 641), oppure «C'est leur garde andalouse. Moi[...]» (p. 652); senza contare, naturalmente, l'incessante allocuzione al Narratario ("Monsieur") che trapunta da un capo all'altro il racconto.

Circa quest'ultimo punto, gli occorrimenti più sintomatici della pulsione fatica entro la quale si iscrive il narrato di Mérimée, riguardano due novelle, *Arsène Guillot* (1844) e *Il vicolo* [sic] *di Madama Lucrezia* (postumo, 1873, ma datato significativamente nel manoscritto: 27 aprile 1846). Il primo, redatto nelle forme della narrazione obbiettiva, senza interventi del Narratore; il secondo, redatto invece nelle for-

me della narrazione omodiegetica, o del Narratore-protagonista. Ebbene, sarà allora istruttivo — e commovente — sorprendere, sull'inizio del primo, la designazione esplicita dell'allocutario, "Madame" (p. 564 «Tous ces objets lui paraissaient aussi étranges que pourraient l'être pour vous, madame, la sainte niche ou les inscriptions d'une mosquée du Caire»; p. 566 «Dans sa toilette, vous eussiez remarqué» ecc.; *Ib.* «Vous vous rappelez, madame, que l'asphalte n'était pas encore inventé» ecc.); mentre, per il secondo, l'identico occorrimiento dell'allocutario si dà alla fine del racconto, ed è unico: p. 700 «S'il faut tout vous dire, madame, ce traître de don Otavio» ecc.

Il narrare di Mérimée non sarà, perciò, altro che la figura trasposta di un discorso all'amata: diciamo, una lunga, incessante figura del "discorso amoroso". «Je n'ai rien écrit dans ma vie pour le public, toujours pour quelqu'un». Ma il destinatario, il solo destinatario del racconto, non offre più nessuna zona d'ascolto, per cui il Soggetto del dire non ha più nessuno scopo: «je n'ai plus de but». A questo punto, la confessione (citata) a Madame de Montijo riveste, nei riguardi di *Carmen*, un valore capitale: «J'ai pensé bien souvent que cette amitié finirait, soit par sa mort, soit par une autre catastrophe». La novella, insomma, è suscettibile di proporsi come la figura più drammatica, più intima, di quel discorso amoroso (in senso forte, barthesiano) tenuto da Mérimée a Valentine.

Il silenzio che sigilla il testo, la bocca che si chiude, designano l'interruzione di questo discorso. Ma possono anche designare la regola imposta dall'ordine sociale, o dal codice amoroso: *non si deve dire nulla*. Dopo la nominazione del volto (la "firlimose", la "frimousse"), il silenzio che si apre garantirà della purezza della storia, di ogni storia. Nessun "bavardage", nessuna mosca petulante, sulla spoglia del corpo d'amore. *En close bouche, n'entre point mouche*.

1) Cfr. P. Mérimée, *Romans et nouvelles*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 621.

Salvo indicazione contraria, tutte le citazioni dai testi di Mérimée sono tratte da questa edizione. Si avverte inoltre che tutti i corsivi delle stesse sono nostri.

2) Si dà infatti — nel corso del *récit* di don José — solo un altro intervento del primo Narratore, giusto qualche pagina dopo. Cfr. p. 638 "Le bandit se tut un instant; puis, après avoir rallumé son cigare, il reprit"; intervento che marca, anche qui, un altro fatto capitale: il primo possesso di Carmen da parte di don José.

3) Cfr. *op.cit.*, p. 640.

4) *Ibid.*, p. 645.

5) *Ibid.*, p. 646.

6) *Ibid.*, p. 647.

7) Ecco l'occorrimto in questione: p. 659 "Elle tomba au second coup sans crier. Je crois voir encore son grand oeil noir me regarder fixement". Segnaliamo che il testo presenta due altri occorrimti analoghi. Il primo, nel corso dell'episodio dell'arresto di Carmen dopo lo sfregio all'operaia della manifattura di tabacchi: p. 630 "Marchons. OÙ est ma mantilla? Elle la mit sur sa tête de facon à ne montrer qu'un seul de ses grands yeux"; il secondo, nel corso dell'episodio dell'inglese, quando Carmen è ospite della casa di quest'ultimo: p. 651 "Sa jalousie était entr'ouverte, et je vis son grand oeil noir qui me guettait".

8) Vi è anche un'altra relazione strutturale fra luoghi demarcativi del testo. *Os* latino vale altresì, come si sa, "bocca". Esso anticipa perciò l'occorrimto di "bouche" nel proverbio che sigilla il testo. Ora, è proprio sul lessema "bouche" che si apre il racconto di don José: p.627 "C'est de sa bouche que j'ai appris les tristes aventures qu'on va lire".

9) Cfr. P.Mérimée, *Correspondance générale, 1822-1870*, établie et annotée par M. Parturier, 17 voll., Toulouse, Edit. Privat, 1941-1964, vol IV., p. 478: "Je suis horriblement triste quand je pars pour mes tournées, et cette fois plus que jamais". Si veda in proposito la nota del curatore: "L'intimité de Charles de Remusat avec Mme Delessert devient de plus en plus grande".

10) *Ibid.* vol. XII, p. 346.

11) *Ibid.* vol. VII, p. 426.

12) *Ibid.* vol. VIII, p. 150.

13) *Ibid.* vol. VIII, p. 359.