

Charlotte Errighi

D. DE ROUGEMONT E A. COHEN: TRISTANO E LA BELLA DEL SIGNORE

Denis de Rougemont, giunto al termine di *L'Amour et l'Occident* (stiamo infatti parlando del Libro VII), si mostra inquieto circa il senso del suo lavoro e si chiede se sia possibile, in verità, «descrivere la passione»,¹ coglierne il senso più profondo. La realtà è che non si può parlare d'una dimensione senza avervi in qualche modo partecipato anche solo per prenderne le distanze. Come giustificare allora un desiderio che vuole la morte, che brama il completo annientamento del corpo? Si può «sfuggire al demone fissandolo negli occhi?»²

Lo stesso demone cui Denis de Rougemont fa riferimento pare aver “fissato negli occhi” anche un altro grande autore del medesimo secolo che pubblica (qualche anno prima di Rougemont) un romanzo dal titolo *Bella del Signore* e per alcune ragioni che qui affronteremo ci pare di non esser nel torto nel rinvenire una certa influenza di Albert Cohen sull'opera di Denis de Rougemont.

Bella del Signore pubblicato nel 1968 diviene in brevissimo tempo un *must-have* della letteratura francese. Il romanzo, ritenuto dai critici un vero capolavoro, in realtà è il sequel di *Solal*, che Cohen scrisse nel 1930, trentotto anni prima. Sia *Solal* che *Bella del Signore* ruotano attorno alle conquiste professionali e amorose del giovane ebreo di Cefalonia nel periodo compreso tra le due guerre mondiali ma mentre *Solal* si focalizza su tematiche quali l'identità ebraica, l'antisemitismo, il cristianesimo e il giudaismo, *Bella del Signore* oltrepassa per così dire quasi interamente le concomitanze storiche per raccogliersi attorno ad un unico motivo centrale, l'amore, o più specificatamente, l'amore nella sua relazione con la morte. Come sottolineato da Eygun François-Xavier nel testo intitolato *Prouesse divinissante et réécriture du mythe dans «Belle du Seigneur» d'Albert Cohen*, nel romanzo di Cohen vi sono numerosi rimandi al mito fondamentale della letteratura occidentale tanto da farci pensare che le peripezie amorose di Tristano siano l'inevitabile cartina tornasole delle gesta di Solal.

Scrive Eygun:

Questo eroismo disperato, o detto in altra maniera, questo bisogno di superare l'esistenza mortale per mezzo della passione è intravisto come una promessa divinizzante. La scelta del nome dell'eroina, la bella del signore o Ariane, rinvia al mito del Minotauro, e come accadde a Teseo che approfittò dell'amore di Arianna per ritrovare il suo sentiero nel labirinto, così Solal affronterà anche lui il suo Minotauro che consiste nel suo caso nella stupidità umana, tra le altre cose e in tutte le sue forme.³

E ancora:

Le donne all'interno di *Bella del Signore* seguono l'Isotta del XII secolo, in quanto per loro l'amore non è solo un destino ma anche una fatalità, e saranno perdute, che è nell'ordine del mito (...) inoltre, questa perdizione

¹ D. de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Librairie PLON, Paris 1939, 1956², 1972³, trad.it. *L'Amore e l'Occidente*, Bur, Milano 2006 (RCS 1977¹), p. 355.

² *Ibidem*.

³ Eygun, François-Xavier, *Prouesse divinissante et réécriture du mythe dans «Belle du Seigneur» d'Albert Cohen*, Dalhousie French Studies, vol. 52, 2000, p. 149.

attraverso e dentro l'amore, che è il modo in cui termina *Bella del Signore*, è una perfetta illustrazione del mito di Tristano e Isotta, che si realizza solo nel dolore come forma di ascesa spiritual⁴.

Dietro ogni scena del mito di Tristano ed Isotta sembra nascondersi un segreto, un rituale preciso, un gesto sacro, tanto che non ci è davvero più possibile pensare alla vicenda dei due amanti perduti e vederli solo quello, un misero e volgare adulterio: «l'infedeltà di Isotta è l'eresia, è la virtù mistica dei puri»,⁵ scrive Rougemont, la passione infinita dei due amanti non è la mera testimonianza di un amore poetico e infelice ma è anche il racconto della più tragica ascesi.

Anche nel romanzo di Cohen la passione di Ariane e Solal è colma di rimandi mistici, di riferimenti al sacro. Le parole con cui gli amanti descrivono la loro intesa sembrano il canovaccio di un cerimoniale, un'esperata ricerca della spiritualità oltre la carne, del bacio senza fine dagli echi catari, loro due vittime sacrificali sull'altare del loro amore.

Eygun sottolinea infatti come il romanzo sia disseminato di canti e litanie che rimandano alla Bibbia e come in effetti Solal sia una sorta di Messia per Adriane. Le allusioni al *Grande Cristo* come lo chiama Solal, e la scelta da parte di Ariane di precise espressioni quando si rivolge al suo Signore, indicano la presenza di veri e propri rituali e di una religione, quella dell'Amore.⁶

E poi d'improvviso gli dico che non ce la faccio più mi ci vuole la cerimonia sacra io nobile vittima sull'altare distesa (...) o quando è dentro di me è l'eternità e accetto la morte un giorno, una sera d'autunno perché quando lui esulta in me io vivo eterna (...) non è male essere fisici quando è per religione d'amore;⁷ Ed era la meraviglia del contemplarsi, semidei nelle loro vesti d'amoroso sacerdozio, poetici e detersi;⁸ spiritualità che è una specie di borsa calda un supplemento di riscaldamento centrale e morfina e alibi; io che nel vento nero irrimovibilmente proclamo che il giorno del bacio senza fine verrà;⁹ O amorosa esasperazione, canto delle carni in lotta, ritmo primordiale, ritmo sovrano, sacro ritmo¹⁰.

1. Storia di una passione assoluta

Bella del Signore non è decisamente un libro per gli amanti del lieto fine. La fine non è lieta come si direbbe di una passeggiata al tramonto o di una conversazione dai toni gentili e dimessi. La fine di questo romanzo non è lieta perché è bella, un tragico trionfo di estetica e *pathos*. Il mistero che avvolge Tristano ed Isotta fa di loro due creature perfette per il mito ma la patina fantastica che impregna la loro storia non ci fa assaporare sulla pelle lo svolgimento reale dei fatti. Cohen li ha portati in mezzo a noi, ha sostituito filtri magici con tranquillanti, carrozze e cavalli con mezzi di trasporto abituali, dimore cavalleresche e rifugi in mezzo ai boschi con ville di lusso. I messaggeri hanno l'aspetto rassicurante e quotidiano delle governanti, il marito non è un re che impugna la spada ma un funzionario ambizioso e metodico. Tutta questa realtà che in linea di principio potrebbe svalutare i tratti romantici di una storia d'amore da manuale in verità non fa che accrescerli per contrasto. Gli stadi della passione sono i medesimi, il loro impatto su di noi devastante proprio perché privo della protesi mitica.

Inizialmente Cohen delinea con tocchi precisi il paradigma di convenzioni sociali che avvolge la bella Ariane d'Auble, di nobile stirpe, sposata con Adrien un funzionario della Società delle Nazioni a caccia di privilegi e vanità. Di questo stesso organo, fa parte anche il bel Solal, l'amante di Ariane, il Signore della sua Bella, l'uomo a cui la donna, vittima di un matrimonio infelice, consacra tutta se stessa. Così prende corpo la seconda parte del romanzo (quella che viviseziona l'amore di Ariane e Solal) in cui vengono descritti con acutezza e potente capacità evocativa, tutti i meccanismi della grande passione. Dal trionfo di *pathos* degli inizi, allo sterile tentativo della coppia di racchiudere una felicità artefatta dentro a quella

⁴ Ivi, p. 151.

⁵ D. de Rougemont, *L'Amore e l'Occidente*, op. cit., p.193.

⁶ Eygun, François-Xavier, *Prouesse divinissante et réécriture du mythe dans «Belle du Seigneur» d'Albert Cohen*, op. cit., p. 154.

⁷ A. Cohen, *Bella del Signore*, Bur, Milano 2007, p. 494.

⁸ Ivi, p. 567.

⁹ Ivi, p. 723.

¹⁰ Ivi, p.752.

gabbia dorata che era il loro amore, al precipitare lento della relazione per la mancanza di sfoghi nel sociale. I loro giorni sono ormai privi di qualsiasi genuinità, sono il ripetitivo svolgersi di un cerimoniale patetico fatto di gesti e rituali, simulacri di una passione ormai sterile, di un insensato gioco di ruoli. Il finale non è lieto: i due amanti spirituali e decadenti decidono di darsi la morte per chiudere quel loro girotondo infernale: fumata l'ultima sigaretta (simbolico richiamo a quelle vite dove il piacere veniva centellinato per poter durare e dove il tragico epilogo era percepibile sin dal primo cerchio di fumo) assumono una micidiale dose di tranquillanti e muoiono, insieme, mano nella mano, ingaggiati dalla passione a compiere quell'ultima firma solenne.

2. Le manovre di Don Giovanni eseguite da Tristano

Un secondo mito evocato da Cohen è sicuramente quello di Don Giovanni cui anche Rougemont fa riferimento non solo ne *L'Amour et l'Occident*. Vediamo i punti salienti:

La vicenda pseudo-amorosa di Tristano ed Isotta mostra nell'interpretazione rougemontiana come i volti della passione non nutrano in realtà alcuna passione per il volto. È significativo, in questo senso, il confronto tra Tristano e Don Giovanni portato avanti dall'autore in alcuni dei suoi scritti. Ne *L'Amour et l'Occident*, il cavaliere ed il seduttore rappresentano due archetipi differenti della dinamica passionale: l'uno incarna il volto religioso della passione, l'altro il suo esito secolarizzato. Tristano è il simbolo della fedeltà cortese, della devozione ad un'unica donna. Nel mito lo vediamo incedere con un passo lento e lo sguardo assorto tipico di chi ha visto qualcosa di meraviglioso, di chi cammina senza guardare la propria strada poiché è come ipnotizzato da una bellezza superiore. Una bellezza che però non dovrà mai essere raggiunta se la volontà è quella di mantenere in vita il desiderio. Il compimento dell'amore, la sua realizzazione carnale rappresenterebbe infatti la morte della passione. Don Giovanni, al contrario è l'eroe del mito profanato, il demone dell'immanenza pura, la vittima perenne della sensazione. È il simbolo della vittoria della voluttà sullo spirito, dell'infedeltà sulla devozione, è la «perpetua ricerca di un'unica donna, mai raggiunta per l'inesausta fallacia del desiderio»,¹¹ è «uomo che non può amare, perché amare è prima di tutto scegliere, e per scegliere bisognerebbe essere, ed egli non è».¹² In questo senso egli rappresenta la perfetta antitesi di Tristano, tanto che Rougemont individua nella «spada» l'unico tratto comune. Tale opposizione, così marcata in *L'Amour et l'Occident*, si assottiglia fino a cedere gradualmente ad una corrispondenza in due opere successive: *Doctrine Fabulouse* (1947) e *Les Mythes de l'Amour* (1967). Nella prima le due figure sembrano sfiorarsi tanto che l'autore arriva ad immaginare una vera e propria metamorfosi del seduttore che riesce finalmente a trovare la donna così al lungo bramata: «Io immagino questa metamorfosi. Lo si vede interrompere la sua corsa, mutare improvvisamente contegno, abbassare la testa, incupirsi, come colto da una sorta di timidezza, e affascinato per la prima volta dalla rivelazione d'amore, trasformarsi nell'immagine di Tristano».¹³ I loro volti non sono più l'emblema di due miti distanti tra loro ma due dimensioni che si attraversano continuamente, l'una cartina tornasole dell'altra, una filigrana erotica in controluce, un nastro di Möbius senza bordi, in cui dritto e rovescio abitano un solo lato. E questo rapporto che in *L'Amour et l'Occident* pareva quasi un'antitesi perfetta (ricordiamo che Tristano «non ha più bisogno del mondo perché ama» e nella sua castità compie «la prodezza divinizzante»¹⁴ mentre Don Giovanni è il «demone dell'immanenza pura [...] il martire della sensazione sempre più fallace e spregevole»¹⁵ in *Doctrine fabuleuse* diviene sottile corrispondenza fino al contagio totale di *Les Mythes de l'Amour* dove si colma quell'abisso essenziale che faceva dell'una il perfetto opposto dell'altra: Tristano e Don Giovanni divengono un unico simbolo, quello della logica passionale da opporre alla fedeltà agapica. Si tratta in sostanza, sembra voler dire Rougemont, di due modi di non amare il

¹¹ D. de Rougemont, *L'Amore e l'Occidente*, op.cit., p.265.

¹² D. de Rougemont, *Doctrine fabuleuse*, Ides et Calendes, Neuchâtel et Paris 1947, p.79.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ D. de Rougemont, *L'Amore e l'Occidente*, op.cit., p.266.

¹⁵ *Ibidem*.

prossimo: il fatto che Tristano si danni d'amore per una donna sola mentre don Giovanni si disperda in una catena di passioncelle tanto fugaci quanto intercambiabili non rende il primo un amore più reale del secondo. Il volto di Isotta possiede la stessa vaga e opaca consistenza di quello delle fanciulle corteggiate dal seduttore. Se c'è una differenza è dunque quantitativa non qualitativa, riguarda cioè la direzione del desiderio (che da un lato si dirama e dall'altro no) non la sua natura. Nelle pagine dedicate a Kierkegaard emerge perfettamente questa riflessione:

Don Giovanni non è concepibile senza Tristano, e senza di lui non sarebbe emerso (...) La Storia constata la filiazione dei miti, il loro ritorno, ed infine la loro coesistenza statistica nell'ambito di una società così complessa come la nostra. L'Etica condanna in linea di principio i due miti. Infatti essa esige come minimo che se uno dei due pretende di far valere la sua virtù, lo faccia al prezzo della più radicale esclusione dell'altro. (Peggio di Don Giovanni, peggio di Tristano, sarebbero un Don Giovanni sposato e un Tristano donnaiolo). Infine per la Psicologia qualsiasi apparizione di uno dei miti al cospetto della coscienza individuale corrisponde all'occultazione dell'altro a livello inconsci.¹⁶

I punti in comune dei nostri eroi della passione sono molti di più di quello che potrebbe sembrare: nei due casi ad esempio il matrimonio viene condannato.

Poiché si tratta della vita sociale uno dei due miti cerca di superarla, l'altro di minarla. L'uno vuole di più, molto di più, in virtù d'un sentimento divenuto passione che oppone quindi alla durata un'eternità angelica. L'altro pretende di trovare nella sessualità un appagamento sufficiente: alla durata egli oppone l'istante di brevi incontri erotici. Da questo punto di vista Tristano potrebbe essere un marito mancato per aver perduto il sociale e compensato tale insuccesso con la passione; mentre Don Giovanni potrebbe essere un Tristano mancato per aver rifiutato ancor prima il sociale e il sentimentale». ¹⁷

Ciò che è manifesto, secondo l'autore, è la reciproca dipendenza di questi due miti della passione, nonché la loro coesistenza dialettica. La nozione di "durata" risulta essere un nemico comune ad entrambi: se Tristano esige un'intensità sempre crescente, Don Giovanni aspira ad un'eccitazione ogni giorno rinnovabile, l'uno cerca il dramma l'altro la sorpresa. L'incapacità di accordare il proprio amore ad un'esistenza normale ed il gusto di sperimentare di per sé l'eccesso, portano l'uno a trascendere la durata, l'altro ad ignorarla.

Don Giovanni è felice nell'istante, nella novità e nel cambiamento (...) nel fallimento della sua caccia giacché il piacere risiede nella rincorsa più che nella presa. (...) Ci fa ricordare che la durata non consiste unicamente nella realtà della coppia ma anche in quella dell'oggetto desiderato. La maggior parte dei sogni erotici falliscono davanti alla constatazione che l'oggetto umano vive ancora (...) Tristano vuole invece l'eternità, vuole allontanare la sofferenza legata allo spazio e al tempo. Questa è la forma della sua evasione, del suo rifiuto della durata incarnata. Lui vuole di più del matrimonio, non di meno. L'eccitazione del nuovo lui la riscontra nel dramma rinnovato di una sola passione sempre più intensa.¹⁸

Le pulsioni che animano Tristano e Don Giovanni annientano, ciascuna a suo modo, la realtà del prossimo. Esse non si oppongono affatto, come si potrebbe pensare, ma abitano un terreno comune, quello della logica passionale in opposizione a dinamiche di natura agapica. In gioco c'è l'Amore ma non c'è l'amare: la carne sia che vi si sprofondi come Don Giovanni sia che la si ignori come Tristano, resta il prescindibile involucro di un'idea superiore.

Solal, eroe protagonista di *Bella del Signore*, sembra rispecchiare senza forzature questo Giano bifronte ora cavaliere, ora seduttore, che ha in mente Rougemont. Siamo agli inizi del testo quando Solal invita la famiglia Deume a cena: ufficialmente, per scusarsi di non essersi presentato pochi giorni prima a casa loro,

¹⁶ D. de Rougemont, *Les Mythes de l'Amour*, Gallimard, Paris 1967, p. 157.

¹⁷ Ivi, p. 161.

¹⁸ Ivi, pp. 164,166.

ufficiosamente, per vedere la bella Ariane che lo aveva respinto nel corso del primo furtivo incontro. Il marito si presenta puntuale a casa dell'alto funzionario, la moglie invece deciderà di raggiungerlo solamente a serata inoltrata. Quando i due hanno modo di rimanere soli Solal inizia la sua disquisizione su Don Giovanni descrivendo quelle che lui definisce le sue tecniche di seduzione. Innanzitutto:

Don Giovanni è casto. Egli apprezza poco i trastulli di letto, li trova monotoni, rudimentali, e tutto sommato ridicoli. Ma gli sono indispensabili affinché loro amino. Così sono fatte. Ci tengono. E lui ha bisogno di essere amato. Primo *divertissement* per non pensare alla morte e all'idea che non ci sarà nessuna vita dopo. Insomma attraverso l'amore ingannare se stesso e coprire l'angoscia. Ma la molla più importante di quella rabbia è la speranza dell'insuccesso e che una finalmente gli resista. Ognuna delle sue malinconiche vittorie gli conferma l'inconsistenza di Dio.¹⁹

In altre parole Don Giovanni è un seduttore che ama la conquista ma non le gioie della conquista, che vorrebbe essere ostacolato per poter affermare l'esistenza di una virtù e quindi di Dio e le donne che possiede non sono altro che maschera di un desiderio che poco ha a che vedere con la carne. Le manovre che egli descrive sono undici: il seduttore deve annunciare il suo arrivo, la sua intenzione di conquista, demolire il coniuge, essere poetico e romantico in chiara opposizione ad un marito dalla natura rassicurante. Dovrà poi esibire la sua forza, fare sfoggio della sua virilità, essere crudele perché il desiderio si alimenta di negazioni e la passione si nutre di incuranza e ritirate strategiche. Il piacere dovrà essere centellinato, somministrato a piccole dosi, gli sguardi dovranno talvolta suggerire disprezzo e indifferenza, ogni segno di vulnerabilità dovrà essere bandito insieme alla tenerezza, la vita dovrà essere nel suo complesso *deconiugalizzata*.

La farsa della poesia. Fare il gran signore insolente, il romantico eterodosso, con sontuosa vestaglia, coroncina di sandalo.. tutto perché l'idiota deduca che appartengo alla specie miracolosa degli amanti, l'opposto di un marito dedito ai lassativi, una promessa di vita sublime (...) Il povero marito non può essere poetico. Impossibile sostenere la commedia ventiquattro ore su ventiquattro. Essendo sempre sotto gli occhi di lei egli è costretto ad essere vero, quindi pietoso. Tutti gli uomini sono pietosi, compresi i seduttori quando sono soli e non sulla scena.; è assetata di altrove, di magia, di menzogna, del sublime a getto continuo (...) La farsa dell'uomo forte. La forza è la loro ossessione ed esse registrano tutto ciò che sembri fornirne una prova. Se lui è il tipo esploratore inglese laconico che toglie la pipa di bocca per dire *yes*, lei vede qualcosa di profondo in quello *yes* (...) ma il giorno dopo, in un salotto elegante incontrò un tenente in carriera. Allora, scorgendo l'uniforme e la sciabola, cadde subito in languore d'amore e capi che la difesa della patria val meglio di qualsiasi musica, che una sciabola è comunque più eccitante di una pipa (...) La crudeltà. Loro la esigono, ne hanno assoluto bisogno. Nel letto, fin dal risveglio, quanto han potuto rompermi l'anima col mio bel sorriso crudele.. mentre io non avevo che un desiderio, imburrare le tartine e portarle il caffè a letto. Ma il vassoio del *breakfast* avrebbe difatti singolarmente diminuito la sua passione; esse adorano l'aria diabolica. Il diavolo, lo trovano affascinante. Orribile questo prestigio del perfido; sii crudele ma con perizia. Il *cocktail* Passione. Essere l'amatissimo nemico, affinché lei sia sempre in allerta d'amore. D'un malvagio, trovano sempre il modo di dire che nel fondo è buono. Lo premiano della sua cattiveria con serti di bontà; che lei abbia dei piaceri ma più spesso dei dolori. È così che si edifica un amore devoto (...) Tutti i cliché che vorrai, ma attento alla voce e al suo calore. Le dirai naturalmente che lei è la sola e l'unica, ci tengono, che i suoi occhi sono spiragli sul divino, lei non ci capirà un'acca ma lo troverà così bello che chiuderà gli spiragli e sentirà che la vita con te sarà perpetuamente deconiugalizzata. Dacci dentro con energia perché lei senta che con te sarà un paradiso perenne di carnalerie, ciò che loro chiamano vivere intensamente.²⁰

3. Tecniche di solitudine: lo stato di presunto desiderio

¹⁹ A. Cohen, *Bella del Signore*, op. cit., pp. 280-281.

²⁰ A. Cohen, *Bella del Signore*, op. cit., pp. 291-314.

In *L'Amour et l'Occident* Rougemont sottolinea a più riprese come l'incessante dialettica di separazione ed incontro, di presenza e assenza fornisca al mito le sue «possibilità di scatto». Si possono distinguere, quindi, due diverse «cause della separazione»²¹: vi sono gli ostacoli esterni, le circostanze avverse che impediscono l'incontro dei due amanti («presenza di Marco, diffidenza dei baroni, giudizio di Dio»²²) e gli impacci fittizi, inventati dall'eroe come la spada che egli pone tra sé ed Isotta nella foresta di Morrois. A seconda dell'impedimento, Tristano si comporta in maniera differente: nel primo caso egli supera prepotentemente le avversità, dando prova di astuzia e valore come vuole il costume cavalleresco. Nel secondo caso si tratta invece di un agire contro di sé, contro la propria passione poiché è lui stesso che pone «un ostacolo che non può vincere»²³. Lo stesso accade con i due matrimoni del romanzo, quello di Isotta e Marco e quello di Tristano con Isotta dalle bianche mani. Il primo è un impedimento concreto, quel «pretesto più a portata di mano, il più naturalmente immaginabile, il più conforme all'esperienza quotidiana»²⁴, mentre il secondo è fittizio, creato *ad hoc*, dovuto all'omonimia delle due donne: «questo matrimonio bianco con una donna che trova bella, è l'ostacolo ch'egli non può superare se non con una vittoria su se stesso»²⁵. L'unico modo che Tristano ha di vincere gli ostacoli che lui stesso predispone è quello di annullarsi: con la morte l'eroe pone fine a quella dimensione di fisica dualità che impediva l'innalzamento finale. Il corpo della persona amata è l'ultimo ostacolo contro cui infrangersi, è ciò che nel medesimo tempo trattiene e slancia: esso trattiene perché il suo essere massiccio e solido impedisce l'ambita fusione con il nulla indifferenziante, ma slancia poiché si configura, nel caso dell'abbattimento e quindi della morte, come unica via d'accesso verso quella stessa fusione. La distruzione dell'altro come essere confinato, come figura reale nello spazio e nel tempo è in verità una consacrazione dell'amore che solo nell'indeterminatezza può realizzarsi: non viva quindi, ma morta: solo così Isotta potrà essere amata. La passione infinita dei due amanti non è quindi la mera testimonianza di un amore poetico e infelice ma è anche il racconto della più tragica ascesi. Non è l'eros in quanto tale, ma la sua esaltazione assoluta e mortifera, una fiamma che annichilisce e dissolve, che distrugge e consuma ogni possibile contorno determinato e mortale per poi fondersi, secondo un luminoso moto ascetico, con l'indistinto increato.

Attratti dalla morte, lontani dalla vita che li respinge, prede voluttuose di forze contraddittorie ma che li precipitano nella stessa vertigine, gli amanti non potranno raggiungersi se non nell'istante che li priverà per sempre di ogni umana speranza, di ogni possibile amore, in grembo all'ostacolo assoluto e a una suprema esaltazione che si distrugge nel suo stesso compiersi.²⁶

Anche in *Bella del Signore* sono presenti delle vere e proprie tecniche di solitudine, impacci creati per mantenere viva la passione che richiamano molto quelli utilizzati dai due amanti della favola celtica. Ariane e Solal fanno di tutto per mancarsi, per tenersi nel desiderio. L'obbiettivo è consentire al piacere di durare, far in modo che quel loro amore assoluto e totalizzante non vada scemando una volta preda della quotidianità. Così lei guarda per ore la lettera che lui le ha scritto, tiene in mano la busta, la accarezza per mantenere più a lungo il segreto, per preservare il batticuore, quello stato di presunto desiderio. Così si eleva continuamente a *imperatrice distante*, lo contempla di sfuggita, adora il suo sguardo assente, il suo rimandare, il suo temporeggiare. Allora nutre il suo distacco con risposte di circostanza, le stesse che danno le signore per contornarsi di mistero, un mix perfetto di incuranza ed educazione, un "perdonatemi, oggi ho un impegno" detto con voce ferma e alzata di spalle.

Ma gli dico troppo che l'amo, non so mantenere il mio mistero femminile essere inquietante, dovrei fare ogni tanto l'indifferente, dimenticare gli appuntamenti, dirgli non potrò vedervi domani mi rincresce, avere il tipo

²¹ D. de Rougemont, *L'Amore e l'Occidente*, op. cit., p.87.

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, p.88.

²⁴ Ivi, p.89.

²⁵ Ivi, p.90.

²⁶ Ivi, p.98.

buonasera come va, il tipo donna che sa farsi amare, imperatrice distante, il tipo non so forse, un'aria distaccata, il tipo è possibile, risposte stanche altere, il tipo sdegnoso, enigmatico e sognante. No, non leggere ancora, far durare il piacere. Guardare un po' la busta prima. È a mia disposizione ma bisogna che muoia dalla voglia di leggerla;²⁷ Ho pensato solamente ai vostri occhi. Certe volte sono assenti, è una cosa che adoro;²⁸ Andiamo, provami che ho fatto bene a scegliere questa vita di solitudine con te;²⁹ Farle dei figli per darle uno scopo all'infuori di lui, e anche un passatempo? Ma no, i figli avrebbero implicato il matrimonio e il matrimonio implicava vita sociale. E poi lei aveva abbandonato tutto per una vita meravigliosa, non per figliare;³⁰ Farò tutto ciò che vorrai ma pretendo d'esser felice. Andiamo, offrmi un po' di festa, inventa, provami che non ho sprecato la mia vita avventurandomi in questo amore.³¹

Così lui scuce gli orli per consentirle di cucirli nuovamente, per allontanare la noia, il grande demone che minaccia ogni passione da manuale. Così escogita partenze improvvisate pur non sapendo dove andare solo perché lei non si sazi della sua prossimità; non potendola amare *a getto continuo* ogni giorno deve tessere nuove trame, ingegnarsi perché lei creda che valga la pena rinunciare a tutto il resto per quella loro reggia d'amore senza finestre sul mondo, per quel *tutto* che hanno insieme e di cui, il più delle volte, non sanno che farsene.

Ma bisognava tenerla nel desiderio, non farle mai provare sensazioni di stanchezza o di sazietà. Si vergognava di dover già ricorrere a quel miserabile espediente, ma era necessario, egli doveva essere rimpianto, colui che parte. Sacrificò quindi la sua felicità agli interessi superiori del loro amore;³² Nella penombra, a occhi semichiusi, lo osservava, gli sorrideva, e all'improvviso lui ebbe paura di quel sorriso, sorriso piovuto da un altro mondo, mondo oscuro e potente, paura di quella donna che attendeva;³³ Non poteva desiderarla a getto continuo. Doveva ogni giorno inscenare l'interminabile farsa dell'amore, ogni giorno inventare peripezie inaudite di felicità. E ciò che è peggio egli adorava quella sventurata. Ma erano soli, soli con il loro amore;³⁴ A bassa voce gli chiese di darle mano, gli disse che lui era tutto per lei, tutto. Era vero, d'altronde, pensò lui, anche lei è tutto per me, e non sappiamo che farcene;³⁵ Amore mio io ti amo sempre di più e dentro di me te lo grido mentre tu cucì con grazia gli orli che io stesso ho scucito per ridarti interesse alla vita.³⁶

Come se l'amore, quel loro amore fosse un simulacro prezioso da adorare, l'amore del mito, la favola perfetta senza sbavature di realtà perché la realtà è fatta di risvegli traumatici, di bisogni primari, di corse per andare a lavoro, di dentifrici e spazzolini insomma di marce contro la passione. Ma cosa inventarsi allora per mantenere la bellezza disumana del desiderio? Come procedere con la farsa solitaria di un *tête à tête* senza mondo? Indurre la gelosia nell'altro, aprire le porte al confronto. Come accade nel mito, anche nel romanzo di Cohen, la dinamica desiderante che intercorre tra i due amanti non si dispiega in maniera rettilinea ma subisce delle deviazioni. Anche qui, re Marke è presente a fare da contrappeso al rapporto clandestino ma come nel mito egli esce presto di scena giacché non sono tanto gli ostacoli esterni ad alimentare la passione quanto quelli che gli amanti scelgono di imporsi autonomamente di volta in volta. La passione, ormai affievolita, si riaccende improvvisamente in Solal quando scopre l'esistenza di un altro uomo, un tale Dietch, che prima di lui aveva occupato i pensieri della bella Arienne. Questo terzo polo innesca in Solal una morbosa curiosità: la sua bella è nuovamente interessante perché su di lei rimbalza la

²⁷ A. Cohen, *Bella del Signore*, op. cit., p. 388.

²⁸ Ivi, p. 448.

²⁹ Ivi, p. 574.

³⁰ Ivi, pp. 600, 601.

³¹ Ivi, p. 608.

³² Ivi, p. 352.

³³ Ivi, p. 579.

³⁴ Ivi, p. 580.

³⁵ Ivi, p. 612.

³⁶ Ivi, 724.

luce di una nuova rotondità esistenziale con cui competere³⁷, quella di un pianista svizzero sbucato dal nulla a salvare il loro amore.

Che si fa Amato? Ma sempre la stessa cosa, urlò lui dentro di sé, ci si ama! Quello che ci vorrebbe sarebbero due ore di adulterio al Ritz;³⁸ Le settimane di Ginevra, morte settimane d'autentica passione, avevano creato un mito al quale la poveretta lentamente conformava la sua vita sostenendo con piena buona fede il ruolo dell'innamorata in adorazione. Ma il suo inconscio ne aveva abbastanza di quel ruolo (...) la loro povera vita, il pretenzioso cerimoniale di non vedersi se non belli e sempre in stato di presunto desiderio. Cara, fino alla morte reciterò con te la farsa del nostro amore, amore divorato dai miti e tu non saprai mai la verità, te lo prometto;³⁹ Oh sventurato Solal, svantaggiato concorrente di un direttore d'orchestra coll'aureola dell'assenza! Un solo modo di disamorarla di Dietch, intimarle di andare a Ginevra e di viverci insieme qualche mese. Così lui, Solal, sarebbe ridiventato l'amante;⁴⁰ Voglio che tu vada a letto con Dietch perché si possa vivere nella verità, tutti e tre! E anche perché ti renda conto che lui non è così speciale come credi. Ne va del nostro amore.⁴¹

4. *Ho baciato il tuo delizioso blazer grigio: la tenerezza come crimine di lesa passione*

Un ulteriore elemento di assonanza rispetto all'amore-passione così come palesato dal mito occidentale si trova nella repulsione della tenerezza, della normalità quotidiana della coppia, ambito che invece viene illuminato nella seconda parte de *L'Amour et l'Occident* allorché l'autore introduce il concetto di *agape* e lo esalta come autentico e benefico contrapposto della passione infelice. Cosa ci dice a questo proposito Rougemont?

Il cristianesimo, modifica radicalmente quei ruoli fissi che la poesia cortese e più in generale la dinamica passionale attribuiscono a uomo e donna: l'Isotta del mito è collocata in alto al pari d'ogni sublime idea e come tale viene adorata e contemplata a distanza. Isotta è, come direbbe Novalis, «lo scopo» di Tristano, una stella irraggiungibile e luminosissima che guida il cavaliere nei più oscuri sentieri senza mai cadere in uno di essi. Una stella cadente sarebbe infatti la fine della passione: per rimanere meta essa deve richiamare dall'alto, riscaldare dal cielo. Il cristianesimo, al contrario, cattura quella stella lontana facendole assaggiare la nuda terra, la riconsegna al mondo «perché l'amore veramente reciproco esige e crea l'uguaglianza di coloro che si amano»⁴²: l'uomo allora deve rapportarsi alla sua donna «trattandola come una persona umana totale, non come una fata della leggenda, mezzo dea mezzo baccante, sogno e sesso»⁴³. L'amore-azione è dunque il tentativo di accostarsi ad un mistero più che ad un corpo (nonché ad un corpo come mistero) di comprendere quel mondo estraneo e pieno di grovigli che è la persona nella sua singolarità, accettando e amando anche i suoi lati più complessi. L'uomo della fedeltà è un uomo lucido e controllato, un uomo che non si lascia conquistare da un'occhiata ammiccante, ma che reagisce e si oppone alla logica effimera e mai sazia del desiderio. Non solo, egli è anche un folle, forse il più pazzo di tutti: la sua follia, che non ha nulla a che vedere con la passione esaltata di Tristano, è un'irrazionalità «sobria e quotidiana, [...] una paziente e tenera applicazione»⁴⁴, una grandezza certamente, ma molto lontana dall'ardore romantico. Questo dovrebbe essere il matrimonio, non la morte dell'amore ma la fine della passione selvaggia, di quella violenza primitiva che anima il mito e che mostra quanto gli amanti

³⁷ Questo aspetto richiama la celebre opposizione girardiana (elaborata nell'opera *Mensonge romantique et vérité romanesque*) tra «desiderio triangolare» e «desiderio rettilineo». Secondo Girard le nostre relazioni possiedono fondamentalmente un carattere imitativo: noi non desideriamo un oggetto in quanto tale ma desideriamo essere come chi possiede quell'oggetto, desideriamo quel tipo di condizione, quel tipo di felicità. Per questo il rapporto tra soggetto e oggetto si distingue per essere «triangolare» e non «lineare»: c'è sempre un modello che media, che getta luce su ciò che riteniamo di volere con tutte le nostre forze ma che in realtà è solo una «reliquia».

³⁸ Ivi, p. 606.

³⁹ Ivi, pp. 660, 661.

⁴⁰ Ivi, p. 766.

⁴¹ Ivi, p. 778.

⁴² D. de Rougemont, *L'Amore e l'Occidente*, op.cit., p. 370

⁴³ Ivi, p. 370.

⁴⁴ Ivi, p. 365.

non siano in grado di riconoscersi come singole creature. Essi non sanno amarsi, non vogliono farlo e se non fosse per quegli ostacoli che, incombenti, tagliano di volta in volta le loro strade, essi non si vedrebbero nemmeno: «senza il marito [afferma ironico l'autore] io non darei più di tre anni all'amore di Tristano ed Isotta»⁴⁵. La passione al contrario, per conservare la sua aurea estetica, deve rispettare una distanza necessaria: ci sono territori che l'amante non può vedere, ci sono gesti che l'amante non può compiere. Così Solal non le dice di aver baciato la manica della sua giacca appesa all'ingresso, non l'accarezza mentre dorme, non si mette a lavare i piatti con lei. Così non la bacia sulle guance perché gli amanti sono condannati alle labbra, non l'abbraccia teneramente perché dopo gli abbracci è un attimo trovarsi di sotto a giocare a domino.

Gli sarebbe piaciuto tanto spazzare e strofinare con lei. Ma bisognava restare principi d'amore;⁴⁶ Gli piaceva guardarla furtivamente, cercava di nascondere la sua tenerezza, quel crimine di lesa passione. Quante volte aveva represso il desiderio di prenderla tra le braccia e baciarla sulle guance, con forza, sulle guance soltanto;⁴⁷ Ebbe l'impulso di baciarla sulla guancia. Ma no, non era il caso, erano amanti condannati alle labbra;⁴⁸ Sì, baciarla sulle guance, stringerla forte, ne aveva una voglia improvvisa, violenta. Sì, ma dopo gli abbracci, vi sarebbe stata la musica di sotto e loro due a giocare a domino;⁴⁹ Ho baciato il tuo delizioso blazer grigio, era appeso nell'ingresso tante volte l'ho baciato, ho baciato anche la fodera, vorrei dirti tutto senza il rischio di sminuirmi ai tuoi occhi perché tu non mi capisci ahimè si debbo mantenere il prestigio perché tu sia fiera di amarmi.⁵⁰

In realtà *Bella del Signore* si apre con un tentativo, per così dire, di *tendresse*. Il protagonista in effetti prova, senza in realtà crederci fino in fondo (al primo rifiuto infatti cambia immediatamente tecnica di conquista) a mostrare all'amata i propri sentimenti senza l'ausilio dell'apparenza, dell'avvenenza fisica. V'è infatti una sorta di *dichiarazione mascherata*⁵¹ messa in atto da Solal nelle prime pagine del romanzo: egli assume le sembianze di un vecchio signore con la barba incolta e due soli denti. Dice alla sua bella le stesse cose che successivamente la conquisteranno ma che ella rifiuta stizzita per amore della bellezza. Scrive a questo proposito Eygun:

All'inizio del romanzo (...) Solal si nasconde, si abbruttisce al fine di non intrappolarsi nel delirio dell'amore-passione (Tristano) ma piuttosto in un amore dove la passione sarà esclusa e rimpiazzata dalla tenerezza.⁵²

Solal interpreta il rifiuto da parte di Ariane come una scelta a favore della passione, e la promessa lanciata da Solal di sedurla, risuona grave e potente come un'eco di morte e destino: in altre parole la conquisterà non con la tenerezza ma con la passione. D'altra parte *eros* è soprattutto tensione verso la bellezza, è fame d'armonia, di perfezione. Se qualcosa stona nel quadro perfetto che dovrebbe essere l'altro non c'è lo slancio appassionato, non c'è la volontà di sedurre. Giulietta avrebbe forse amato Romeo con tre incisivi di meno?

⁴⁵ Ivi, p. 89.

⁴⁶ A. Cohen, *Bella del Signore*, op. cit., p. 666.

⁴⁷ Ivi, p. 668.

⁴⁸ Ivi, p. 588.

⁴⁹ Ivi, p. 627.

⁵⁰ Ivi, p. 697.

⁵¹ «Era lei, l'inattesa e l'attesa, subito eletta nella sera del destino, eletta al primo battito delle sue lunghe ciglia ricurve. Lei, Bukhara divino, Samarcanda felice, arazzo dai delicati disegni. La lei di cui parlo sei tu. Gli altri impiegano settimane e mesi per giungere ad amare, e amare poco, occorrono incontri e gusti comuni e cristallizzazioni. Per me, fu il tempo di un batter di palpebre. Mi dica pazzo, ma mi creda. Un batter di palpebre e lei mi guardò senza vedermi, e fu gloria e primavera e sole e tiepido mare e trasparenze a riva e la giovinezza tornava e il mondo era nato, e seppi che nessuna prima di lei, né Adrienne né Aude né Isolde, né le altre della mia splendida giovinezza, tutte di lei annunciatrici e sue schiave.» A. Cohen, *Bella del Signore*, op. cit. pp. 33,34.

⁵²Eygun, François-Xavier, *Prouesse divinissante et réécriture du mythe dans «Belle du Seigneur» d'Albert Cohen*, op. cit., p. 151.

Due denti soli te li offro con il mio cuore, vuoi tu il mio amore?⁵³ La mia disgustosa bellezza, vale a dire un certo peso di carne e degli ossicini in bocca al completo, trentadue, potrà controllare tra poco con uno specchietto come dal dentista, per ogni evenienza e garanzia, prima della partenza ebbra verso il mare (...) se quegli ossicini io li ho lei sarà un angelo, una religiosa d'amore, una santa. Altrimenti, guai a me. Quelle signore tanto spirituali ci tengono agli ossicini! Vanno pazze per le realtà invisibili, ma i pezzetti d'osso li pretendono visibili!⁵⁴ Mio arcangelo, mia attrazione mortale, d'accordo pensava lui, ma non dimenticate che quest'arcangelo ha trentadue denti;⁵⁵ Ma se due denti davanti mi fossero mancati la notte del Ritz, due miserandi ossicini, sarebbe qui, lei, sotto di me, religiosa? Due ossicini da tre grammi ciascuno, sei grammi in tutto. Il suo amore pesa sei grammi.⁵⁶

Tornando al matrimonio, anche in *Bella del Signore* Cohen fa trapelare dalle parole di numerosi personaggi una sorta di esaltazione della vita coniugale contro quella dai vapori appassionati e precari che conducono gli amanti clandestini. Questo è l'amore, si dice, invecchiare insieme con dolcezza, raccontarsi quotidianamente i propri turbamenti in un'alleanza fortissima che è anche riflesso di Dio. Non come Anna Karenina e Vronskji che in realtà non si amano e le loro belle parole non sono altro che *merletti a coprire la carne*.

E invece non c'è nulla di più grande del santo matrimonio, alleanza di due umani uniti non dalla passione, che è fregola, maneggio di bestie e sempre effimera, ma dalla tenerezza riflesso di Dio. Sì, alleanza di due infelici votati alla malattia e alla morte, che chiedono la dolcezza di invecchiare insieme e divengono il solo parente l'uno dell'altro. Lode dunque al Talmud e vergogna alle adultere, perché Anna Karenina ama il corpo di quell'imbecille di Vronskji e nient'altro, e tutte le sue belle parole non sono che vapori e merletti a coprire la carne;⁵⁷ O amici miei, che c'è di più bello del matrimonio e della fedeltà? Tu guardi la tua sposa, le sorridi, non hai rimorsi, e Dio è d'accordo! Se hai delle noie gliele racconti tornando a casa e allora lei ti conforta, ti dice di non preoccuparti (...) Allora tu sei contento. E si invecchia insieme, tutti e due, pacificamente. Ecco, questo è l'amore. Tanto più che tutte queste donne adultere ti costringono poi all'acquisto di mazzolini.⁵⁸

Alla luce di quanto rilevato finora ci sembrano piuttosto solide le corrispondenze tra *Belle du Seigneur* e *L'Amour et l'Occident* tanto che quanto Rougemont afferma con determinazione all'inizio del suo libro, anche Cohen deve averlo senza dubbio pensato: quello che anima le coscienze degli occidentali è un tipo estremo di passione. Non veniamo sedotti né dal «piacere dei sensi» né dalla «pace feconda della coppia»⁵⁹. Ciò che ci entusiasma e ci fa consumare velocemente le pagine d'un romanzo sono le sue vette acute e dolorose, gli oscuri colpi di scena, le morti tanto inaspettate quanto desiderate. Non veniamo destati dalla prevedibile unione di due anime felici ed appagate quanto piuttosto dal rumore sordo d'un cuore che si spezza. «La felicità degli amanti non ci commuove se non per l'attesa dell'infelicità che li spia»⁶⁰; abbiamo bisogno della nostalgia, della mancanza poiché la «presenza è inesprimibile [...] non può essere che un istante di grazia»⁶¹. E dunque l'amore, quello più ambito, quello più rincorso e più decantato, quello che brucia e consuma vite quasi fossero nate per questo e per null'altro, questo amore porta con sé una promessa d'infelicità. Questo è quello che accade nella società occidentale, dove nella maggioranza dei casi amore fa rima con adulterio. «E so benissimo [ribadisce il filosofo] che gli amanti pretenderanno che ogni caso costituisca un'eccezione; ma la statistica è crudele: non fa posto alla nostra poesia»⁶². L'amore tradito e ostacolato è quello che ci piace di più aldilà d'ogni momentanea ipocrisia e credere che non sia

⁵³A. Cohen, *Bella del Signore*, op. cit., p. 36.

⁵⁴Ivi, p. 282.

⁵⁵Ivi, p. 328,329.

⁵⁶Ivi, p. 351.

⁵⁷Ivi, p. 293.

⁵⁸Ivi, p. 528.

⁵⁹Ivi, p.59.

⁶⁰Ivi, p.97.

⁶¹*Ibidem*.

⁶²Ivi, p.60.

così è l'illusione a cui da sempre ci aggrappiamo. Tristano non si sognerebbe mai di sposare Isotta, «ella è il tipo di donna che non si può sposare»⁶³ a meno che non si desideri cessare d'amarla. Lo scopo del testo è quindi quello di rivelare, con l'aiuto del mito, quello che il culto dell'amore occidentale dissimula. Si tratta di ammettere senza superflui giri di parole che «noi vogliamo la passione e l'infelicità a condizione di non confessar mai che le vogliamo in quanto tali»⁶⁴.

⁶³ Ivi, p.89.

⁶⁴ Ivi, p.60.