



Paradisi impossibili. Spazi vegetali nel romanzo fin-de-siècle

di Paola Carmagnani

Nella Genesi, il "giardino delle delizie" è pieno di "ogni specie di alberi piacevoli d'aspetto e buoni da mangiare", ma contiene fin dall'inizio una terribile minaccia: "Tu puoi mangiare liberamente di ogni albero del giardino", dice Yahvé all'uomo, "ma dell'albero della conoscenza del bene e del male non devi mangiare, poiché se tu ne mangerai di certo morrai" (2, 9-17). Nella letteratura occidentale lo spazio vegetale – giardino, bosco, foresta – eredita l'ambivalenza del mito cristiano, diventando di volta in volta, a seconda dei generi e delle epoche, lo spazio innocente dell'idillio o quello minaccioso del divieto. Nel romanzo moderno, l'esistenza di uno spazio vegetale idillico, concepito come spazio coerente di perfetta felicità, diventa irrimediabilmente problematica, nella misura in cui esso appare manifestamente antitetico rispetto ad ogni tipo di rappresentazione simbolica di una realtà ormai percepita come spazio del conflitto, dove la ricerca di un possibile orizzonte di significato passa inevitabilmente attraverso il compromesso fra istanze e valori contrastanti.

Analizzerò qui due testi che negli ultimi decenni del XIX secolo tentano nonostante tutto di costruire uno spazio vegetale edenico, un cronotopo dove il tempo sembra liberare l'uomo dall'ineluttabile processo di distruzione che lo porta verso la morte e dalla meccanica rigenerazione di un ciclo vitale che non trova alcun significato all'infuori di esso. All'interno di questo cronotopo, l'uomo rinasce in uno stato di primigenia innocenza volto a liberarlo dai vincoli imposti dalla cultura, uno "stato di natura" capace di annullare ogni contraddizione. *La Faute de l'Abbé Mouret*, quinto romanzo del ciclo dei Rougon-Macquart pubblicato nel 1875, elabora questo tipo di cronotopo all'interno di un orizzonte di referenti religiosi. *Le Mariage de Loti*, pubblicato nel 1880, tenta invece di costruirlo all'interno dello spazio esotico di Tahiti, che sembra offrire un'alternativa possibile all'insoddisfacente universo della cultura occidentale. Se nel romanzo moderno l'Eden prestato alla rinascita degli eroi non può più essere uno spazio immediatamente acquisito, in entrambi i testi esso è infatti il



frutto di una elaborazione difficoltosa e contraddittoria. Una volta costruito, questo spazio si rivela inoltre incapace di contenere la narrazione: ineluttabilmente si richiude, espellendo gli eroi e precipitandoli nuovamente nell'universo conflittuale della cultura a cui essi appartengono. All'interno di questo tipo di struttura narrativa infine, il cronotopo edenico cede inevitabilmente il passo a una rappresentazione mostruosa e perturbante della Natura, che proprio negli ultimi decenni del secolo caratterizzerà poi la narrativa decadente e il romanzo esotico coloniale: il racconto è infatti invaso da una serie di immagini sinistre che veicolano l'irruzione dell'inconscio all'interno della coscienza, rivelandone la coerenza fittizia e svelando gli illusori artifici della cultura.¹

Il racconto del *Mariage* comincia nei giardini del palazzo della regina Pomaré, ultima sovrana locale che governò Tahiti sotto l'amministrazione francese dal 1843 al 1847. Qui, "au milieu des mimosas et des orangers, dans une atmosphère chaude et parfumée, sous un ciel tout constellé d'étoiles australes", l'improbabile ufficiale di marina inglese Harry Grant abbandona la sua identità occidentale per acquisire in cambio una nuova identità polinesiana, nel corso di un "battesimo" celebrato da tre giovani tahitiane "couronnées de fleurs naturelles, et vêtues de tuniques de mousseline rose" (Loti 1991: 49-50): a partire da questo momento, Harry Grant diventerà "Loti", assumendo come significante della sua nuova identità un nome di fiore.² Nel moltiplicarsi di queste immagini floreali che definiscono la rinascita dell'eroe, il giardino di Pomaré sembra offrire immediatamente alla narrazione lo spazio edenico del mito che l'immaginario occidentale aveva proiettato su Tahiti, dove i viaggiatori settecenteschi avevano creduto di riconoscere la realizzazione possibile di un ideale "stato di natura".³ Il giardino è infatti significativamente situato entro i termini dell'utopia, "en dessous, sur l'autre face de la boule terrestre" (*ib.*: 49).

¹ Il tentativo di aprire uno spazio narrativo edenico appare senz'altro atipico nel contesto del romanzo europeo della fine del secolo, dove gli spazi naturali diventano una delle immagini privilegiate del ritorno del represso. Non a caso, *La Faute de l'Abbé Mouret* e *Le Mariage de Loti* sono entrambe opere marginali all'interno del contesto romanzesco contemporaneo. Giustamente definito da Guillemin (1964: 74) un romanzo "hors du temps", *La Faute* sfugge alla fedele ricostruzione dell'orizzonte storico-sociale del Secondo Impero esplicitamente rivendicata nel titolo del ciclo di cui fa parte. Come sottolinea Hemmings (1959: 238), se giudicata rispetto ai canoni del romanzo francese contemporaneo, *La Faute* appare "a monstrosity", "an awkward grafting of the allegorical, poetic novel on the well-documented naturalist novel." Nella percezione dei contemporanei, il testo venne infatti sistematicamente strappato all'orizzonte del romanzo e ricondotto invece a quello della poesia (*Ibid.*: 238). Agli antipodi del Naturalismo, la scrittura aperta, evanescente e frammentaria di Pierre Loti è di per sé eccentrica rispetto all'universo del romanzo francese contemporaneo, così come eccentrico e *démodé* appare anche l'esotismo del *Mariage* rispetto alle strutture e ai temi dell'esotismo coloniale (Carmagnani 2011: 41-98).

² Il nome "Loti" è il risultato della deformazione di una parola tahitiana, *roti*, che designa la rosa.

³ "Je me croyais transporté dans le jardin d'Eden: nous parcourions une plaine de gazon, couverte de beaux arbres fruitiers et coupée de petites rivières qui entretiennent une fraîcheur délicieuse, sans aucun des inconvénients qu'entraîne l'humidité. Un peuple nombreux y jouit des trésors que la nature verse à pleines mains sur lui. Nous trouvions des troupes d'hommes et de femmes assises à l'ombre des vergers; tous nous saluaient avec amitié; [...] partout nous voyions régner l'hospitalité, le repos, une joie douce et toutes les apparences du bonheur." (Bougainville 1997: 138-9).



Qualche pagina più tardi tuttavia, scopriamo che l'entrata nello spazio edenico del giardino è in realtà preceduta dalla profonda delusione provata dall'eroe al suo arrivo a Tahiti, "point mystérieux qui fut longtemps le lieu des rêves de mon enfance": "Déjà j'ai couru le monde, et me voici enfin devant l'île rêvée. Mais je n'y trouve plus que tristesse et amer désenchantement" (*Ib.*: 51-2). Prima di diventare lo spazio dell'esperienza vissuta, Tahiti era stato infatti per l'eroe uno spazio immaginario, che si materializzava nei sogni dell'infanzia attraverso i disegni e i racconti di un amatissimo fratello maggiore ora scomparso:

C'est bien Papeete cependant; ce palais de la reine, là-bas, sous la verdure, cette baie aux grands palmiers, ces hautes montagnes aux silhouettes dentelées, c'est bien tout cela qui était connu. [...] c'est bien ce coin du monde dont nous parlait avec amour notre frère qui n'est plus... C'est tout cela, avec le grand charme en moins, le charme des illusions indéfinies, des impressions vagues et fantastiques de l'enfance... [...] Ce pays des rêves, pour lui garder son prestige, j'aurais dû ne pas le toucher du doigt. [...] La civilisation y est trop venue aussi, notre sottile civilisation coloniale, toutes nos conventions, toutes nos habitudes, tous nos vices, et la sauvage poésie s'en va, avec les coutumes et les traditions du passé. (*Ib.*: 52)

Lo spazio narrativo che appariva immediatamente adeguarsi al mito edenico si rivela dunque segnato dallo scorrere inesorabile del tempo, che instaura una tragica distanza fra il mondo incantato dell'infanzia perduta e le disillusioni dell'età adulta, fra l'ideale di un'originaria alterità e la contaminazione coloniale che ora lentamente la distrugge. Per superare queste contraddizioni, il testo apre allora all'eroe un secondo spazio edenico,

loin de Papeete, là où la civilisation n'est pas venue, là où se retrouvent sous les minces cocotiers, - au bord des plages de corail -, devant l'immense Océan désert, - les districts tahitiens, les villages aux toits de pandanus. - Voyez ces peuplades immobiles et rêveuses; - voyez au pied des grands arbres ces groupes silencieux, indolents et oisifs, qui semblent ne vivre que par le sentiment de la contemplation... Écoutez le grand calme de cette nature, le bruissement monotone et éternel des brisants de corail; regardez ces sites grandioses, ces mornes de basalte, ces forêts suspendues aux montagnes sombres, et tout cela, perdu au milieu de cette solitude majestueuse et sans bornes: le Pacifique... (*Ib.*: 68-9)

Lontano dalla capitale, l'eroe viene dunque trasportato all'interno dell'isola, in uno spazio naturale ancora vergine dove l'alterità tahitiana sembra essere rimasta incontaminata dalla corruzione coloniale, immobilizzata in uno stato di originaria purezza:

En tournant à droite dans les broussailles, quand on avait suivi depuis une demi-heure le chemin d'Apiré, on trouvait un large bassin naturel, creusé dans le roc vif. - Dans ce bassin,



le ruisseau de Fataoua se précipitait en cascade, et versait une eau courante, d'une exquise fraîcheur. [...] L'ombre de l'épaisse verdure descendait sur nous, verticale et immobile; de larges papillons d'un noir de velours, marqués de grands yeux couleur scabieuse, volaient lentement, ou se posaient sur nous, comme si leurs ailes soyeuses eussent été trop lourdes pour les enlever; l'air était chargé de senteurs énervantes et inconnues; tout doucement je m'abandonnais à cette molle existence, je me laissais aller aux charmes de l'Océanie... (*Ib.*: 57-8)

A questo spazio appartiene la giovanissima eroina Rarahu, l'"enfant sauvage" (*Ib.*: 57) che è il simbolo privilegiato di quell'alterità ideale. Significativamente, la madre adottiva di Rarahu le ha imposto il divieto assoluto di uscire dal distretto remoto di Apiré e di avventurarsi a Papeete, mescolandosi alle "filles à demi-civilisées" (*Ib.*: 68) della capitale corrotta. Rarahu è dunque lo strumento essenziale che offre a Loti l'accesso allo spazio puro delle origini, segnando il percorso di un *dépaysement* esotico che conduce non già verso il mistero dell'ignoto, ma verso l'innocenza del paradiso dell'infanzia, verso un'identità ideale che si credeva perduta:

avant de devenir un garçon semblable aux autres jeunes hommes, il avait commencé par être un petit enfant pur et rêveur, élevé dans la douce paix de la famille; lui aussi avait été un petit sauvage, sur le cœur duquel s'inscrivaient une foule d'idées fraîches et d'illusions radieuses. – Avant d'aller rêver dans les bois d'Océanie, tout enfant il avait longtemps rêvé seul dans les bois du Yorkshire... Il y avait une foule d'affinités mystérieuses entre lui et Rarahu, nés aux deux extrémités du monde. – Tous deux avaient l'habitude de l'isolement et de la contemplation, l'habitude des bois et des solitudes de la nature; tous deux s'arrangeaient de passer de longues heures en silence, étendus sur l'herbe et la mousse; tous deux aimaient passionnément la rêverie, la musique, – les beaux fruits, les fleurs et l'eau fraîche... (*Ib.*: 91-2)

Rarahu. Idylle polynésienne, questo era il titolo originario del romanzo, e in uno spazio salvifico che pare infine coincidere felicemente con quello del passato l'idillio annunciato sembra infine potersi costruire, superando la prima delusione:

Me voilà sous le charme, moi aussi – sous le charme de ce pays qui ne ressemble à aucun autre. Je crois que je le vois comme jadis le voyait Georges, à travers le même prisme enchanteur. [...] La déception des premiers jours est bien loin aujourd'hui, et je crois que c'est ici, comme disait Mignon, que je voudrais vivre, aimer et mourir... [...] Je ne puis te dire tout ce que j'éprouve d'impressions étranges, en retrouvant à chaque pas mes souvenirs de douze ans... Petit garçon, au foyer de famille, je songeais à l'Océanie; à travers le voile fantastique de l'inconnu, je l'avais comprise et devinée telle que je la trouve aujourd'hui. – Tous ces sites étaient DÉJÀ VUS, tous ces noms étaient connus, tous ces personnages sont bien ceux qui jadis hantaient mes rêves d'enfant, si bien que par instants c'est aujourd'hui que je crois rêver... (*Ib.*: 72-3)



L'Eden tahitiano che la narrazione pare essere riuscita a costruire si rivela tuttavia profondamente contraddittorio: il giardino della regina e il remoto distretto di Apiré dove vive Rarahu non sono in realtà parte di un unico spazio armonioso, ma due spazi in conflitto. Il primo, situato all'interno stesso dello spazio corrotto della capitale, è il paradiso fasullo di coloro che vedono Tahiti soltanto come "une terre d'éternel printemps, toujours riante, poétique, - pays de fleurs et de belles jeunes femmes": "ceux-là", dice Loti, "ne comprennent pas... Le charme de ce pays est ailleurs" (*Ib.*: 68). Non a caso, Rarahu rifiuta il nome di "Loti", offrendo all'eroe un'altra identità, un'altra possibilità di autentica rinascita. "Mata reva était le nom que m'avait donné Rarahu, ne voulant point de celui de Loti" (*Ib.*: 81): nato entro lo spazio edenico della natura vergine, "Mata reva" smaschera dunque il paradiso fittizio che apriva la narrazione, invalidando definitivamente l'atto di rinascita offerto dal battesimo. L'*enclave* edenica costruita dalla narrazione in opposizione allo spazio circostante di Papeete e del giardino della regina si rivela però incapace di contenere gli spostamenti dell'eroe, che a differenza di Rarahu si muove costantemente fra i due spazi contraddittori, senza mai riuscire a scegliere l'appartenenza esclusiva a quello della natura incontaminata. "Si tu restais plus souvent à Apiré la nuit", lo rimprovera Rarahu, "tu apprendrais avec moi beaucoup plus vite une foule de mots que ces filles qui vivent à Papeete ne savent pas." (*Ib.*: 96) La lingua straniera, che nei testi esotici di Pierre Loti è sempre un significativo privilegiato dell'alterità, segnala questa contraddizione interna allo spazio narrativo: alla lingua pura delle origini parlata da Rarahu nell'interno dell'isola si oppone significativamente la lingua corrotta della capitale, "le tahitien facile et bâtard" che gli occidentali imparano con le ragazze di Papeete, "le tahitien de la plage qui est au tahitien ce que le petit-nègre est au français" (*Ib.*: 68).

Alla fine della prima parte del romanzo, l'idillio faticosamente costruito è già concluso e la narrazione ha ormai definitivamente rinunciato allo spazio edenico della natura vergine che doveva contenerlo: "L'idylle était finie... Contre nos prévisions humaines, ces heures de paix et de frais bonheur écoulées au bord du ruisseau de Fataoua, s'en étaient allées pour ne plus revenir..." (*Ib.*: 104). All'idillio succede allora inevitabilmente il "matrimonio" che dà al romanzo il suo titolo definitivo, celebrato e vissuto a Papeete. All'interno dello spazio della capitale corrotta, il romanzo tenta ancora di offrire ai suoi protagonisti un ultimo, illusorio spazio di redenzione, installandoli in una "petite case fraîche et isolée", "dans une des avenues les plus vertes et les plus paisibles de Papeete":

Elle était bâtie au pied d'une touffe de cocotiers si hauts, qu'on eût dit là-dessous une habitation de lilliputiens. – Elle avait sur la rue une véranda que garnissaient des guirlandes de vanille. – Derrière était un enclos, fouillis de mimosas, de laurier-roses et d'hibiscus. – Des pervenches roses croissaient tout alentour, fleurissaient sur les fenêtres et jusque dans les appartements. – Tout le jour on était à l'ombre dans ce recoin, et le calme n'y était jamais troublé. (*Ib.*: 116)



L'esuberante rigoglio della natura vegetale, già contenuto e addomesticato nel giardino della regina, viene in questo caso ad avvolgere il riparo dei due amanti, come a proteggerlo dalla corruzione dello spazio circostante. Perché il presente possa continuare a coincidere con il sogno d'infanzia, perché il "matrimonio" possa illudersi di essere ancora un "idillio", la relazione di Loti e Rarahu si configura ora come una ripetizione di quella vissuta tanti anni prima dal fratello maggiore con la sua compagna tahitiana: "C'était là cette vie exotique, tranquille et ensoleillée, cette vie tahitienne telle que jadis l'avait menée mon frère, telle que je l'avais entrevue et désirée dans ces étranges rêves de mon enfance" (*Ib.*: 119). L'immagine dell'abitazione avvolta dai fiori è in effetti speculare a quella della casa dove aveva vissuto il fratello insieme alla sua compagna, "une petite case au bord de la mer, bâtie aux pieds de cocotiers gigantesques, et enfouie sous la verdure" (*Ib.*: 73). Immortalata in una vecchia fotografia "déjà effacée par le temps" (*Ib.*: 116), questa prima abitazione sembra poter rivivere ora nella nuova casa di Loti, oggetto salvifico capace di cancellare la distruzione del tempo. A queste due immagini speculari si aggiunge però quella della casa del fratello ormai in rovina - "le vent de la mer et les années l'ont disjointe et meurtrie; les broussailles l'ont recouverte, la vanille l'a tapissée" (*Ib.*: 116) - che precipita l'illusoria redenzione nell'abisso di una temporalità distruttrice, proiettando il presunto idillio di Loti e Rarahu nel futuro che ineluttabilmente verrà ad annientarlo. I fiori che benignamente avvolgono la casa di Loti assumono allora una più inquietante connotazione e le pervinche rosa che entrano fin dentro gli appartamenti annunciano l'abbandono a cui è destinato anche questo riparo e la triste fine del bel sogno esotico.

All'interno di questo spazio ormai incapace di riconciliare il passato e il presente in una temporalità felice, si sgretola evidentemente anche il miracoloso legame dell'identità di Loti con l'alterità di Rarahu: "C'était bien ma petite femme en effet", dice Loti,

par le coeur, par les sens, je l'aimais bien. Et, entre nous deux il y avait des abîmes pourtant, de terribles barrières à jamais fermées; elle était une petite sauvage; entre nous qui étions une même chair, restait la différence radicale des races, la divergence des notions premières de toutes choses; si mes idées étaient souvent impénétrables pour elle, les siennes aussi l'étaient pour moi. (*Ib.*: 149-50)

Se nello spazio edenico l'infanzia di Loti era il simbolo di un'identità ideale, di un'innocenza perduta e poi miracolosamente ritrovata attraverso l'alterità di Rarahu, quel passato diviene ora la base su cui si costruisce l'identità culturale dell'eroe e l'insuperabile barriera che lo separa da Rarahu: "mon enfance, ma patrie, ma famille et mon foyer, tout cela resterait toujours pour elle l'incompréhensible et l'inconnu." (*Ib.*: 150) Razza, patria e famiglia: nella capitale corrotta, il *Mariage* rinuncia al suo sogno esotico e instaura quelli che saranno gli elementi fondanti del romanzo coloniale. "Pauvre petite plante sauvage, poussée dans les bois", strappata allo spazio naturale a cui appartiene, Rarahu è ineluttabilmente destinata a "languir et se faner" (*Ib.*: 118). Fuori dall'Eden, essa non è più il simbolo essenziale di un salvifico stato di natura e



diviene la “personnification touchante et triste de la race polynésienne”, l’incarnazione di una cultura “qui s’éteint au contact de notre civilisation et de nos vices, et ne sera plus bientôt qu’un souvenir dans l’histoire de l’Océanie.” (*ib.*: 155) Una volta abbandonato lo spazio della natura vergine, si annuncia allora l’ineluttabile conclusione del romanzo: “Pauvre petite Rarahu, bientôt, quand nous serons si loin l’un de l’autre, tu vas redevenir et rester une petite fille maorie, ignorante et sauvage, tu mourras dans l’île lointaine, seule et oubliée, - et Loti ne le sauras même pas...” (*ib.*: 155). Il matrimonio, che avrebbe dovuto suggellare una nuova rinascita all’interno di un altro, possibile spazio edenico, non è che un matrimonio coloniale, “simplement un mariage tahitien”, un’unione passeggera come se ne celebravano tante fra i marinai occidentali e le giovani tahitiane (*ib.*: 61). “Mata reva” è esistito soltanto nel discorso di Rarahu ed è ormai definitivamente cancellato da “Loti” e dal suo matrimonio fasullo, i significanti di un’impossibile rinascita che offrono al romanzo un titolo in effetti assai più appropriato di quanto non fossero *Rarahu* e il suo illusorio “Idillio polinesiano”.

La difficoltosa, e in definitiva inefficace, costruzione di uno spazio edenico è fin dall’inizio contraddetta dalla presenza di un’impressionante quantità di figure macabre, che vengono a popolare le pagine del *Mariage* oscurando la “vie exotique, tranquille et esoleillée” (*ib.*: 119) sognata dall’eroe e trasformando l’altrove familiare e accogliente in un luogo essenzialmente perturbante. Il capitolo XVIII della prima parte del romanzo offre una prima, significativa concentrazione di queste figure. Il capitolo è costituito da una lista di parole provenienti dal celebre dizionario dei fratelli Picpus, dove la lingua maori pare dominata dalla “grande quantité des mots mystiques de la vieille religion maori, – et puis ces mots tristes, effrayants, intraduisibles, qui expriment là-bas les terreurs vagues de la nuit, les bruits mystérieux de la nature, les rêves à peine saisissables de l’imagination” (*ib.*: 66). All’interno stesso del senso restituito dallo spazio coerente della natura edenica, si apre così uno strappo inquietante che a quella coerenza si sottrae, rinviando a una dimensione mistica sovranaturale e all’universo dell’inconscio. Le pagine si riempiono allora di parole maori, significanti di un’alterità non familiare “intraducibile”: *Ruahine auna, Ruahine faaipu, Ruahine nihonihororoa, Romatane, Tutahoroa, Tapaparaharaha, Ihohoa, Oroimatua ai aru nihonihororoa, Tuitupapaou, Tahurere, Tii, Tahutahu...* (*ib.*: 66-7). Nel capitolo XXIII, costituito da una nota etnografica, si aggiunge a questi un altro termine: “*Toupapahou*”, “mot étrange, effrayant en lui-même et intraduisible” che designa “ces fantômes tatoués qui sont la terreur de tous les Polynésiens” (*ib.*: 74). Quando il testo tenta nonostante tutto di offrire la traduzione francese di queste parole, riconducendo i suoni a un possibile orizzonte di significato, le figure materializzate non fanno che reinstaurare un’area semantica ambivalente, dominata da una macabra sopravvivenza del passato che viene ad oscurarne la salvifica rinascita promessa dallo spazio edenico: “les revenants”, “cadavre qui revient pour tuer et manger les vivants”, “prière à un mort de ne pas revenir”, “prier un ami mort de nuire à un ennemi”, “personne pâle, fantôme”... (*ib.*: 66-7). I fantasmi annunciati ritornano quindi, innanzi tutto, a segnare l’ineluttabile e definitivo riconoscimento della morte del fratello, che la narrazione aveva più volte



tentato di resuscitare. Il racconto si sposta qui significativamente all'interno di un altro spazio selvaggio, ancor più lontano da Papeete di quanto già non fosse il distretto di Apiré. Questa volta però, la piccola isola di Mouréa di fronte alla costa di Tahiti non ha più nulla di edenico. I fiori, le farfalle e il felice rigoglio della natura tropicale cedono il passo a uno spazio sinistro e oscuro:

[...] je fis au bord de la mer [...] une promenade qui m'a laissé un souvenir fantastique comme celui d'un rêve. Depuis cet endroit jusqu'au district d'Afareahitu vers lequel nous nous dirigions, le pays n'est plus qu'une étroite bande de terrain, longue et sinueuse, resserrée entre la mer et les mornes à pic, - au flanc desquels sont accrochées d'impénétrables forêts. Autour de moi, tout semblait de plus en plus s'assombrir. Le soir, l'isolement, la tristesse inquiète qui me pénétrait, prêtaient à ces paysages quelque chose de désolé. C'étaient toujours des cocotiers, des lauriers-roses en fleurs et des pandanus, tout cela étonnement haut et frêle, et courbé par le vent. Les longues tiges des palmiers, penchées en tous sens, portaient çà et là des touffes de lichen qui pendaient comme des chevelures grises. [...] Le jour baissait, les cocotiers s'agitaient au-dessus de nos têtes, secouant sur nous leurs cent-pieds et leurs scorpions. - Il passait des rafales qui courbaient ces grands arbres comme un champ de roseaux; les feuilles mortes voltigeaient sur la terre nue... (*Ib.*: 179-80)

In questo triste tropico riecheggia il suono spaventoso che rinvia all'immagine dei fantasmi tatuati - "Le mot 'Toupapahou!', prononcé près de moi, résonnait étrangement à mes oreilles..." (*Ib.*: 191) - e il trauma della morte del fratello torna infine a invadere lo spazio della coscienza:

... Un grand effondrement venait de se faire, un grand vide dans mon cœur, - et je ne voulais pas voir, je ne voulais pas croire. [...] c'était quelque chose comme si mon frère perdu eût été plongé plus avant et pour jamais dans le néant; tout ce qui était lui s'enfonçait dans la nuit, c'était comme s'il fût mort une seconde fois. - Et il semblait que ces îles fussent devenues subitement désertes, - que tout le charme de l'Océanie fût mort du même coup, et que rien ne m'attachât plus à ce pays. (*Ib.*: 192)

"L'idylle vire au chant funèbre", nota Vercier (1991: 13), "et la mort envahit ce roman des voluptés trop faciles": siamo ormai decisamente fuori dall'Eden.

Anche nella *Faute de l'Abbé Mouret* lo spazio dell'Eden naturale costruito nella seconda parte del romanzo si apre come un'alternativa possibile all'universo della cultura, in questo caso concepita nella sua più specifica dimensione religiosa. Il protagonista è qui un giovane prete, Serge, assegnato a una sperduta parrocchia provenzale, in un territorio percepito, non molto diversamente dalla Polinesia del *Mariage*, come uno spazio "altro" e primitivo. Il romanzo è letteralmente invaso dalla vegetazione, area simbolica privilegiata intorno a cui ruota l'intera narrazione.



Orate fratres, reprit le prêtre à voix haute, tourné vers les bancs vides, les mains élargies et rejointes, dans un geste d'appel aux hommes de bonne volonté. Et, se retournant devant l'autel, il continua, en baissant la voix. [...] Ce fut alors que des flammes jaunes entrèrent par les fenêtres. Le soleil, à l'appel du prêtre, venait à la messe. Il éclaira de larges nappes dorées la muraille gauche, le confessionnal, l'autel de la Vierge, la grande horloge. Un craquement secoua le confessionnal; la Mère de Dieu, dans une gloire, dans l'éblouissement de sa couronne et de son manteau d'or, sourit tendrement à l'enfant Jésus, de ses lèvres peintes; l'horloge, réchauffée, battit l'heure, à coups plus vifs. [...] Même la campagne entraînait avec le soleil: à une des fenêtres, un gros sorbier se haussait, jetant des branches par les carreaux cassés, allongeant ses bourgeons, comme pour regarder à l'intérieur; et, par les fentes de la grande porte, on voyait les herbes du perron, qui menaçaient d'envahir la nef. Seul, au milieu de cette vie montante, le grand Christ, resté dans l'ombre, mettait la mort, l'agonie de sa chair barbouillée d'ocre, éclaboussée de laque. (Zola 1972: 48-9)

Questa prima immagine della chiesa pone immediatamente quelli che saranno i termini essenziali del conflitto: da una parte la vita della Natura, eternamente rigenerata nel succedersi delle stagioni, nello scorrere del tempo simboleggiato dal grande orologio che batte l'ora; dall'altra la concezione cristiana, che proietta il significato della vita nella salvezza dell'anima, mortificando la carne e ponendo la morte come termine ultimo di un percorso che conduce al di fuori della Natura, verso una dimensione ultraterrena. L'"innocenza" di Serge consiste inizialmente nel non percepire questo conflitto: "A l'autel, le prêtre anéanti, les yeux arrêtés sur la sainte hostie, le pouce et l'index joints, n'entendait point cet envahissement de la nef par la tiède matinée de mai, ce flot montant de soleil, de verdure, d'oiseaux, qui débordait jusqu'au pied du Calvaire, où la nature damnée agonisait" (*ib.*: 50). Fin dall'inizio però, questa "innocenza" è accerchiata e minacciata da una serie di immagini dell'ambito vegetale che trasformano il ciclo della Natura in un eccesso di vita fecondata profondamente perturbante, nella misura in cui il suo continuo rigenerarsi rivela l'illusoria coerenza di un senso cercato al di fuori della pulsione vitale che è invece l'unica, assurda realtà a disposizione dell'uomo. Come la casa di Loti e Rarahu a Papeete, come quella abbandonata del fratello maggiore, anche la chiesa di Serge è dunque una costruzione in rovina, segno della fragilità umana divorata e invasa dalla vita vegetale eternamente rigenerata. I rami del grande sorbo entrano dalle finestre rotte, "une végétation formidable", "des lavandes colossales", si arrampicano sulla scalinata e minacciano di invadere l'edificio, piantando "des bouquets sombres jusque sur les tuiles": "La première poussée de la sève menaçait d'emporter l'église dans le dur taillis des plantes noueuses" (*ib.*: 57). Il motivo del minaccioso eccesso della Natura è poi ulteriormente elaborato nello spazio del villaggio poco distante, dove la perturbante riproduzione della vita vegetale viene proiettata sulla piccola comunità umana, segnata dall'incesto e dalla promiscuità:



Un ancêtre, un Artaud, était venu, qui s'était fixé dans cette lande, comme un paria; puis, sa famille avait grandi, avec la vitalité farouche des herbes suçant la vie des rochers [...]. Ils se mariaient entre eux, dans une promiscuité éhontée [...]. Ils naissaient, ils mouraient, attachés à ce coin de terre, pullulant sur leur fumier, lentement, avec une simplicité d'arbres qui repoussaient sur leur semence, sans avoir une idée nette du vaste monde, au-delà de ces roches jaunes, entre lesquelles ils végétaient. (*Ib.*: 59)

L'assimilazione della piccola comunità arretrata e selvaggia all'universo naturale finisce col condensarsi nella metafora utilizzata per descrivere l'arduo lavoro di fecondazione della terra arida: "Les Artaud, en plein soleil, forniquaient avec la terre" (*Ib.*: 68). Ritroviamo qui l'immagine del tempo che scorre già offerta dall'orologio della chiesa che batte le ore riscaldato dal sole, ulteriormente elaborata nella rappresentazione di un tempo ciclico dove la morte e la fecondazione si nutrono l'una dell'altra e incessantemente si susseguono: "C'était, au fond de cette ceinture désolée de collines, un peuple à part, une race née du sol, une humanité de trois cents têtes qui recommençait les temps" (*Ib.*: 59).

Se l'"innocenza" di Serge risiedeva nella sua ignoranza - "il n'a point vécu, il ne sait rien, il n'a pas de peine à être sage comme un chérubin" (*Ib.*: 56) - la "colpa" che dà il titolo al romanzo consiste proprio, biblicamente, nell'accedere alla conoscenza: nel momento in cui Serge riesce infine a vedere il meccanismo fisico che regola la vita, svanisce il senso salvifico offerto dalla fede cristiana. "La faute souille tout", esclama il prete quando la sua visione si adegua alle immagini della Natura perturbante con cui la narrazione ha preso d'assedio la sua originaria innocenza:

C'est une puanteur universelle gâtant l'amour, empoisonnant la chambre des époux, le berceau des nouveau-nés, et jusqu'aux fleurs pâmes, sous le soleil, et jusqu'aux arbres laissant éclater leurs bourgeons. La terre baigne dans cette impureté dont les moindres gouttes jaillissent en végétations honteuses. (*Ib.*: 147)

Al culmine della crisi, egli invoca dunque disperatamente la possibilità di uscire dall'eterno ciclo della Natura e di ritrovare nella morte del corpo la salvezza dell'anima, il senso promesso dalla fede perduta: "Oui, je nie la vie, je dis que la mort de l'espèce est préférable à l'abomination continue qui la propage. [...] Oh! La mort, la mort, Vierge vénérable, donnez-moi la mort de tout! Je vous aimerai dans la mort de mon corps, dans la mort de ce qui vit et qui se multiplie" (*Ib.*: 147).⁴

⁴ La particolare devozione di Serge alla Vergine è un tema importante del romanzo, anch'esso significativamente elaborato attraverso l'uso di immagini vegetali: "Quand, seul dans sa cellule, ayant le temps d'aimer, il s'agenouillait sur le carreau, tout le jardin de Marie poussait autour de lui, avec ses hautes floraisons de chasteté. Le Rosaire laissait couler entre ses doigts sa guirlande d'Ave coupée de Pater, comme une guirlande de roses blanches, mêlées des lis de l'Annonciation, des fleurs saignantes du Calvaire, des étoiles du Couronnement" (*Ibid.*: 122). Nell'"innocenza" di Serge, la Natura associata al culto mariano è essa stessa "verGINE", cioè rigogliosa ma non fecondata, e il percorso verso la "colpa" è



Dopo questa preghiera disperata e il successivo svenimento di Serge che chiude la prima parte del romanzo, la narrazione si sposta all'interno dello spazio chiuso del Paradou, un immenso giardino circondato da un alto muro che lo separa dal mondo esterno, esplicitamente costruito a partire dal modello biblico del Paradiso terrestre. Come l'eroe del *Mariage* nello spazio della natura vergine, Serge trova qui la possibilità di rinascere allo stato di natura, interamente dimentico della cultura e della religione che ne determinavano la "colpa" e miracolosamente restituito all'innocenza dell'infanzia:

C'était une enfance. Les verdure pâles se noyaient d'un lait de jeunesse, baignaient dans une clarté blonde. Les arbres restaient puérils, les fleurs avaient des chairs de bambin, les eaux étaient bleues d'un bleu naïf de beaux yeux grands ouverts. Il y avait, jusque sous chaque feuille, un réveil adorable. [...] Serge naquit dans l'enfance du matin. [...] Il naissait dans le soleil, dans ce bain pur de lumière qui l'inondait. Il naissait à vingt-cinq ans, les sens brusquement ouverts, ravis du grand ciel, de la terre heureuse, du prodige de l'horizon étalé autour de lui. Ce jardin, qu'il ignorait la veille, était une jouissance extraordinaire. Tout l'emplissait d'extase, jusqu'aux brins d'herbe, jusqu'aux pierres des allées, jusqu'aux haleines qu'il ne voyait pas et qui lui passaient sur les joues. Son corps entier entraînait dans la possession de ce bout de nature, l'embrassait de ses membres; ses lèvres le buvaient, ses narines le respiraient; il l'emportait dans ses oreilles, il le cachait au fond de ses yeux. (*Ib.*: 169-70)

Anche Serge, come l'eroe del *Mariage*, ha in questo spazio edenico una compagna, simbolo della natura vergine da cui è emanata. Albine è infatti la giovanissima nipote del vecchio custode del Paradou, unica creatura umana nello spazio dell'immenso giardino che è diventato il suo regno: "une drôle de fille, une sauvage", "une demoiselle retournée à l'état de vaurienne libre, lâchée en récréation dans une île abandonnée", "la fille mystérieuse et troublante de cette forêt" (*Ib.*: 78, 86, 83). In maniera più letterale che nel *Mariage*, Serge e Albine ricostituiscono qui la coppia biblica: "Je calque le drame de la Bible", scriveva Zola nelle sue *Notes*, "Eve et Adam s'éveillant au printemps dans le paradis terrestre" (Guillemin: 78). Quella "primavera" sottolineata da Zola segna il risveglio di Serge nella seconda parte del romanzo - "L'hiver est fini... Nous voilà sauvés" (Zola: 158) - e indica la specifica temporalità dello spazio edenico, che sembra poter sottrarre la vita al suo ciclo naturale bloccandola nell'eterno e salvifico istante di un rigoglio avulso dalla fecondazione e dalla morte.

Come nel *Mariage*, anche qui lo spazio edenico si rivela tuttavia, fin dall'inizio, profondamente contraddittorio. Prima di diventare lo spazio della rinascita innocente, il giardino del Paradou appare infatti, nella prima parte del romanzo, come un luogo minaccioso invaso da una natura nemica, definito dal vecchio custode "un cimetière":

poi segnato dalla progressiva elaborazione dell'immagine della statua di Maria minacciosamente ricoperta e oscurata dalla vegetazione.



“La dernière fois que j’y suis allé, il faisait si noir sous les feuilles, ça empoisonnait si fort les fleurs sauvages, des souffles si drôles passaient dans les allées, que j’ai eu comme peur. Et je me suis barricadé, pour que le parc n’entrât pas ici...” (*Ib.*: 81). Il Paradou, intravisto da Serge nel corso di una prima breve visita, è inoltre all’origine stessa della sua “colpa”. Al culmine della crisi che chiude la prima parte, soffocato dai miasmi della vita fecondata e della morte che dalla campagna circostante invadono la sua stanza, “brusquement, l’abbé Mouret se souvint”: “il se rappelle Albine bondissant hors du Paradou, avec la porte qui claquait sur l’apparition d’un jardin enchanté” (*Ib.*: 142). Lo spazio edenico della rinascita è dunque innanzi tutto lo spazio perturbante che genera la colpevole conoscenza, invertendo la temporalità del testo biblico e reinstaurandone l’ambivalenza.

Anche questo spazio, non diversamente dalla chiesa, è dominato dal motivo della rovina invasa dalla vegetazione. Dietro la “grille seigneuriale, toute saignante de rouille”, sorgono infatti i resti di un magnifico palazzo distrutto da un incendio, “un champ de décombres, tout hérissé de ronces. [...] Sous les ronces, des pierres cuites se fendaient, des éboulements de charpentes pourrissaient. On eût dit un coin de roches stériles, raviné, bossué, vêtu d’herbe rude, de lianes rampantes qui se coulaient dans chaque fente comme des couleuvres” (*Ib.*: 77, 194). Serge e Albine vivono nell’unico padiglione supersitite del castello, una costruzione di pietra anch’essa invasa dalla vegetazione, con le grandi finestre “mangées de lierre” (*Ib.*: 77). Come nel *Mariage*, anche qui l’amore della coppia protagonista si configura come la ripetizione di un altro amore, che fin dall’inizio stende sull’idillio la sua ombra tragica. La proprietà del Paradou appartiene infatti a un signore che molto tempo prima l’aveva fatta costruire per viverci con la donna amata, che in seguito vi era morta: come accadrà anche a Serge e Albine, il loro amore non era durato che una sola stagione. Il giardino non è dunque una semplice foresta vergine, ma “une forêt redevenue vierge” (*Ib.*: 163), il risultato dell’eccesso distruttore della Natura “laissée à elle-même, libre de grandir sans honte”, che ha definitivamente sovvertito l’ordine e la misura imposti dall’intervento umano:

Autrefois, le parterre, entretenu pour un maître qui avait la passion des fleurs, montrait en plates-bandes, en bordures soignées, un merveilleux choix de plantes. Aujourd’hui, on retrouvait les mêmes plantes, mais perpétuées, élargies en familles si innombrables, courant une telle prétentaine aux quatre coins du jardin, que le jardin n’était plus qu’un tapage, une école buissonnière battant les murs, un lieu suspect où la nature ivre avait de hoquets de verveine et d’œillet. (*Ib.*: 182)

“Trop vaste, trop complexe, trop fort” (*Ib.*: 164), il giardino è un labirinto dove Serge e Albine continuano a perdersi, percorrendo sentieri “[qui] s’enfonçaient avec des brusques détours, s’embrouillaient, emmêlaient des bouts de taillis inextricables”, inoltrandosi in mezzo a un elenco di specie botaniche la cui erudizione finisce per trasformarsi in una vertigine perturbante non dissimile da quella del dizionario citato



nel *Mariage* (*ib.*: 184-5). In mezzo alla “furie botanique” (Guillemin: 75) di queste pagine appare una vegetazione minacciosa, “[des] plantes monstrueuses immobiles dans la chaleur comme des reptiles assoupis”, “des plantes qui [...] font peur”, “les grandes fleurs qui ont tout mangé”... (Zola: 164-5). La Natura non soltanto invade le rovine della cultura, ma si erge qui a sfidarla costruendo un perturbante universo parallelo fatto di smisurate città e cattedrali vegetali: “des piliers tordus, soutenant une voûte de feuilles qui se creusait en longues galeries, s’élançait brusquement en halles légères, s’aplatissait presque au ras du sol en soupentes effondrées”, “des abricotiers patriarches, [...] paralysés déjà d’un côté, avec une forêt de bois mort, pareil à un échafaudage de cathédrale”, “des cerisiers bâtissant des villes entières, des maisons à plusieurs étages, jetant des escaliers, établissant des planchers de branches, larges à y loger dix familles” (*ib.*: 198), “les troncs, droits, blanchis de lichens, d’un gris blafard de vieille pierre, montaient démesurément, alignaient à l’infini des enfoncements de colonnes”, “des nefs se creusaient [...] ; des nefs étrangement hardies, portées par des piliers très minces, dentelées, ouvragées”, “un silence religieux tombait des ogives géantes ; une nudité austère donnait au sol l’usure des dalles” (*ib.*: 216). Queste immagini vegetali perturbanti si condensano particolarmente intorno ai resti di tre statue, che segnano l’allontanarsi del percorso di Serge e Albine dall’infanzia innocente della rinascita e l’avvicinarsi, attraverso l’adolescenza del desiderio nascente, al momento ineluttabile dell’unione carnale.⁵ Le statue offrono un’ulteriore elaborazione simbolica del motivo della rovina, inserito all’interno di una vasta zona d’ambivalenza simile a quella aperta dai fantasmi del *Mariage*, dove la Natura vegetale e gli oggetti inanimati sembrano dotati di una macabra presenza carnale che materializza all’interno del cronotopo edenico le immagini della morte e della fecondazione. Serge e Albine giungono innanzitutto a una grotta oscura, che “disparaissait sous l’assaut des feuillages”, luogo proibito e minaccioso la cui entrata è sbarrata da “une grille de fleurs rouges, jaunes, mauves, blanches, dont les bâtons se noyaient dans des orties colossales, d’un vert de bronze, suant tranquillement les brûlures de leur poison” (*ib.*: 182). Dentro la grotta, nell’acqua che sgorga da una fonte, galleggia una statua di donna: “une femme de marbre” simile a una morta dal viso interamente corroso, con i seni sollevati fuori dall’acqua, “intacts, vivants encore, gonflés d’une volupté ancienne” (*ib.*: 183). Serge e Albine si imbattono poi nel bacino di una fontana ormai asciutto, invaso da fiori rossi “hérissant des crêtes monstrueuses”, simili “à des gigantesques chenilles saignantes” (*ib.*: 186). Nel mezzo della vasca, nella bocca di un leone di marmo da cui un tempo sgorgava l’acqua, “un grand œillet rouge fleurissait, en jets si vigoureux, que le vieux lion mutilé semblait, à cette heure, cracher des éclaboussures de sang” (*ib.*: 186). Poco oltre sorge infine la statua di un Cupido monco, “le bras qui tenait l’arc tombé dans les orties, souriant encore sous les lichens

⁵ Nelle *Notes*, Zola costruiva la cronologia simbolica dell’amore di Serge e Albine nel Paradou sul modello di un’unica giornata: alle 9 del mattino Serge et Albine sono ancora “des purs enfants”; nelle ore successive della mattina “le vague amour avant le sexe”, “l’adolescence encore discrète”; nel primo pomeriggio “la flamme [...] ; le baiser”; “par un brûlant après-midi [...], la tentation [...]”. Enfin la faute. Il prend possession de toute la femme” (Guillemin: 80).



dont sa nudité d'enfant grelottait" (*Ib.*: 187). Il Cupido sorge in mezzo a un campo "qui était comme le cimetière du parterre", dove i fiori si animano in immagini mortifere di malattia e di lutto:

Des scabieuses y mettaient leur deuil. Des cortèges de pavot s'en allaient à la file puant la mort, épanouissant leurs lourdes fleurs d'un éclat fiévreux. Des anémones tragiques faisaient des foules désolées, au teint meurtri, tout terreux de quelque souffle épidémique. Des daturas trapus élargissaient leurs cornets violâtres, où des insectes, las de vivre, venaient boire le poison du suicide. Des soucis, sous leurs feuillages engorgés, ensevelissaient leurs fleurs, des corps d'étoiles agonisants, exhalant déjà la peste de leur décomposition. Et c'étaient encore d'autres tristesses: les renoncules charnues, d'une couleur sourde de métal rouillé; les jacinthes et les tubéreuses exhalant l'asphyxie, se mourant dans leur parfum. Mais les cinéraires surtout dominaient, toute une poussée de cinéraires qui promenaient le demi-deuil de leurs robes violettes et blanches, robes de velours rayé, robes de velours uni, d'une sévérité riche. (*Ib.*: 187)

Man mano che Serge e Albine si avvicinano al momento dell'unione carnale, la vegetazione si fa sempre più minacciosa. Nonostante lo splendore del sole, "ce n'était plus l'heureuse langueur des plantes aromatiques": calpestavano "des herbes puantes: l'absinthe, d'une griserie amère; la rue, d'une odeur de chair fétide; la valériane, brûlante, toute trempée de sa sueur aphrodisiaque" (*Ib.*: 225); si imbattevano in un'orribile popolazione di piante grasse, "un jaillissement de bêtes sans nom entrevues dans un cauchemar, de monstres tenant de l'araignée, de la chenille, du cloporte", descritte in ogni dettaglio e trasformate in un bestiario fantastico (*Ib.*: 227). Il giardino incantato è diventato un territorio nemico: "Le parc leur causait une sourde inquiétude [...]. Il y avait un danger au détour de quelque sentier, qui les guettait, qui les prendrait à la nuque pour les renverser par terre et leur faire du mal" (*Ib.*: 222). Come il vecchio guardiano prima di lui, Serge si barrica nella sua camera, tira le tende "pour ne plus voir le parc, pour l'empêcher d'entrer chez lui. [...] Et ils le sentaient quand-même là, tout puissant, énorme, derrière les rideaux minces" (*Ib.*: 233).

Il percorso dei due amanti nel Paradou si conclude all'interno di un luogo misterioso, "un endroit de félicité parfaite [...] caché au fond de broussailles impénétrables" che Albine ha inutilmente cercato per anni, dove sorge un albero la cui ombra possiede un "charme qui fait mourir" (*Ib.*: 192-3). Qui è morta la donna amata dal proprietario del Paradou, e qui è seppellita: "C'est la joie de s'être assise là qui l'a tuée" (*Ib.*: 193). In questo punto finale del percorso amoroso, dove si cristallizza l'ambivalenza che pervade lo spazio edenico, il tempo che la rinascita aveva tentato di bloccare nel salvifico rigoglio di un'eterna primavera ricomincia vertiginosamente a scorrere, condensando in un unico minuto il succedersi delle età e delle stagioni, della vita e della morte: "On m'a raconté", dice Albine, "qu'on vivait là dans une minute toute une vie" (*Ib.*: 193). Introvabile, impenetrabile, questo luogo è evidentemente segnato da un divieto. "Ça doit être défendu de s'asseoir sous un arbre dont l'ombrage donne un tel frisson", dice Serge. "Oui, c'est défendu," conferma Albine, "Tous les gens



du pays m'ont di que c'était défendu" (*Ib.*: 194). Secondo il modello biblico, l'iniziativa del divieto infranto spetta ad Albine. Sarà lei a trovare l'albero e sarà lei a trascinarvi Serge, ancora riluttante: "Dis-toi que, dès que tu seras assis sur ce tapis d'herbe, tu seras parfaitement heureux. Alors seulement nous connaissons tout, nous serons les vrais maîtres..." (*Ib.*: 240). Se il testo sembra evocare qui l'albero della conoscenza del bene e del male, poco dopo l'albero è esplicitamente e contraddittoriamente designato come "un arbre de vie" (*Ib.*: 241), dove la "vita" del secondo albero della Genesi viene interpretata nella sua accezione più specificamente fisica e naturale. Il tronco dell'albero gigantesco respira "comme une poitrine", i suoi rami si protendono "pareils à des membres protecteurs", la sua linfa "avait une telle force, qu'elle coulait de son écorce; elle baignait dans une buée de fécondation; elle faisait de lui la virilité même de la terre" (*Ib.*: 243). Immenso fallo vegetale, l'"albero della vita" rivela infine il trionfo della Natura fecondata:

Toute cette vie pullulante avait un frisson d'enfantement. Sous chaque feuille, un insecte concevait; dans chaque touffe d'herbe, une famille poussait; des mouches volantes, collées l'une à l'autre, n'attendaient pas de s'être posées pour se féconder. Les parcelles de vie invisibles qui peuplent la matière, les atomes de la matière eux-mêmes, aimaient, s'accouplaient, donnaient au sol un branle voluptueux, faisaient du parc une grande fornication. Alors, Albine et Serge entendirent. Il ne dit rien, il la lia de ses bras, toujours plus étroitement. La fatalité de la génération les entourait. Ils cédèrent aux exigences du jardin. (*Ib.*: 247)

Lo scarto rispetto al modello biblico, che trasferisce il punto finale del percorso edenico dall'albero della conoscenza a quello della vita, viene qui ulteriormente elaborato strappando la coppia alla colpa che deve condurli fuori dal Paradiso, evocata da Serge soltanto per negarla: "Va, ce n'est peut-être pas une faute. Nous nous sommes aimés comme nous devons nous aimer" (*Ib.*: 250). Riprendendo alla lettera il testo della Genesi, il romanzo descrive poi la vergogna di Albine che copre la sua nudità con la vegetazione - "Ne vois-tu pas que nous sommes nus?" (*Ib.*: 252) - ma la "colpa" è altrove: nel frutto biblico della conoscenza che Serge ha già mangiato, e che la narrazione proietta significativamente fuori dallo spazio dell'Eden. Se Serge fugge dal Paradiso terrestre, è infatti perché recupera improvvisamente la memoria della "colpa" precedente, perché nel muro che protegge il Paradou c'è un varco che permette al mondo esterno della cultura di penetrare e distruggere definitivamente l'innocente stato di natura che la narrazione gli aveva offerto:

Ah! misère! balbutiait Albine, il regarde, il regarde... Ecoute-moi. [...] Je t'en supplie, tourne-toi, regarde le jardin... N'as-tu pas été heureux dans le jardin? [...] Et que d'heureuses journées il nous réserve, quelle longue félicité, maintenant que nous connaissons tout le bonheur de l'ombre!... Au lieu que la mort entre dans ce trou, si tu ne te sauves pas, si tu ne m'emportes pas. Vois, ce sont les autres, c'est tout ce monde qui va se mettre entre nous. Nous étions si seuls, si perdus, si gardés par les arbres!... Le jardin c'est notre amour. Regarde le jardin, je



t'en prie à genoux. Mais Serge était secoué d'un tressaillement. Il se souvenait. Le passé ressuscitait. (*Ib.*: 254)

Soltanto allora, dopo che la memoria del passato rimosso viene improvvisamente a invadere lo spazio della coscienza, il tempo della Natura fecondata diventa inaccettabile e Serge pronuncia la "colpa" che lo espellerà fuori dall'Eden, permettendo al testo di tornare ad adeguarsi al modello biblico: "Ah! tu avais raison, dit-il, en jettant un regard désespéré à Albine; nous avons pêché, nous méritons quelque châtiment terrible..." (*Ib.*: 255). Si spiegano ora anche le parole di Albine, che subito prima di entrare nello spazio dell'albero della vita aveva negato il divieto precedentemente affermato – "C'est un mensonge, ce n'est pas défendu" (*Ib.*: 240). L'elaborazione della tentazione derivata dal modello biblico segnala qui l'ambivalenza di un divieto che è tale solo se osservato da fuori, dal mondo della cultura, della "conoscenza" – "Tous les gens du pays m'ont dit que c'était défendu" (*Ib.*: 194) – che dall'apertura nella muraglia irrompe a distruggere il giardino incantato trasformandolo in uno spazio nemico:⁶ "C'était le jardin qui avait voulu la faute" (*Ib.*: 246). Quel varco aperto nel muro esisteva del resto fin dall'inizio, inutilmente richiuso con pietre e rovi, a segnalare la minaccia incombente su uno spazio edenico ineluttabilmente destinato a svanire.

In entrambi i romanzi, l'assenza eclatante di progenitura segnala la necessità di richiudere definitivamente su se stesso il cronotopo edenico. Nella *Faute*, l'unione carnale degli amanti rimane sterile, sottraendosi al trionfo generale della Natura fecondata. Nel *Mariage*, nessun figlio verrà a esaudire il desiderio esplicitamente formulato di "revivre à Tahiti, revivre dans un enfant qui serait encore moi-même, qui serait mon sang mêlé à celui de Rarahu" (*Loti*: 169-70), e la disperata ricerca di un figlio del fratello scomparso, che possa far rivivere a Tahiti una parte di lui, si conclude in un'ennesima disillusione. Irrimediabilmente fuori dall'Eden, agli eroi non resta che rivivere il conflitto che fin dall'inizio si manifestava intorno e all'interno stesso del cronotopo, ora iperbolicamente intensificato nell'ambito in una visione onirica che condensa tutte le figure perturbanti dell'inconscio precedentemente annunciate. Nel *Mariage*, la narrazione si conclude con un breve capitolo intitolato *Natuaea (Vision confuse de la nuit)*, in cui Loti, ormai rientrato in Inghilterra, ritrova lo spazio esotico del suo soggiorno polinesiano:

Je perçus confusément des choses horribles: les grands cocotiers se tordant sous l'effort de brises mystérieuses, - des spectres tatoués accroupis à leur ombre, - les cimetières maoris et la terre de là-bas qui rougit les ossements, - d'étranges bruits de la mer et du corail, des crabes bleus amis des cadavres, grouillant dans l'obscurité, - et, au milieu d'eux, Rarahu étendue, son corps d'enfant enveloppé dans ses longs cheveux noirs, - Rarahu les yeux vides, et riant du rire éternel, du rire figé des Toupapahous... (*Ib.*: 229)

⁶ Zola, *Notes*: "la tentation d'Eve sur Adam. C'est défendu. Et elle plaide toutes les joies du défendu. Ce n'est pas vrai, d'ailleurs; c'est permis. Tout pousse à cela" (*Guillemin*: 80).



Rarahu è morta, il passato è irrimediabilmente perduto e i *toupapahous* ritornano a trasformare il bel sogno esotico in un incubo.

Anche nella *Faute* il ritorno di Serge alla parrocchia, al suo ruolo di prete, è segnato da una visione onirica dove la campagna circostante, la “forêt d’hommes des Artauds” e la vegetazione tutta intera portano infine a termine l’opera distruttrice fin dall’inizio minacciata, sferrando l’ultimo assalto alla chiesa: “C’était l’émeute victorieuse, la nature révolutionnaire dressant des barricades avec des autels renversés, démolissant l’église qui lui jetait trop d’ombre depuis des siècles” (Zola: 333). Il grande sorbo, che all’inizio del romanzo gettava i suoi rami attraverso le vetrate rotte, si pianta ora in mezzo alla navata, cresce smisuratamente e si trasforma nell’ “albero della vita” trionfante del Paradou: “L’arbre de vie venait de crever le ciel. Et il dépassait les étoiles. [...] La terre s’était vengée en mangeant l’église” (*ib.*: 334).

Un solo personaggio sembra poter rimanere entro lo spazio edenico: Albine, che a differenza di Rarahu mantiene fino alla fine la funzione di simbolo dell’universo naturale e non ne viene espulsa proprio nella misura in cui è assimilata una volta per tutte alla vita vegetale. Se il suo corpo non può essere fecondato, esso potrà forse allora fecondare a sua volta il giardino a cui appartiene, entrando a far parte del ciclo della Natura:

Les feuillages silencieux, les sentiers barrés de ténèbres, les pelouses où le vent s’assoupissait [...] la voulaient avec eux. [...] Elle vivrait leur existence jusqu’au bout, jusqu’à leur mort. Peut-être avaient-ils déjà résolu qu’à la saison prochaine elle serait un rosier du parterre, un saule blond des prairies, ou un jeune bouleau de la forêt. C’était la grande loi de la vie: elle allait mourir. (*ib.*: 357)

Nella sua prima apparizione, Albine era ricoperta di fiori, “des fleurs sauvages tressés dans ses cheveux blonds, noués à son cou, à son corsage, à ses bras minces” (*ib.*: 83), lei stessa simile a “une grande fleur, [...] ouvrant le jeune bouton de ses épaules blanches, si heureuse de vivre, qu’elle sautait de sa tige” (*ib.*: 143). I fiori tornano ora a ricoprirla, soffocandola con il loro profumo e offrendole la morte “comme une jouissance suprême” (*ib.*: 357). Anche quest’ultima versione di un Paradiso naturale inaccessibile all’uomo e coerentemente richiuso su se stesso è però destinata a svanire e il romanzo si conclude fuori dall’Eden, nello spazio conflittuale della cultura. Il corpo di Albine non andrà a fecondare il giardino incantato, ma verrà invece sepolto nel cimitero cristiano, durante un rito funebre celebrato dallo stesso Serge a cui fanno da contrappunto simbolico l’uccisione del maiale e la nascita di un vitello nel cortile della canonica: la vita che ineluttabilmente muore e eternamente si rigenera.



BIBLIOGRAFIA

- Anfray C., 2010, *Zola biblique: la Bible dans les Rougon-Macquart*, Ed. du Cerf, Paris.
- Bougainville L.-A. de, [1771] 1997, *Description du voyage autour du monde*, La découverte, Paris.
- Carmagnani P., 2011, *Luoghi di tenebra. Lo spazio coloniale e il romanzo*, Aracne editrice, Roma.
- Clero J.-P., Niderst A. (a cura di), 2000, *Le végétal*, Publications de l'Université de Rouen, Mont Saint Aignan.
- Guillemin H., 1964, *Présentation des Rougon-Macquart*, Gallimard, Paris.
- Harrison R. P., 1992, *Forests: The Shadow of Civilization*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Hemmings F.W.J., 1959, "The Secret Sources of *La Faute de l'Abbé Mouret*", *French Studies* 7, pp. 226-239.
- Loti P., [1880] 1991, *Le Mariage de Loti*, Flammarion, Paris.
- Tréhin J.-Y., 2003, *Tahiti. L'Eden à l'épreuve de la photographie*, Gallimard, Musée de Tahiti et des Iles, Paris.
- Vercier B., 1991, *Préface a Le Mariage de Loti*, pp. 11-38.
- Zola E., [1875] 1972, *La Faute de l'Abbé Mouret*, Flammarion, Paris.

Paola Carmagnani: attualmente Ricercatrice in Letteratura comparata all'Università di Torino, è stata *Maître de conférences* all'Université de la Polynésie Française e ha insegnato in numerose università italiane e francesi. Si occupa soprattutto di letteratura francese, inglese e nordamericana del XIX e XX secolo e di letteratura post-coloniale. Ha recentemente pubblicato un volume sul romanzo coloniale (*Luoghi di tenebra. Lo spazio coloniale e il romanzo*, 2011).

paolacarma@gmail.com