



Daniela De Agostini - Università di Urbino

## Lecture di un racconto: *Carmen* e la figura del cerchio

maria.deagostini@uniurb.it

---

### 1. UNA FORTUNA CLAMOROSA

All'apogeo della sua produzione letteraria, Prosper Mérimée pubblica una novella, *Carmen*<sup>1</sup>, che sigillerà per sempre la sua fama e risconterà il successo che, ancora oggi, viene riconosciuto dalla critica e dalla molteplicità dei suoi lettori affascinati da un personaggio e da una vicenda, una storia vera non priva di elementi inquietanti e fantastici che il suo autore ha saputo rendere con i toni più accesi. Mérimée era da sempre stato sedotto dalla Spagna, e come lui i poeti, gli artisti e gli storici dell'epoca. Paese straniero alla moda a metà Ottocento, aveva già ispirato i romantici che hanno tradotto il *Don Chisciotte* di Cervantes, le Romanze del Cid, alcune opere teatrali di Lope de Vega, e allo stesso Mérimée, al suo debutto nella storia letteraria, si deve la traduzione di Calderón e, nel 1825, il *Théâtre de Clara Gazul*, artista fittizia che riunisce scene storiche e passionali, infiammate dal pittoresco del paese spagnolo e da un'ironia che non abbandonerà mai il novelliere. Un primo viaggio in Spagna avviene nel 1830, sul quale restano delle lettere e un saggio; un secondo, dieci anni dopo, vede Mérimée a Burgos, a Vittoria e a Madrid, ospite della contessa di Montijo, il cui fascino e la cui erudizione lo conquistano immediatamente e alla quale si deve la prima ispirazione della novella cui Mérimée dà inizio subito dopo il viaggio. Le ricerche in biblioteca, la visita ai monumenti più importanti e al museo del Prado, le scoperte degli antiquari e delle librerie più seducenti, non bastano allo scrittore<sup>2</sup> che era rimasto attento

---

<sup>1</sup> Si cita qui dall'edizione bilingue Mérimée 2004. I riferimenti al racconto verranno inseriti nel testo con l'indicazione della pagina in calce alla citazione.

<sup>2</sup> Al di là dei ricordi delle proprie peregrinazioni in Spagna, e al di là delle immagini che appartengono alla cultura del tempo, secondo Adrien Goetz la novella è stata scritta da Mérimée come un pittore 'costruisce' un paesaggio: formata dalla sovrapposizione di figure letterarie, da stampe e da quadri, *Carmen* è il risultato dell'opera di un artista. (Cfr. Goetz 2000).

ascoltatore di un fatto di cronaca narratogli dalla stessa contessa, alla quale il 16 maggio 1845 scriveva:

Ho appena trascorso otto giorni chiuso a scrivere non i fatti e le gesta del defunto Don Pedro, ma una storia che mi avete raccontato quindici anni fa e che temo d'aver rovinato. Si tratta di un tipo di Malaga che aveva ucciso la sua amante [...] Poiché da qualche tempo studio gli zingari con molto impegno, ho fatto zingara la mia eroina. (citato in Fiorentino 2004: 15)

In effetti tempo prima, nel 1830, a Granada, una bella gitana lo aveva conquistato e di lei aveva schizzato un grazioso ritratto negli album di ricordi; e il cognato di Madame Montijo era stato sedotto da una sigaraia, passione cui soltanto la contessa aveva posto rimedio.

Ciò non basta tuttavia a spiegare il successo che quello che è diventato il capolavoro di Mérimée ha suscitato dal 1845 a oggi e che non finisce di entusiasmare i lettori e i cineasti, i musicisti, i coreografi e gli artisti in genere. Il testo della novella ha avuto centinaia di ristampe, e i lavori bibliografici si contano a fatica; i suoi adattamenti filmici sono innumerevoli, e anche i balletti che ha ispirato non cessano di popolare i palcoscenici di tutto il mondo, sigillando un successo straordinario che forse ha avuto inizio con l'opera musicata da Bizet, su libretto di Meilhac e Halévy il 3 marzo del 1875 all'Opéra-Comique di Parigi. Il suo trionfale destino non è stato intaccato dall'arditezza musicale, l'immoralità della vicenda, e la morte di Bizet stesso pochi mesi dopo la prima, tanto che anche Nietzsche, nel 1881, elogiava la *Carmen* con queste parole:

Non conosco nessun caso in cui lo spirito tragico che è l'essenza dell'amore si esprima con simile asprezza, rivesta una forma così terribile come nel grido di don José che conclude l'opera: *Oui, c'est moi qui l'ai tuée, Carmen, ma Carmen adorée!* Una simile concezione dell'amore (la sola che sia degna del filosofo) è rara: distingue un'opera d'arte tra mille. (citato in Lorusso 2004: 188)

Insomma, "l'opera e la sua protagonista ottenevano l'unanimità dei consensi, da quello popolare, incantato dall'intreccio elementare di amore e morte e dall'irresistibile seduttività di alcune arie, a quello del filosofo più esigente" (Lorusso 2004: 188). Tra tutte le esangui, intellettualistiche e crudeli *femmes fatales* della fine secolo, Carmen si impone per l'energia solare, per la carica erotica e morale che riuscivano comprensibili e affascinanti per tutti. "È un'eroina democratica, e perciò *mitica*", aggiunge Silvia Lorusso (*ibid.*): quanto basta per leggere il libro con passione ma che non è tuttavia sufficiente per spiegarne il successo.

Rileggendo il racconto, si rimane colpiti dalla sua bellezza: lo si divora, come si suol dire, e non lo si abbandona come non si lascia se non a stento la

secca e precisa scrittura del romanziere, che di racconti e novelle fantastiche è autore di rilievo, e la cui erudizione di archeologo lo distingue dagli altri autori dell'Ottocento impregnando la memoria e l'immaginazione con la sua *Venus d'Ille*, con *Colomba*, con la raccolta *Mosaïque* e con il bellissimo racconto *Les âmes du Purgatoire*. Ma *Carmen* è indimenticabile.

Il successo della sua scrittura è forse dovuto a tre caratteristiche, che distinguono questo testo da tanti altri dello stesso autore. In primo luogo la sua struttura, la particolare costruzione a specchio e la cornice che incastona il racconto, poi la trasgressione, triplice, che sottolinea la figura della rimozione 3 – trasgressione della legge, cioè dell'ordine socio-politico, della lingua istituzionalizzata e collettiva, e del codice erotico-esistenziale, o passionale, che conduce alla morte –, infine l'immagine o metafora che più lo emblemizza, quel cerchio chiuso che è anche allegoria del racconto in sé e del suo significato.

## 2. LA COSTRUZIONE DEL RACCONTO

Quanto alla prima caratteristica (la *struttura a incastri*), essa è peculiare dello scrittore. Né Théophile Gautier, né Gérard de Nerval l'hanno adottata, e neppure Guy de Maupassant. Si tratta di un racconto scandito da quattro parti, l'ultima delle quali è stata aggiunta posteriormente e ha fatto discutere la critica, la quale si è divisa perché c'è chi ha messo in dubbio la sua necessità e il suo significato. La prima parte, o il primo capitolo, è contraddistinto da un Narratore, che non ha nome, e che si evidenzia come un archeologo di chiara fama intento a cercare nel corso del viaggio in Spagna la reale ubicazione della battaglia di Munda, e che egli reputa situarsi nei pressi di Montilla. Giulio Cesare e i suoi *Commentari*, con la lingua latina, aprono dunque il primo capitolo che segna anche il primo incontro con il secondo narratore, don José. Questo incontro giunge inaspettato e contraddistinto dalla legge dell'ospitalità che sovverte ogni scrupolo morale (qualsiasi incertezza circa l'operato del primo Narratore viene allontanata e rimossa) e fa del sigaro condiviso ("En Espagne, un cigare donné et reçu établit des relations d'hospitalité", dice l'archeologo (p. 50) il sigillo di

---

<sup>3</sup> Sulla trasgressione in *Carmen* si veda il bel saggio di Agosti (che qui utilizziamo; 1989). Di "pericolosità" sociale ed erotica (la vita ai margini della legalità di Carmen, ladra, prostituta, contrabbandiera, assassina) scrive anche Francesco Fiorentino (2004: 18): "Carmen rappresenta un tipo di pericoloso criminale, che si muove all'interno stesso della società, senza però riconoscere alcuna delle sue leggi. La minaccia che essa costituisce per la legalità borghese non è diversa da quella rappresentata da una plebe ostile, sempre più estranea alle ragioni collettive [...] La sua rivendicazione di un ideale di libertà ha, rispetto all'ordine sociale, una forte portata trasgressiva [...]"

un'amicizia tra il viaggiatore mosso dalla curiosità e il bandito "le plus insigne de l'Andalusie" (p. 63), e bandisce così il segno della vendetta dalla figura del personaggio principale. Don José fugge e sparisce dal testo, ovvero dal primo capitolo, dopo essere apparso con i pochi ma essenziali tratti che ne compongono la bellezza (capelli biondi e occhi azzurri, una bella bocca e mani piccole) e l'eleganza dell'abbigliamento – una camicia leggera, una giacca di velluto con bottoni d'argento, ghette di pelle bianca. Ma al di là di questo apparire nobile e leggiadro della figura e del volto, insieme selvaggio e segnato da una singolare espressione di tristezza, la sua immagine ricorda quella di Satana, e stabilisce così una prima volta la sua omologazione con l'identità da lui riconosciuta in Carmen, quella di una figura demoniaca<sup>4</sup>.

Don José dunque sparisce dal testo ma ricompare nel secondo capitolo dopo che il primo narratore – e il lettore – vedono per la prima volta Carmen. La zingara appare vestita di nero e con un grande *bouquet* di gelsomini tra i capelli corvini, e come per il secondo narratore, è assimilata a una strega (o una serva del diavolo), a una fattucchiera (predice la buona ventura), a una ladra (ruba l'orologio dell'archeologo), e ha un qualcosa di animalesco e di selvatico (assomiglia a un gatto, o a un lupo). Però colpisce il fatto che Carmen compare avvolta, emblematicamente, dei colori della morte, il bianco e il nero, stabilendo in tal modo una omologazione tra la sua prima apparizione nel testo e l'ultima, quando nel terzo capitolo anche lei, come Don José, sparisce dal racconto. È infatti con i colori della vita e della passione, e quelli della gelosia, il rosso e il giallo del fiore, in opposizione alla sua prima comparsa, che Carmen seduce don José: alla figura emblematica del lutto del primo incontro del narratore principale si oppone così la figura emblematica di eros come descritta da don José:

Elle avait un jupon rouge fort court qui laissait voir desbas de soie blancs avec plus d'un trou, et des souliers mignons de maroquin rouge attachés avec des rubans couleur de feu. Elle écartait sa mantille afin de montrer ses épaules et un gros bouquet de cassie qui sortait de sa chemise. Elle avait encore une fleur de cassie dans le coin de la bouche, et elle s'avancait en se balançant sur ses hanches comme une puliche du haras de Cordoue. (pp. 88-90)

Nel primo incontro, o nella prima apparizione, una mantella copre la sua testa e le spalle, ma nel secondo la mantella è aperta, per mostrare la scollatura del seno e il fiore di gaggia. Il destino della protagonista, nella contrapposizione delle due descrizioni (che mettono anche in risalto l'insondabile 'duplicità' del reale), così

---

<sup>4</sup> "Per tradizione Carmen è una storia rapinosa, sanguinosa, delittuosa che ha per protagonista la fatalità di una di una femmina. Carmen è la donna, la zingara fatale; la ferinità, la crudeltà, la forza corruttrice e seduttrice di Carmen, la 'natura' di Carmen intrattiene rapporti fin troppo palesi con l'occulto, col Diavolo; Carmen è uno strumento del demonio [...]", osserva Cesare Garboli (1986: 242).

disegnato, è racchiuso in un cerchio chiuso, e ne cifra in tal modo la seconda e la terza parte. Un cerchio più piccolo è incastonato nel primo capitolo e con la sua forma racchiude lo spazio dell'incontro tra i due personaggi, l'archeologo e don José: un piccolo prato verde disseminato di giunchi e di canne e allietato da una fonte nasconde alla vista la stretta gola con i due contrafforti della sierra di Cabra; era "une espèce de cirque naturel parfaitement ombragé par la hauteur des escarpements qui l'entouraient" (p. 46), un *locus conclusus* o un 'giardino di delizie' che permette al viaggiatore una sosta piacevole e fa dell'incontro con il bandito un luogo non certo terrificante, ma gradevole, riparato dal vento da cinque o sei querce e rinfrescato dal ruscello. Qui appare lo sguardo cupo e fiero di don José, la sua spingarda mai abbandonata e l'aria truce che lo contraddistinguono, ma l'incontro è all'insegna dell'amicizia, formalizzata dallo scambio di acciarino e di sigari. Un'altra radura, sempre suggellata dalla figura circolare, compare nel terzo capitolo, o penultima parte, una *venta* isolata simile a un cerchio dell'Inferno, che si riveste del silenzio della morte e dell'ultimo assassinio di don José: ma la figura del cerchio ritorna anche nel quarto e ultimo capitolo, dove la voce dell'archeologo si spegne dopo aver restituito i risultati delle sue ricerche sulla lingua degli zingari.

Il secondo incontro con don José avviene per il primo narratore, e per il lettore, nella stanza della casa in cui Carmencita ha portato l'archeologo per predirgli il futuro ma questa volta la figura della gitana appare animata da un fuoco di ribellione, e i suoi occhi iniettati di sangue rivelano lo sguardo terribile e feroce con cui si rivolge al bandito, che, da parte sua, in silenzio (ma ha scambiato alcune parole in *romani*, la lingua degli zingari<sup>5</sup>, con Carmen), congeda il narratore. Poco tempo dopo un breve vagabondaggio a Siviglia, l'archeologo, tornato a Cordova, nella cappella del convento dei Domenicani dove ha trovato rifugio incontra per l'ultima e terza volta il bandito, ora prigioniero e promesso alla *garrota* com'era allora d'uso presso i nobili. Sarà cioè strangolato, e anche lui, come Carmen, e come la storia che la contiene, non avrà più voce. (Si vedrà infatti che il proverbio finale, *In bocca serrata, mai nessuna mosca è entrata*, non è valido solo per i due personaggi protagonisti e per il terzo, l'archeologo che tace sulla vicenda e riflette sulla lingua *rommana*, ma anche per il racconto e quindi per l'autore, Mérimée stesso).

Il terzo capitolo (è don José che narra) racchiude perciò, senza preamboli, la vicenda di Carmen, quella che concerne don José, e la storia, che è una discesa agli Inferi, di lui, da nobile basco militare a contrabbandiere, e per tre volte assassino (del tenente, dell'inglese, penultimo amante di Carmen, e del

---

<sup>5</sup> "Mérimée stesso [...] conosce bene anche, in genere, usi e costumi dei paesi visitati, si destreggia tra spagnolo, basco e romani, accumulando secondo le occasioni proverbi, detti ed espressioni caratteristiche [...]" (Sacchi 1994: 78).

suo *romi*, García le Borgne, e poi di Carmen stessa), bandito ora votato alla morte. Ancora una volta è la figura di un cerchio (come un cerchio è la forma dell'anello rubato dalla zingara all'archeologo) a scandire le tappe di questo racconto e il percorso chiuso del narratore, che alla fine si pente e ritorna quale era al principio, devoto e cavaliere ligio alla legge. Forse è proprio questo capitolo che, incastonato come un gioiello, rimane per sempre impresso alla memoria. Miscuglio singolare di caratteristiche – innocente, garrula, leggera, un po' strega e un po'diavolo, appassionata, labirintica e per sempre 'altra' – appare la capricciosa e fanciullesca Carmen; miscuglio di bontà e alterigia, di banditismo e nobiltà, appare don José, che però si oppone alla virile femminilità di lei con il vittimismo debole e il masochismo evidente che lo contraddistinguono sin dall'inizio, oggetto passivo di spettacolo e femminilizzato, timido brigadiere laboriosamente intento alla sua spilletta: forse, lo schernisce Carmen, per ricamarsi dei pizzi ... Tuttavia, alla base del loro rapporto, non vi è tanto l'affinità delle loro identità, quanto lo scontro tra culture diverse che essi rappresentano, l'incomprensione e il misconoscimento della realtà e delle intenzioni dell'altro; vi è dunque quella *méprise* (che secondo Francesco Orlando, 1983) è la costante segreta dei racconti di Mérimée e che si evidenzia soprattutto in questo, dove l'incomunicabilità<sup>6</sup> regna sovrana al di là della lingua basca e *rommana* che accomuna i due amanti e che essi utilizzano ma che, per l'appunto, separa. (Un solo esempio della loro incomprensione: la lima che Carmen spedisce nascosta in una pagnotta a don José in prigione; lui non la usa per fuggire, come lei vorrebbe, però "je fus touché de cette marque de souvenir", dice il bandito – p. 102). Don José è ligio alle regole, ma lo è anche Carmen, che segue in realtà un codice d'onore antico e rigoroso, quello dei *calés*; ma la legge cui essi obbediscono è diversa, come diverse sono le lingue e come diversa è l'appartenenza al codice sociale: "Sais-tu, mon fils [dice Carmen], que je crois que je t'aime un peu? Mais cela ne peut durer. Chien et loup ne font pas longtemps bon ménage" (p. 114).

Il quarto capitolo, in questo labirintico racconto – come labirintica è Carmen che possiamo assimilare al Minotauro –, ha per unico narratore una voce sconosciuta. Si tratta del primo narratore o è invece l'autore in persona? Comunque sia, siamo apparentemente fuori dalla storia e assistiamo al risultato delle ricerche filologiche dell'archeologo e ai suoi esiti sulla derivazione europea della lingua *rommana*. Ma, come si vedrà, lungi dall'essere staccate dal filo principale, queste considerazioni si congiungono, chiudendola come un cerchio, alla linea principale della trama della novella.

---

<sup>6</sup> Su questo tema si veda anche Sergio Sacchi (1994:82), per il quale l'incomprensione e il misconoscimento di realtà e intenzioni dell'altro è la 'costante' segreta che regge i rapporti tra i due esseri, divisi anche dall'origine basca e quella zingara.

La seconda caratteristica del racconto è dovuta alle *trasgressioni* che *Carmen* rappresenta. Della legge dapprima, poi della lingua. Se per Carmen la propria legge è naturale – come zingara il contrabbando non è altro che il segno della separazione dalla comunità normale –, non è così per don José, che determina in tal modo la fuoriuscita dal suo stato di appartenenza senza peraltro diventare parte della comunità ‘altra’ dei *bohémien*s. La sua è una trasgressione allo stato puro e da questo momento egli non ha più ‘luogo’. Situato in un *entre-deux*, in un intervallo, in uno spazio storico destituito di fondamenta sociali, la sua voce non può che ricorrere alla lingua natale, alla propria origine antropologica, la lingua basca attraverso la quale avviene il colloquio tra lui e Carmen e la fuga di lei, dopo il suo arresto a seguito della lite con le fabbricanti di sigarette della manifattura di tabacchi: la lingua basca, al di fuori della lingua di appartenenza, fonda dunque la complicità tra i due futuri amanti, ed è sempre nella lingua basca che Carmen si rivolge a don José nell’episodio dell’uccisione del tenente e primo amante di Carmen e nell’episodio dell’inglese, o secondo amante di Carmen. Essa dunque ha la funzione di rappresentare come la vicenda della gitana abbia luogo al di fuori della lingua spagnola, e la sua voce risuoni non in uno spazio storico-sociale ma all’interno di uno spazio antropologico ove vigono le componenti elementari di vita e di morte.

La prima trasgressione, quella del sociale, codice della complicità tra Carmen e don José, stabilisce dunque una solidarietà (*mon pays, ma payse*, il mio paese, compaesana, dicono i due protagonisti in due celebri battute, p. 97) originaria, ma falsa (Carmen “mentiva, ha sempre mentito”, dice di lei don José), e inoltre negata da un codice trasgressivo ulteriore, di cui è in possesso Carmen, la lingua zingara o lingua *rommani*. A questa non ha accesso don José, né ha presa, e configura la sua non-assimilazione alla comunità degli zingari: testimonia perciò di un punto di fuga dalla realtà situato al di là della vicenda di Carmen e non compreso neppure dalla cornice, cioè dal racconto del primo narratore. La novella si configura allora come una vera e propria rassicurante rimozione della storia dalla Storia, o civiltà occidentale – così riflette Agosti – e circoscrive la vicenda di Carmen in uno spazio più arcaico dove vigono altre leggi, altre norme e altri codici, all’interno del quale può avvenire la sfida suprema, quella mortale.

### 3. CARMEN: VITTIMA O CARNEFICE?

Di una sfida fra due amanti tratta dunque la vicenda, dove l’amore si accende dei toni della passione e della morte, lontano però dal binomio amore-morte della sigla romantica che portano don José all’ultima trasgressione, quella erotico-esistenziale, dopo l’uccisione dell’inglese e di García, di tutti i suoi rivali

dunque, eccetto il picador, Lucas, incornato e calpestato, ma non ucciso, dal toro. Una sfida che per don José concerne anche l'oggetto del desiderio e si delinea come un percorso ostacolato da altrettante prove che nella sua ricerca il Soggetto deve oltrepassare per ritrovare la propria identità.

È allora l'occhio spalancato di Carmen anche nella morte assume tutto il suo significato, quell'occhio che, come un cerchio, ricorda quello di un toro, e per tre volte connota la zingara. La prima nel corso dell'episodio dell'arresto della gitana dopo lo sfregio alla compagna della manifattura di tabacchi: "Marchons. Où est ma mantille ? Elle la mit sur sa tête de façon à ne montrer qu'un seul de ses grands yeux" (p. 94); la seconda, quando, ospite dell'inglese, don José la scorge dalla finestra: "Sa jalousie était entr'ouverte, et je vis son grand œil noir qui me guettait" (p. 142); la terza, sbarrato, alla sua morte: "Elle tomba au second coup sans crier. Je crois voir encore son grand œil noir me regarder fixement; puis il devint trouble et se ferma" (p. 162). I due amanti sono assimilati alla coppia vittima e carnefice ma i loro ruoli, come quelli del toro e del *picador*, sono rovesciati: Carmen che finora è stata il carnefice è ora la vittima, ma una vittima che il destino non ha designato come tale, perché sin dall'inizio i due contendenti sono equiparati in una comune pulsione di morte; e don José da vittima – lo è di Carmen e della sua capacità seduttiva, della sua energia erotica, e della sua forza vitale – diventa il carnefice al pari di Lucas che con la stessa ferocia colpisce il toro ma è da esso calpestato, quindi ucciso. Nella logica di Carmen della sfida a morte, non esiste infatti il concetto di prevalenza, bensì quello di equiparazione dei contendenti entro uno stesso destino (la duplice morte è predestinata). Alla morte di García, infatti, Carmen dice a don José:

– Tu seras toujours un *lillipendi*! García devait te tuer. Ta garde navarraise n'est qu'une bêtise, et il en a mis à l'ombre de plus habiles que toi. C'est que son temps était venu. Le tien viendra –. – Et le tien, répondis-je, si tu n'es pas pour moi une vraie romi –. – A la bonne heure, dit-elle; j'ai vu plus d'une fois dans du marc du café que nous devions finir ensemble – (p. 148)

E alla fine del racconto:

– Je suis las de tuer tous tes amants; c'est toi que je tuerai –. Ella me regarda fixement de son regard sauvage et me dit: – J'ai toujours pensé que tu me tuerais. [...] C'est écrit. [...] Moi d'abord, toi ensuite. Je sais que cela doit arriver ainsi –. [...] – Ainsi, lui dis-je, ma Carmen, après un bout de chemin, tu veux bien me suivre, n'est-ce pas? –. – Je te suis à la mort, oui, mais je ne vivrai plus avec toi [...] – (p. 156 e p. 160).

Tale morte, come il racconto di don José lo dimostra, avviene nell'idioma zingaresco; i due contendenti parlano cioè la stessa lingua, come già avevano dialogato in *romi* durante il loro incontro nella catapecchia di Cordova, dove Carmen si accingeva a predire il futuro all'archeologo: la morte avviene den-

tro i confini di uno stesso idioma, e la lingua diventa così il luogo della morte, rappresentando il passaggio definitivo da uno spazio storico a uno spazio antropologico che situa perciò il protagonista al di là dell'origine, basca, e lo colloca nel pre-originario, rappresentato da Carmen.

#### 4. IL CERCHIO E IL SILENZIO DI CARMEN

Non rimane che valutare la chiusura di questo racconto dalla struttura a incastri, in cui la trasgressione, come nella storia del mito per eccellenza, quello di Don Giovanni,<sup>7</sup> è il vero soggetto e dove la forma circolare ha un rilievo che sottolinea ogni evento e che caratterizza, dalla sua *ouverture* sino alla fine, il percorso dei protagonisti. A cominciare dal luogo in cui avviene il primo incontro dei due narratori (un "cirque naturel" p. 46), la figura del cerchio si ritrova in quanto luogo chiuso anche nella stanza in cui sono 'prigionieri', insieme, Carmen e Don José, e dove ha inizio la loro storia d'amore; nella prigione in cui viene racchiuso don José; nella "gorge solitaire" (p. 160), e luogo del dramma, che li ospita per l'ultima volta; nella terrina in cui la gitana fa fondere del piombo per leggere il futuro; nella forma dell'anello, prima quello rubato da Carmen all'archeologo, poi quello che ha al dito e che viene seppellito con lei; nel grande occhio nero spalancato anche nella morte e infine nel silenzio che sigilla la voce dei personaggi dopo la parola che nelle parti precedenti non cessano di prendere.

Nell'ultimo capitolo, infatti, la voce dell'archeologo, o forse dell'autore, rende conto dello stato delle sue ricerche intorno alla lingua degli zingari che ha finito per interagire sulle lingue europee e contaminare anche alcuni termini del gergo della malavita. Ne sottolinea tre (ove questo numero ritorna per una volta ancora, l'ultima): *chourin*, coltello, dai rommani *tchouri*; *grès*, cavallo, dai vocaboli *gras*, *gre*, *gris*; e il popolare *frimousse*, volto, da un originario *firlimose*, o *firla* in rommani (e il Narratore precisa: "c'est exactement os des Latins", p. 176)<sup>8</sup>. Tre elementi, dunque (coltello, cavallo e volto) che sono i tre termini o i tre oggetti che compaiono nella sfida a morte e che caratterizzano le fondamenta della storia di Carmen. Su questi tre termini si chiude il racconto che il proverbio finale sigilla: "En close bouche, n'entre point bouche" (p. 178), proverbio che accomuna non solo i tre personaggi della vicenda ma anche il loro autore, Mérimée, che dopo la scrittura di *Carmen* tacerà e non produrrà che alcune

---

<sup>7</sup> Anche la sua temerità di fronte alla morte accomuna Carmen a Don Giovanni, come osserva Sergio Sacchi (1994: 92) e prima di lui Fedele D'Amico (*ibid.*).

<sup>8</sup> Si vedano le ultime pagine del saggio di S. Agosti (1989: 101-5).

altre opere, certo non della statura di questa: *La chambre bleue* (un racconto scritto nel 1866 ma pubblicato postumo), *Lokis* (nel 1869), e *Djoumane* (nel 1873, anch'esso postumo). Mérimée interromperà cioè per vent'anni la scrittura, e rimarrà in silenzio (come la voce di Carmen, quella di don José e quella del primo narratore), perché a lui viene a mancare la destinataria privilegiata, colei cui egli ha dedicato tutte le sue opere e che nelle ultime è designata con la comparsa del 'Madame', Valentine Delessert, amata per quindici anni. Proprio con *Carmen* ha avuto inizio la rottura con l'amante, che molte lettere dipingono, e apre il lungo silenzio dell'autore che non ha più ascoltatori o diretti destinatari e che in molte occasioni se ne lamenta. A Turgheniev: "Lorsque j'écrivais, c'était pour l'amour d'une belle dame. Lorsqu'elle ne s'est plus amuse de moi, je n'ai plus rien fait"<sup>9</sup>; a Nadane de la Rochejaquelein: "Je n'ai rien fait jusqu'à present pour moi, et je n'ai plus personne pour qui travailler"<sup>10</sup>, e infine a Madame de Montijo: "J'ai pensé bien souvent que cette amitié finirait, soit par sa mort, soit par une autre catastrophe. Je n'avais jamais supposé qu'elle s'éteindrait comme une lampe faute d'huile"<sup>11</sup>. Si spiegano così l'oralità della scrittura di Mérimée, la secchezza del suo stile fatico, la sua ironia e la sua concisione, l'asciuttezza del dettato che è la caratteristica più evidente della sua penna, e il pittoresco del suo narrare, che sono, come *Carmen* bene lo designa, la figura trasposta di un discorso tenuto da Mérimée a Valentine.

Il silenzio, dunque, è nel cuore del racconto. Un silenzio che cela un mistero e che Adrien Goetz, nella sua bella prefazione all'edizione francese, riconosce come legato all'archeologo di cui poco si conoscono i sentimenti, le emozioni, i pensieri: "Le mystère de *Carmen*, c'est en effet ce qui unit la gitane au trop sérieux narrateur. C'est ce mystère, et ce personnage en trop qui 'déséquilibre' en apparence le récit" (Goetz 2000: 27). Personaggio enigmatico, intriga. La prima apparizione della zingara concerne lui solo, ed è attraverso il suo sguardo che, voluttuosa e selvatica, ma affascinante, Carmen si mostra, ed è sempre lui che nella *venta* in cui si incontrano nuovamente dice: "Dès que nous fûmes seuls, [...]", e che, quando entra don José, dice ancora: "Malheureusement nous fûmes bientôt dérangés" (p. 76). Ancora più significativa, l'esclamazione di don José rivolto alla gitana: "Toujours la même! Ça finira" (p. 78). Infine, nel capitolo in cui don José racconta la sua vicenda, questi, secondo Goetz, conferma l'ipotesi di un legame carnale, ma incompiuto, tra Carmen e il narratore, pronunciando queste parole: "Je ne vous parlerai pas de notre dernière entrevue. Vous en savez peut-être plus long que moi" (p. 154), dove, sottolinea Goetz, in quel 'forse' si può leggere,

---

<sup>9</sup> Lettera del 27 gennaio 1865 (Mérimée 1941-1964, vol. XII: 346).

<sup>10</sup> Lettera del 24 gennaio 1855 (*ibid.*, vol. VI: 426).

<sup>11</sup> Lettera del 10 agosto 1857 (*ibid.*, vol. VIII: 359).

soffocato, il grido della gelosia. La lettura di Goetz è interessante anche per un altro motivo: quello che fa dell'archeologo, grazie all'anello rubatogli da Carmen e assimilato a quello dai poteri magici di Gige, un narratore invisibile a conoscenza di tutto. E Carmen, in ultima analisi, grazie al suo nome, che in latino significa 'fascino', verso, incanto magico, diventa la *poesia*, o la letteratura stessa capace di incantare; e don José, il cui soprannome, Navarro, significa 'catene', riconduce il racconto al dominio della scrittura e del canto poetico su chi ne subisce il fascino.

Per tutti questi motivi, Carmen rimane. Al di là del bene e del male, seduttrice e corruttrice, per la fanciullezza che rappresenta, per la spavalderia e per la gioia di piccola fuorilegge che il suo desiderio di libertà emana, per l'innocenza della sua limpidezza irresistibile e inscindibile dal bisogno puerile di trasgredire, per il capriccioso e infantile gioco con la vita che la sua diversità di creatura del diavolo racconta<sup>12</sup>, la piccola sigaraia è indimenticabile, una misteriosa "forza fantastica", come osserva Cesare Garboli (1989: 243). Allora il suo riso, sempre leggero ma spavaldo, può echeggiare in tutto il racconto, e risuonare a ogni lettura, nonostante questa si chiuda nel silenzio comune, dei personaggi, dell'autore e del lettore.

## BIBLIOGRAFIA

- Agosti, S. (1989), "Carmen" o le voci della rappresentazione", in Id., *Enunciazione e racconto. Per una semiotica della voce narrativa*, Bologna, Il Mulino, pp. 89-107.
- Fiorentino, F. (2004, "Introduzione", in Mérimée 2004), pp.9-29.
- Garboli, C. (1986), "Penna secondo Carmen", in *Carmen e altri racconti* di Prosper Mérimée nella traduzione di Sergio Penna, Torino, Einaudi, pp. 233-49
- Goetz, A. (2000), "Préface" a Prosper Mérimée, *Carmen*, édition présentée, établie et annotée par Adrien Goetz, Paris, Gallimard, Folio classique, pp. 7-36.
- Lorusso, S. (2004), "La fortuna di Carmen", in Mérimée 2004, pp. 187-9.
- Mérimée, Prosper (2004), *Carmen*, a cura di S. Lorusso, introduzione di F. Fiorentino, con testo a fronte, Venezia, Marsilio.

---

<sup>12</sup> Come osserva Lionello Sozzi, ricordato anche da Sergio Sacchi (1994: 91), la gitana fatale vive nella nostra memoria sotto una forma essenzialmente ambivalente. Si impone come una presenza malvagia, notturna, luciferina (è sempre assimilata a un diavolo, a un demone, anche quando va incontro alla morte) e nello stesso tempo si conserva di lei un'immagine ridente, giovanile, radiosa, che si muove in perenne passo di danza. (Cfr. Sozzi 1987-1988: 118).

- Mérimée, Prosper (1941-1964), *Correspondance générale, 1822-1870*, éd. M. Paturier, 17 voll., Toulouse, Privat, vol. XII.
- Orlando, F. (1983), "Il tema della 'méprise' nelle tre novelle parigine di Mérimée", in ID. *Le costanti e le varianti*, Bologna, Il Mulino, pp. 163-95.
- Sacchi, S. (1994), "Carmen e la catarsi", in ID., *Al di là della lettera. Femminile fantastico esotico da Carmen allo "Horla" e al buon selvaggio*, Roma, Bulzoni, pp. 71-117.
- Sozzi, L. (1987-1988), *Carmen. L'orrore e l'estasi*, Teatro Regio di Torino, Stagione Lirica 1987-1988.

## ABSTRACT

The success of Mérimée's story has not diminished over time and today it still offers multiple readings that go beyond the realm of literature into those of music, theatre, movies and art in general. Thanks to its particular structure, the young gipsy's transgressions, and the freedom she invokes, no reader has escaped from her attraction, which is the incarnation of the poetry of seduction which transcends all codes, including linguistic and erotic ones. The eighteenth-century tragedy which Carmen represents is the symbol of a character whose destiny is guilt and innocence at the same time. Her ambivalence is her attraction. Angelic and demoniac at the same time, she becomes the forerunner of the femmes fatales which are so common at the end of the nineteenth century. The symbol of the circle, as in the ring Carmen wears, sets the story everywhere, and the final silence prepares for a new reading and interpretation.