

L'ELISIR E LO SPECCHIO: I ROMANZI BAROCCHI DI BÉROALDE DE VERVILLE

DANIELA MAURI



Béroalde de Verville, il cui vero nome era François Brouard o Brouart, nacque a Tours nel 1556 e morì nella stessa città nel 1626. Suo padre Mathieu, che fu tra l'altro maestro di Agrippa D'Aubigné e di Pierre de L'Estoile, era un uomo di grandissima cultura e da lui François ereditò la passione per il sapere nel suo senso più ampio. Il nostro autore si interessò infatti a numerose discipline, tra cui, per non citare che le principali, la matematica, le arti figurative, l'architettura, la meccanica, la chimica, l'ottica, la catottrica, l'alchimia e la medicina. Pertanto, egli incarna perfettamente la figura del 'curieux', l'uomo assetato di conoscenza, che ritorna assai spesso nella sua produzione e che è tipica del suo tempo. Béroalde de Verville è un autore che gode attualmente di una fortuna critica negatagli per secoli.¹ Egli era infatti conosciuto solo come una sorta di epigono di Rabelais e come autore di un testo narrativo assai particolare *Le Moyen de Parvenir*, di

¹ La bibliografia su questo autore, che solo verso la metà del Novecento è stato riscoperto e rivalutato, è ormai piuttosto abbondante, soprattutto per quanto concerne la sua opera principale, *Le Moyen de Parvenir*. Ci limiteremo a fornire, in questa nota, solo alcuni riferimenti bibliografici di carattere generale, riservandoci di citare contributi più specifici in note successive. Si veda innanzitutto lo studio fondamentale di Verdun-L. SAULNIER, *Étude sur Béroalde de Verville*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», t.V, 1944, pp. 209-326, il volume di Neil KENNY, *The Palace of Secrets – Béroalde de Verville and Renaissance Conception of Knowledge*, Oxford, Clarendon Press, 1991. Cfr. anche i repertori bibliografici di Michael GIORDANO – Janis L. PALLISTER, *Béroalde de Verville: "Le Moyen de Parvenir" Bibliographic Notes*, in «Papers on French Seventeenth Century Literature», Parigi-Seattle-Tubinga, 1981 e di Michael GIORDANO - Ilana ZINGUER, *Béroalde de Verville: Bibliography 1981-1991*, in *Studies on Béroalde de Verville*, «Biblio 17», «Papers on French Seventeenth Century Literature», Parigi-Seattle-Tubinga, 1992. Cfr. inoltre il volume che raccoglie gli atti del primo convegno dedicato al nostro autore (Parigi, Sorbona, 9/3/1995): *Béroalde de Verville – 1556-1626*, «Cahiers V.-L.Saulnier» n°13, Parigi, Presses de l'École Normale Supérieure, 1996, contenente tra l'altro un'appendice bibliografica a cura di A. Tournon. Anche alcune edizioni critiche delle opere di Béroalde de Verville sono state procurate in anni recenti, tra le quali ricordiamo, in particolare, quella della *Pucelle d'Orléans* del 2008, di cui ripareremo più avanti. Ricordiamo anche l'articolo di Gilles POLIZZI, *Fantômes et contrefaçons dans l'œuvre de Béroalde de Verville: ouvrages virtuels, fictifs et fictionnels*, in «Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme», 34.3, Summer / Été 2011, pp. 91-105.

cui egli stesso ha a lungo negato la paternità² a causa delle numerose oscenità in esso contenute. Quest'opera venne infatti date alle stampe anonima, senza luogo di edizione né data, anche se ormai pare assodato che la sua pubblicazione sia da situare intorno al 1616³ il che farebbe sì che questo sia stato l'ultimo romanzo, in ordine di tempo, della produzione di Verville. Egli fu uno scrittore assai prolifico, e non solo di opere di narrativa, ma anche di testi poetici, di trattati, fra cui alcuni di carattere morale, di raccolte di *curiosités*, di traduzioni, in particolare quella dell'*Hypnerotomachia Poliliphili* di Francesco Colonna.⁴ Scrisse infatti, tra l'altro, le *Recherches de la pierre philosophale* (Parigi, T.Jouan, 1584), *Le Palais des curieux* (1612) e perfino un trattatello sull'allevamento dei bachi da seta, *La Sérodokimasie, ou l'Histoire des vers qui filent la soye*⁵ (Tours, 1600), il che dimostra, se ancora ce ne fosse bisogno, il suo eclettismo, la varietà e la vastità dei suoi interessi.

Qui, tuttavia, ci concentreremo 'solo' sulla produzione più strettamente romanzesca che comprende parecchie migliaia di pagine e che si estende dal 1592 con la pubblicazione della prima delle quattro parti delle *Avantures de Floride* (Tours, Mettayer), sino, appunto, al 1616, anno presunto della stampa del *Moyen de Parvenir*.⁶ Cercheremo da un lato di evidenziare le caratteristiche principali di tale produzione, cogliendone i tratti distintivi, ma, dall'altro, intendiamo anche dimostrare che non esiste in realtà una frattura profonda tra l'ultimo romanzo di Béroalde de Verville, *Le Moyen de Parvenir*, appunto, e tutti quelli che lo precedono. Quest'ultima opera – rappresentazione di un banchetto cui partecipano più di quattrocento invitati più o meno noti provenienti da epoche e da luoghi diversi – stupisce per la sua ricchezza, ma anche per la sua complessità di lettura, la mancanza di strutture tradizionali, il suo carattere di 'garbuglio' barocco ai limiti dell'illeggibilità, e sembra a prima vista distaccarsi notevolmente dai romanzi che il nostro autore ha precedentemente prodotto. Ma non abbiamo scelto a caso il verbo 'sembrare', poiché una lettura più attenta e approfondita permette di cogliere alcuni indizi che dimostrano come la produzione narrativa béroaldiana sia in realtà un percorso all'interno del quale l'*éclatement* delle strutture narrative caratterizzante, come si è detto, *Le Moyen de Parvenir* si prepari e si manifesti in modi diversi.

² Béroalde, infatti, ha negato di essere l'autore di questo testo nel *Palais des curieux* (Parigi, Vve Guillemot et J. Tiboust, 1612, pp. 461-462): «J'ay fait un oeuvre le quel est une Satyre universelle, où je reprends les vices de chacun: Je pensois vous le faire voir soubz un tiltre qui est tel, Le Moyen de Parvenir, mais on me l'a vollé, si que pour en avoir le plaisir vous attendrez encor: Je l'ay mis en tel estat que je l'avouray mien, au lieu que l'exemplaire dont on m'a fait tort, est insolent, et que je denierois estre de moy, aussi qu'il n'est pas de mon escriture, et avec cela il n'est pas de merite pour estre leu, à cause des convices que l'on m'a rapporté qui y sont, pour ce qu'il y a des contes desagregables». Sulla complessa storia dell'attribuzione del *Moyen de Parvenir*, cfr., in particolare, la "Notice" di Charles Royer, nella sua edizione di questo stesso testo (Parigi, A. Lemerre, 1896), e il paragrafo IV "Sur le Parvenir" dello studio citato nella nota precedente di V.-L. Saulnier. A proposito del *Palais des curieux*, teniamo inoltre a citare la bella edizione critica di Véronique Luzel pubblicata a Ginevra da Droz nel 2012.

³ Si tratta dell'esemplare presente nella Biblioteca Municipale di Marsiglia (Réserve 80665) che Neil Kenny nel suo articolo "*Le Moyen de Parvenir*": *the earliest known edition, its date, and the woman who printed it*, in *Studies on Béroalde de Verville*, «Biblio 17», 1992, pp. 21-41, ritiene essere la prima edizione data alle stampe da Anne Sauvage Veuve Guillemot.

⁴ Questa traduzione, che riprende una precedente versione di Jean Martin, ha il titolo seguente: *Le Tableau des riches inventions couvertes du voile des feintes amoureuses, qui sont représentées dans le Songe de Poliphile* (Parigi, Mathieu Guillemot, 1600).

⁵ Questo testo è stato pubblicato in edizione moderna da Michel Renaud presso Honoré Champion, nel 2001.

⁶ Il corpus di romanzi di cui ci occupiamo, oltre al *Moyen de Parvenir* è il seguente: *Les Avantures de Floride, Histoire Française*, Tours, J. Mettayer, 1592; *Seconde partie des avantures de Floride*, Tours, J. Mettayer, 1594; *Troisieme partie des avantures de Floride qui est l'Infante déterminée*, Parigi, M. Guillemot e Tours, S. Molin, 1596; *Le Cabinet de Minerve*, Paris, M. Guillemot, 1596; *Les Amours d'Æsionne*, Parigi, M. Guillemot, 1597; *La Pucelle d'Orleans*, Parigi, M. Guillemot, 1599; *L'Histoire d'Herodias*, Tours, G. Molin, 1600; *Le Recueil steganographique*, che precede la traduzione béroaldiana del *Songe de Poliphile*, di cui abbiamo già detto, e, infine, *L'Histoire veritable ou Le Voyage des Princes Fortunez*, Parigi, P. Chevalier, 1610.

Esaminiamo innanzitutto il problema che pongono alcuni titoli dei romanzi stessi. A volte, infatti, esiste tra il titolo dell'opera e il suo contenuto un divario che provoca nel lettore un senso di spaesamento e la sensazione di essere stato preso in trappola. A questo proposito due esempi significativi sono costituiti da *Les Amours d'Æsionne*⁷ e dalla *Pucelle d'Orléans*.⁸ Il primo di questi due romanzi, pubblicato nel 1597, fu dato alle stampe contemporaneamente con due frontespizi e due titoli diversi: *Les Amours d'Æsionne*, appunto, e *Le Restablissement de Troye*. Poiché "Æsionne" era il nome di una sorella di Priamo, ci aspetteremmo di trovarci immersi in un'opera di ambientazione troiana e in un contesto ben preciso, ma la lettura non ci offre nulla di tutto ciò. Infatti Æsionne è in realtà una principessa scozzese che tra l'altro ricorda per alcuni aspetti Maria Stuarda e i suoi amori occupano una parte tutto sommato limitata della narrazione; d'altra parte, il "restablissement de Troye" annunciato dal titolo non avverrà perché lo scoppio improvviso di una montagna interromperà le velleità di conquista del principe francese Sigismond che è in guerra con i Turchi. Questo principe porta un nome che rimanda alla storia, poiché sappiamo che Sigismondo è stato un re dei Burgundi, ma non esiste apparentemente nessun legame tra il principe della finzione letteraria e quello storico. Tutti gli avvenimenti del romanzo si svolgono infatti in un contesto spazio-temporale indeterminato che non permette nessuna identificazione precisa con personaggi o eventi reali. Quanto alla *Pucelle d'Orléans*, il caso è un po' diverso, poiché almeno a prima vista sembra esserci una corrispondenza tra il titolo e il contenuto della narrazione che segue alcune fasi della storia reale di Giovanna d'Arco. Qui Béroalde attinge da un testo dello storico Girard Du Haillan⁹ che tra l'altro è presente, lo ricordiamo, tra gli innumerevoli personaggi del *Moyen de Parvenir*.¹⁰ Tuttavia Béroalde si diverte anche in questo caso a stupire i suoi lettori deformando profondamente la Storia e facendo sì che non si possa del tutto identificare la protagonista del romanzo con il personaggio storico. Nella *Pucelle d'Orléans*, infatti, l'eroina mantiene alcune delle caratteristiche di Giovanna d'Arco, ma, pur rimanendo una guerriera casta come nella realtà, suscita numerosi innamoramenti, nasce in un'isola inesistente, "L'Isle de Sympsiquée" da due nobili genitori e si reca in Francia per compiere la sua missione su una sorta di nave volante. Inoltre, solo una volta il narratore chiama la sua eroina "Jeanne". Come negli *Amours d'Æsionne*, le coordinate spazio-temporali sono dilatate e deformate in modo da rendere quasi sempre impossibile una identificazione con la realtà e una localizzazione precisa, e ciò provoca un'impressione di caos che è accentuata anche dalla presenza di numerosissimi episodi secondari. Béroalde insomma, sembra divertirsi a ingannare il suo lettore, come accade peraltro proprio nel *Moyen de Parvenir*, in cui non soltanto il titolo generale dell'opera non rimanda a nulla di preciso, ma in cui gli stessi titoli dei capitoli non hanno mai un nesso con il loro contenuto. Il senso di spaesamento suscitato dai titoli dei due romanzi che abbiamo qui citato è anche rinforzata dal fatto che lo stesso narratore assai spesso, soprattutto nelle "préfaces" o nelle "pièces liminaires" delle sue opere narrative, afferma che tutto ciò che egli racconta nasconde qualcosa di segreto sotto un "voile", una "escorce", un "artifice". Ritorneremo su questo *topos* béroaldiano della scrittura come "feinte" che rimanda assai spesso all'alchimia.¹¹ A questo proposito vorremmo spendere due parole su questo tema importante

⁷ Precisiamo infatti che questo romanzo è stato pubblicato contemporaneamente, nel 1597, a Parigi, da Mathieu Guillemot con il titolo *Les Amours d'Æsionne* e con il titolo *Le Restablissement de Troye* a Tours presso S. Molin.

⁸ Anche *La Pucelle d'Orléans* venne pubblicata contemporaneamente a Parigi da Mathieu Guillemot e a Tours da S. Molin nel 1599. Si tratta della stessa stampa apparsa con due frontespizi diversi. Abbiamo utilizzato l'edizione critica di C. Wilson e di C. Winn, Parigi, Champion, 2008.

⁹ Cfr. *L'Histoire générale des Roys de France*, Parigi, Sonnius, 1576. Esiste una versione precedente, più breve di questo testo, dal titolo: *De l'estat et succez des affaires de France*, Parigi, L'Huillier, 1572.

¹⁰ Cfr. il capitolo XCVII "Sentence". Anche la *Pucelle d'Orléans* appare tra i personaggi del *Moyen de Parvenir*, e precisamente nel capitolo CV "Memoire".

¹¹ Cfr., per esempio, *La Pucelle d'Orléans* nell'edizione critica citata: «Et pourtant je vous appelle icy courages faciles qui vous delectez des artifices serieux sous lesquels on vous fait heureusement cognoistre ce qui ne paroist point en la

nell'opera di Verville. Semplificando al massimo, possiamo dire che il lavoro alchemico o "Grand Œuvre" ha come scopo di trasformare i metalli vili in oro attraverso una serie di trasmutazioni che avvengono attraverso il fuoco in un athanor o vaso alchemico e che si possono riassumere in tre fasi: l'opera al nero o "nigredo", fase della disgregazione, l'opera al bianco o "albedo", fase della purificazione della materia vile, e l'opera al rosso o "rubedo" che porta alla creazione dell'oro, chiamato anche elisir o pietra filosofale, rimedio per tutti i mali. Esiste però un senso più profondo dell'alchimia, che consiste in un tentativo di purificazione squisitamente spirituale e nel raggiungimento di un oro inteso come perfezione e come conoscenza assoluta. Ed è in quest'ultimo senso, a nostro avviso, che va intesa la ricerca béroaldiana.¹²

Esaminiamo ora lo statuto del narratore che è anch'esso quasi sempre assai ambiguo nei romanzi di Verville. Innanzitutto va sottolineato che esiste in generale una fluttuazione costante tra un "je" e un "nous" che non è quasi mai giustificata dalle circostanze. Spesso, inoltre, come accade nel *Voyage des Princes Fortunez*, il narratore diviene intradiegetico poiché un personaggio che si esprime alla prima persona e che sembra legittimo identificare con il narratore principale viene incaricato di prendersi cura della "fille de la terre",¹³ che una fanciulla, pur se uccisa e seppellita dal suo amante, darà alla luce, dalla terra appunto, sotto forma di una piccola pianta di aspetto femminile che crescerà a poco a poco e che diverrà Xyrile, cioè l'elixir, che come si è detto è simbolo di perfezione e fine ultimo del lavoro alchemico. In questo romanzo inoltre, un personaggio, peraltro secondario e ben poco caratterizzato, che si esprime alla prima persona, si chiama Verville.¹⁴ Un'altra fluttuazione contribuisce anch'essa a caratterizzare questo statuto ambiguo del narratore: a volte infatti egli si esprime come narratore onnisciente che conduce quasi per mano il proprio lettore attraverso i labirinti narrativi che egli crea, e decidendo al tempo stesso esplicitamente le svolte che deve compiere il percorso della diegesi, a volte confessa la sua impossibilità a conoscere il futuro delle sue creature, a volte, infine, come si vedrà anche in seguito, rivela la propria incapacità a concludere i suoi "récits". È anche interessante notare che in alcuni romanzi béroaldiani, il narratore, o per meglio dire una delle sfaccettature che riflettono questo ruolo, si incarna in un personaggio preciso, l'eremita.¹⁵ Ciò accade per il personaggio del *Voyage des Princes Fortunez* citato prima, ma anche per l'eremita Flambor, presente in *Les Amours d'Æsionne*, che già nel suo nome, formato da "flamme" o "flamber" e da "or", rivela di essere il detentore del sapere alchemico e in generale, della conoscenza in tutti i suoi aspetti. Nella *Histoire d'Herodias*, l'eremita è San Giovanni Battista, che rappresenta colui che conosce la verità nel suo senso più sacro e profondo e che amplifica in un lunghissimo sermone gli appelli alla morale pronunciati, in tutto lo svolgersi del romanzo da colui che dirige il "récit" alla prima persona.¹⁶ In questo romanzo inoltre, come nella storia sacra, San Giovanni Battista viene decapitato, il che

nué escorce du langage, venez donques et entendez que sous les voiles agreables de ces fidelles faintes, nous vous offrons un tableau de verité dont cy-après l'intelligence vous aportera le contentement que souhettez» (p. 156). Per quanto riguarda l'alchimia, inoltre, all'inizio del *Voyage des Princes Fortunez*, ed. cit., lo stesso Béroalde presenta il suo romanzo come «une œuvre steganografique», come vedremo più precisamente più avanti.

¹² Sull'alchimia, si vedano, tra l'altro, Serge HUTIN, *L'alchimie*, Parigi, P.U.F., 1991; Mircea ELIADE, *Forgerons et alchimistes*, Parigi, Flammarion, 1956; René ALLEAU, *Aspects de l'alchimie traditionnelle*, Parigi, Éd. de Minuit, 1953; Jacques VAN LENNEP, *Art et alchimie*, Parigi-Bruxelles, Meddens, s.d.; Carl Gustav JUNG, *Psicologia e alchimia*, Roma, Astrolabio, 1950; ID., *Studi sull'alchimia*, Torino Boringhieri, 1988 e Andrea AROMATICO, *Alchimie, le grand secret*, Parigi, Gallimard, 1996.

¹³ Cfr. *Le Voyage des Princes Fortunez*, ed. cit., Entreprise IV, Dessein II.

¹⁴ Cfr. Entreprise III, Dessein VIII dell'edizione citata di questo romanzo.

¹⁵ Ci permettiamo di rimandare al nostro articolo: *L'ermite détenteur du savoir dans l'œuvre romanesque de Béroalde de Verville*, in «Babel», vol. 4, 2000, pp. 37-52.

¹⁶ Cfr. il nostro studio *Jean Baptiste en 1600: "L'Histoire d'Herodias" de Béroalde de Verville*, in *La figure de Jean-Baptiste dans les lettres françaises*, Milano, Cisalpino, 2012, pp. 119-136.

potrebbe simboleggiare un'ammissione di incapacità, da parte del narratore, a comunicare pienamente tutto ciò che si nasconde sotto la scrittura, oppure la volontà deliberata di non rivelare tale segreto. Per terminare il discorso sul ruolo di chi racconta, occorre aggiungere che accanto al narratore o ai narratori principali in tutti i romanzi di Béroalde sono presenti quelli, numerosissimi, delle storie secondarie, cosa che, come accade spesso nelle opere barocche, provoca nel lettore un senso di vertigine, instabilità e incertezza. Questa stessa sensazione è del resto suscitata dagli innumerevoli narratori del *Moyen de Parvenir* che, come è stato notato dalla critica, è spesso difficile se non impossibile identificare con certezza con i personaggi reali di cui, peraltro portano assai spesso il nome.

Queste osservazioni relative al *Moyen de Parvenir* ci conducono naturalmente a trattare proprio dello statuto dei personaggi. Va subito precisato che nei romanzi del nostro autore non si può parlare di approfondimento psicologico, ma tutt'al più di uno sforzo di caratterizzazione che si limita solitamente ad allusioni agli stati d'animo dei personaggi stessi o alla descrizione di dissidi interiori, quasi sempre dovuti all'amore, come quelli che tormentano l'"Empereur", uno degli eroi del *Voyage des Princes Fortunez*, o Æsionne nel romanzo omonimo. In questo senso, tuttavia, va precisato che i testi di Verville non differiscono molto dalla maggior parte dei romanzi della stessa epoca.¹⁷ È invece più interessante sottolineare che, anche in questo caso, il lettore si trova spesso preso in trappola e colto quasi da vertigini a causa della moltiplicazione delle identità di alcuni personaggi. Il nostro autore, infatti, non si limita a travestire i suoi eroi, come accade comunemente nel genere narrativo del suo tempo, ma li rende a volte inafferrabili. Abbiamo già ricordato, a tal proposito, *la Pucelle d'Orléans*. Qui l'eroina non è mai chiamata "Jeanne d'Arc" e possiede molti tratti incompatibili con il personaggio storico, ma soprattutto muta parecchie volte la sua identità e il suo nome, divenendo, ad esempio, il Chevalier Séparé, che fa innamorare di sé una dama. Tali trasformazioni interessano frequentemente anche alcuni personaggi presenti in *Les Amours d'Æsionne* e ancor più nel romanzo-fiume *Les Aventures de Floride*. In questi testi per cause diverse vari protagonisti cambiano identità, cosa che corrisponde a un mutamento di nome e, a volte, a un cambiamento di sesso o perfino, soprattutto in un contesto onirico o simbolico, a una mutazione in animali o alberi.¹⁸ Queste diverse identità si alternano rapidamente a seconda delle situazioni e danno luogo, comunque, ad una introiezione totale di una personalità ogni volta diversa: è sempre un altro "io" che agisce e parla, cosicché il lettore non sa più, o comprende con difficoltà con quale "io" del personaggio ha a che fare. A volte il narratore gioca sul fatto che un nome rimanda automaticamente ad una figura nota, come accade per Minerve nelle *Aventures de Floride* o nel *Cabinet de Minerve*. Questo nome evoca naturalmente la dea del sapere ed effettivamente il

¹⁷ Sul romanzo francese della Renaissance e dell'età barocca, cfr., in particolare, Daniela DALLA VALLE, *Materiale di/ per una ricerca sul romanzo barocco francese*, in *Il romanzo barocco tra Italia e Francia (studi, saggi, bibliografie, rassegne)*, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 165-184; Giorgetto GIORGI, *Antichità classica e Seicento francese*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 13-57; Frank GREINER, *Les amours romanesques de la fin des guerres de religion au temps de 'L'Astrée', 1585-1628: fictions narratives et représentations culturelles*, Parigi, Classiques Garnier, 2017; Françoise LAVOCAT, *Arcadies malheureuses: aux origines du roman moderne*, Parigi, Champion, 1998; Maurice LEVER, *Le Roman français au XVII^e siècle. De l'Astrée au Grand Cyrus*, Ginevra, Droz, 1932; Georges MOLINIÉ, *Du roman grec au roman baroque*, Tolosa, Service de publications de l'Université Toulouse-Le Mirail, 1982; Gustave REYNIER, *Le roman sentimental avant l'Astrée*, Parigi Colin, 1908.

¹⁸ Nella *Seconde partie des aventures de Floride* (Livre I, Chapitre III) Floride sogna un uomo che si trasforma in albero (ed. cit., f. 13v.) e una ninfa che è «transmuée en un monstre tenant de l'Once par la teste, du Lion par le corps, du Cerf par les pieds, du chien par la queue» (*Ibid.*). Nel capitolo successivo, la stessa Floride è tramutata in cerbiatta. Poco dopo essa ridiviene ninfa. Il narratore descrive molto bene la sensazione di spaesamento provato dall'eroina. «Comme elle se voit changer, ne secut que devenir, demeurant en une metamorphose d'esprit, aussi estrange que la premiere, n'osant presque bouger, de peur d'estre encore transformée» (f. 16r.). Nella *Pucelle d'Orléans* è legittimo vedere in certi animali incarnazioni simboliche della protagonista: si tratta della "dolente tourterelle", definita come "innocent oiseau" et "animal incouplable" (ed. critica citata, p. 92), della "biche blanche mignonne" (*Ivi*, p. 236) e dell'"oyseau colombin" (*Ivi*, p. 342) simboli evidenti di purezza e innocenza.

personaggio béroaldiano incarna benissimo tale carattere. Tuttavia Minerva è innanzitutto una figura romanzesca che per altri suoi aspetti non ha nulla a che vedere con la divinità mitologica, così come la protagonista della *Pucelle d'Orléans* non è, in fondo, Jeanne d'Arc. Questa sorta di gioco 'a nascondino' dei personaggi è veramente assai simile per non dire identico nei romanzi precedenti al *Moyen de Parvenir* e in quest'ultimo, e provoca sempre la stessa sensazione di caos e di *miroitement* caleidoscopico.

La struttura apparentemente tradizionale dei testi pubblicati prima dell'ultima opera di Béroalde porta infatti il lettore a cercare una coerenza, una logica che è in realtà assai incerta. Per questo tratteremo ora di alcuni problemi relativi alle trame, alle strutture e ai temi dei romanzi del nostro autore. Come si è detto, le trame delle opere narrative che precedono *Le Moyen de Parvenir*, sono, rispetto a quest'ultimo, molto più simili ai romanzi-fiume di altri scrittori della stessa epoca o dell'epoca immediatamente posteriore. È tuttavia possibile evidenziare alcuni elementi che li caratterizzano particolarmente e che, come si diceva, sembrano annunciare il 'Grand Œuvre' finale béroaldiano.

La maggior parte delle trame dei romanzi di Verville, sotto la loro apparenza tradizionale, sono in realtà molto particolari proprio a causa dell'impressione di caos caleidoscopico che esse comunicano al lettore. Se infatti *L'Histoire d'Herodias* può essere considerata come l'opera meno complessa, poiché segue abbastanza fedelmente le sacre scritture e contiene un numero abbastanza limitato di storie secondarie, gli altri romanzi pullulano letteralmente di *récits enchâssés* spesso narrati anche da diversi punti di vista, come accade ad esempio nelle *Avantures de Floride* e nel *Voyage des Princes Fortunez*. Quest'ultimo romanzo, in particolare, ha come fonte principale un testo di Cristoforo Armeno, *Il Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*,¹⁹ un testo che possiede una struttura molto solida e serrata, e una cronologia ben definita. Tuttavia Béroalde utilizza la sua fonte sfruttandola al massimo, ma come se la osservasse attraverso uno specchio in frantumi, mutando l'ordine degli eventi e arricchendoli con diverse sfaccettature narrative. Oppure, nei romanzi in cui egli racconta delle storie che sono tutte più o meno sullo stesso livello di importanza, come in *Les Amours d'Æsionne*, il narratore aggroviglia in maniera inestricabile i diversi *récits* in una massa narrativa compatta che rimanda all'immagine del labirinto. Questo romanzo, infatti, è costituito da un solo racconto-fiume di ben quattrocentosettantacinque pagine senza alcuna divisione in parti o capitoli. L'immagine del labirinto, del resto, ritorna con grande frequenza nella produzione béroaldiana, così come l'immagine dello specchio. Questa immagine dell'opera letteraria come specchio non è soltanto, va precisato, una interpretazione critica suggeritaci dalla struttura complessa e dagli effetti di ridondanza che caratterizzano quasi tutti i romanzi di Verville, ma essa è anche espressa dallo stesso autore nella dedica "A Monseigneur Jacques de la Guesle" all'inizio dell'*Histoire d'Herodias*, proprio per sottolineare la natura negativa di peccatrice dell'eroina eponima di questo romanzo:

On considere heureusement que Moyse enrichit la baze de l'Autel du Souverain des lames faites des Miroirs des femmes, affin que la reflection de la divinité reverée sur ce sacré susjet en rejettoit ès yeux des presens leur causant une representation de leurs pechez, lesquels avisans estre en estat de paroistre à tout le monde, chasqu'un se reteint en devoir: Certains miroirs ont des effaitz d'efficace merveilleuse quand Dieu veut se servir des moyens vulgaires pour attirer les courages.

L'immagine dello specchio spezzato, come pure il concetto di rappresentazione e quello dell'utilità della riflessione, intesa nel doppio senso del termine, su ciò che non si percepisce a prima vista, ma che trasmette un insegnamento di carattere elevato e perfino sacro se si riesce a

¹⁹ Il testo di Cristoforo Armeno fu pubblicato a Venezia da Michele Tramezzino nel 1557.

svelarlo, sono qui espressi in maniera evidente e rimandano anche al tema dell'alchimia nel suo senso più profondo, come si diceva, di ricerca di una perfezione morale e artistica.

Sempre a proposito di specchi e labirinti, va ricordato che *Le Cabinet de Minerve* è ricchissimo di descrizioni di oggetti d'arte o di "singularitez" che rivelano la loro perfezione solo con l'aiuto di strumenti ottici come vetri e, appunto, specchi. Citiamo, a questo proposito, un passo particolarmente significativo di quest'opera:

Minerve tenoit en sa main un miroir qu'elle rangeoit à une petite machine qui pendoit du plancher le dressant tant qu'il fut en son vray lieu afin de représenter ce qui s'opposoit, qui estoit une petite roche confuse fort proprement façonnée, et tellement meslée qu'il n'y avoit personne qui peust juger ce que c'estoit. [...] or ce petit rocher est un labirinte fort proprement fait ce qui nous a paru par le moyen du miroir de Minerve, qui opposé en biais à ceste masse en rejette contre bas la figure sur le pavement de la salle, où il paroist en toutes ses proportions.²⁰

Tali vetri e specchi rappresentano al tempo stesso l'occhio divino e l'occhio dell'artista, spesso assimilati nella produzione béroaldiana, e non è casuale che in questo brano sia proprio Minerva a far funzionare il meccanismo ottico. Segnaliamo tra l'altro che tutte queste immagini, il labirinto, il riflesso di uno specchio quasi sempre frantumato o sfaccettato sono stati associati dalla critica alla trama e alla struttura così particolare che caratterizza proprio *Le Moyen de Parvenir*.

Sempre a proposito della trama, occorre soffermarsi sul problema dei *dénouements* cui accennavamo precedentemente. È vero che il 'finale' così com'è concepito dai lettori moderni non era percepito dai romanzieri barocchi come un'esigenza fondamentale, ma, per quanto concerne il nostro autore, occorre sottolineare che alcuni dei suoi testi narrativi, in particolare *Les Amours d'Esionne*, *La Pucelle d'Orléans* e *Le Voyage des Princes Fortunez*, non solo terminano in maniera improvvisa e brusca senza un *dénouement* che sciogla appunto la massa di eventi creata dal narratore, ma contengono anche una confessione esplicita di stanchezza, di incapacità a concludere la narrazione, il che significa, in un certo senso, che lo stesso narratore si è perduto, come del resto i suoi personaggi e i suoi lettori, nel labirinto che egli ha costruito con le sue mani. Oppure, ci troviamo di fronte ad un gioco che consiste nel non soddisfare mai pienamente le aspettative del lettore, o quanto meno del lettore "naïf" che si fa attirare nella trappola e non sa scoprire i meccanismi dell'artificio che gli viene offerto.

Per concludere l'esame delle strutture, va sottolineato che la dilatazione e la fluidità delle coordinate spazio-temporali, cui già abbiamo fatto cenno, è un elemento che si ritrova costantemente in quasi tutti i romanzi béroaldiani. Inoltre, l'amplificazione dei limiti non concerne solo le strutture all'interno di ogni opera, ma anche la produzione del nostro autore nel suo insieme, il che rafforza la sensazione di dilatazione del tempo e dello spazio. Infatti, come in un vero gioco di specchi labirintico, il narratore opera dei rinvii espliciti da un'opera all'altra. Ad esempio, un episodio, che riguarda la pietrificazione di una fanciulla tramite un liquido magico, presente nell'*Histoire d'Herodias* del 1600 si conclude nel *Voyage des Princes Fortunez*, pubblicato nel 1610, e quindi a distanza di dieci anni, così come del resto l'isola di Sympsiquée che, lo ricordiamo, è il fantastico luogo di nascita della Pucelle d'Orléans, viene più volte citata sempre nel *Voyage*. Non si trova invece alcun rinvio al *Moyen de Parvenir*.

Per quanto riguarda i temi sui quali il nostro autore si concentra, possiamo affermare che sono anch'essi per lo più conformi alla tradizione romanzesca dell'epoca: la guerra, destinata ad accontentare il pubblico dei "Chevaliers", ma soprattutto l'amore che invece è l'argomento amato dal pubblico delle "Dames" cui Verville in particolare si rivolge. La complementarità di questi due

²⁰ Precisiamo che l'edizione da noi consultata del *Cabinet de Minerve* è quella pubblicata a Rouen da G. Vidal nel 1597, ff. 186v.- 187r.

temi è presente in quasi tutti i suoi romanzi, e segnatamente nelle *Avantures de Floride*, in *Les Amours d'Æsionne* e nella *Pucelle d'Orléans*. È su questo punto, in particolare, che si nota una notevole differenza tra *Le Moyen de Parvenir* e le opere che lo precedono nella produzione del nostro scrittore. Sembrerebbe in effetti inconcepibile che quello che è stato giustamente considerato come una raccolta in cui l'oscenità, la scatologia e la licenziosità dominano incontestabilmente, appartenga allo stesso autore che ha così insistentemente esaltato l'amore legittimo, casto e rispettoso, molto vicino alle concezioni cortesi e neoplatoniche, opponendolo sistematicamente, come accade soprattutto nell'*Histoire d'Hérodias* e nella *Pucelle d'Orléans*, all'amore carnale e alla passione impudica e disordinata, sempre condannati con forza e severità. Da questo punto di vista la differenza tra *Le Moyen de Parvenir* e gli altri romanzi colpisce e sembra inesplicabile.

Bisogna considerare tuttavia che questo amore nobile così esaltato nasconde sempre un messaggio altro, soprattutto se consideriamo le *pièces liminaires* delle opere narrative béroaldiane. Proprio qui entra in gioco il concetto di "voile", di "feinte" e di "artifice" cui accennavamo prima. Quasi sempre, infatti, l'amore sembra essere il mezzo più adatto per trasmettere un sapere segreto. Ad esempio, il lungo titolo, che abbiamo già qui citato, scelto da Verville o per la sua traduzione del *Polifilo* di Francesco Colonna, pubblicata nel 1600, è molto significativo in questo senso: *Le Tableau des riches inventions couvertes du voile des feintes Amoureuses qui sont représentées dans le Songe de Poliphile*. Béroalde agisce allo stesso modo nei suoi romanzi, o per lo meno lo afferma, soprattutto nei suoi "Avis aux lecteurs" o nelle sue "dédicaces": egli vela per meglio nascondere e al tempo stesso rivelare qualcosa di grande e 'sérieux' a coloro che sanno leggere tra e sotto le righe.

Il tema dell'amore è del resto, per il nostro autore, il mezzo per esprimere e al tempo stesso suscitare il desiderio di conoscere. All'inizio del *Recueil stéganographique*, un testo che precede appunto la traduzione béroaldiana del *Polifilo*, il narratore afferma infatti: «Il n'est point désagréable aux bons esprits de leur représenter ce qu'ils sçavent, et n'y a souhait qui sollicite tant le cœur que le desir de sçavoir». In questo testo, tale desiderio si esprime attraverso una ricerca amorosa, che rappresenta con tutta evidenza una aspirazione verso la perfezione artistica. Il narratore principale del *Recueil* è in effetti alla ricerca di una donna, Oloclirée, che riapparirà nel *Voyage des Princes Fortunez* in quanto sorella dei principi stessi e il cui nome significa "perfezione", un altro termine che ritorna con frequenza quasi ossessiva nelle opere del nostro autore.

A questa aspirazione ad una conoscenza superiore e alla perfezione, appunto, è strettamente legato un altro tema presente con grande frequenza nella produzione del nostro autore. Si tratta appunto dell'alchimia che costituisce il centro d'interesse nel *Recueil stéganographique* e nel *Voyage des Princes Fortunez*, ma, sia pur in maniera meno massiccia, anche nella *Pucelle d'Orléans* e, in generale, in quasi tutti i romanzi che abbiamo esaminato. L'alchimia è legata in particolare alla presenza di talismani, di liquidi magici e soprattutto di personaggi che conoscono i segreti della natura, come il già citato eremita Flambor presente in *Les Amours d'Æsionne*. Tuttavia, come l'amore, l'alchimia è un "artifice" che trova il suo senso nello stretto legame che lo stesso Béroalde stabilisce da un lato tra il "Grand Œuvre" e la scrittura e, dall'altro, tra la scrittura e l'arte nel suo insieme. Parla, come già si è accennato, di "stéganographie", di scrittura nascosta, e all'inizio del *Voyage*, nel suo "Avis aux beaux esprits" così la definisce:

La stéganographie est l'ART de représenter naïvement ce qui est d'aisée conception, et qui toutesfois sous les traits espoissis de son apparence cache des sujets tout autres que ce qui semble estre proposé: Ce qui est pratiqué en peinture quand on met en veuë quelque paisage, ou port, ou autre pourtrait qui cependant musse sous soy quelque autre figure que l'on discerne quand on regarde par un certain endroit que le maistre a designé. Et aussi s'exerce par escrit, quand on discourt amplement de sujets plausibles,

lesquels envelopent quelques autres excellences qui ne sont cognues que lors qu'on lit par le secret endroit qui descouvre les magnificences occultes à l'apparence commune.

È evidente che tale definizione ne contiene un'altra, quella dell'anamorfosi. Il dizionario *Petit Robert* in realtà fornisce un significato più limitato rispetto a quello che intende Béroalde: "Image déformée et grotesque donnée par un miroir courbe", che è interessante, perché tale definizione mette in gioco l'elemento dello specchio. In realtà l'anamorfosi, tema che ritorna a più riprese nell'opera del nostro autore, è da lui maggiormente riferita al campo dell'arte ed è un altro mezzo per significare una certa concezione molteplice e caotica della realtà, proprio come l'immagine del labirinto o dello specchio sfaccettato. Infatti l'anamorfosi, di cui Béroalde ci offre vari esempi soprattutto nella *Pucelle d'Orléans* e nel *Cabinet de Minerve*, rappresenta una visione deformata del mondo, la moltiplicazione dei punti di vista e quindi, ancora una volta, il desiderio di raggiungere un sapere nascosto e di percepire un oggetto o una materia in tutte le sue sfaccettature. Citiamo ora due esempi di anamorfosi; il primo è presente nella *Pucelle d'Orléans* e concerne, non a caso, "La Fontaine de Sapience":

Cette Fontaine est [...] extrêmement bien élaborée et faite d'un artifice tout différent aux autres que l'on ait encor veu, les matieres en sont toutes fictices, et signifiantes selon la volonté de l'Auteur, mesmes qui est bien plus ceuz qui la contemplent la considerant selon leur faintaisie y conçoivent infinies singularitez qui possible n'entrerent oncques au dessin de l'inventeur, autant de fois que l'on change de place pour esplucher un mesme endroit, on y void des images différentes et semble que ce soit une marquetterie infinie cause de perpetuels subjects differens.²¹

Il secondo esempio è invece tratto dal *Cabinet de Minerve* e si riferisce a una immagine di Adamo che si staglia all'interno di un grande quadro raffigurante la creazione:

Adam [...] estoit couché en un geste si douteusement raporté, que si tost que l'on estoit hors de devant l'objet, on ne pouvoit referer sur quel costé il se repositoit, car il estoit tant bien tourné pour paroistre de toutes parts et toutes façons que chacun des regardans l'appercevoit selon l'opposition de son regard d'une sorte tant accomplie que tous le voyans remarquoient autant de dispositions qu'il estoient ou changeoyent de lieu.²²

Va inoltre sottolineato che l'anamorfosi corrisponde anche, sul piano della scrittura – nel senso preciso di manipolazione delle lettere dell'alfabeto – all'anagramma, presente nella *Pucelle d'Orléans* e soprattutto, in maniera massiccia, nel *Voyage des Princes Fortunez*, opera in cui i nomi dei personaggi e dei luoghi rimandano all'alchimia e alle materie che entrano in gioco in questo procedimento. Si vedano, ad esempio "Meliquaste" anagramma di "Alquemiste", "Fonsteland" che rimanda a "Sel fondant" e "Mexifurrece" anagramma di "Mercure fixe".

L'anamorfosi, tuttavia, a causa del *miroitement* e della moltiplicazione dei punti di vista che essa esprime, suggerisce anche l'impossibilità, per un solo individuo, di giungere ad una visione totalizzante della realtà. Tali osservazioni ci rinviano di nuovo al *Moyen de Parvenir* caratterizzato proprio da una moltiplicazione dei punti di vista spinta sino alla vertigine e dall'espressione di una massa di conoscenze diverse che suscita nel lettore, proprio come certe anamorfosi, il desiderio di conoscere il più possibile e al tempo stesso un sentimento di incapacità di comprendere il tutto.

Prima di concludere, occorre evidenziare e tentare di spiegare l'impressione profonda di contrasto e di ambiguità suscitata dall'analisi della produzione béroaldiana. Come abbiamo cercato di dimostrare, il contrasto tra i romanzi pubblicati prima del *Moyen de Parvenir* e quest'ultimo non

²¹ Cfr. *La Pucelle d'Orleans*, edizione critica citata, p. 181.

²² Cfr. *Le Cabinet de Minerve*, ed. cit., f. 49v.

è poi così marcato; come si è visto, le caratteristiche fondamentali dell'ultimo romanzo del nostro autore si ritrovano, anche se in vari modi e in una misura che varia a seconda delle diverse opere, nell'insieme della produzione béroaldiana. Si tratta di una tendenza al caos, all'instabilità, alla moltiplicazione dell'identità dei personaggi e dei percorsi narrativi, percorsi che assumono una forma spesso labirintica e anamorfica tipicamente barocca. L'impressione di ambiguità deriva piuttosto dalla pluralità dei sensi che risulta da questo *foisonnement* narrativo, dominato dalla moltiplicazione e dai giochi di specchi, e soprattutto dall'uso dell'artificio che mira, secondo le dichiarazioni dello stesso autore, a nascondere e al tempo stesso svelare in maniera ambigua solo a chi sa vedere. Esiste inoltre e soprattutto un contrasto profondo tra la volontà esplicita del narratore di raggiungere la perfezione e, d'altra parte, l'ammissione, anch'essa esplicita, di incapacità, rivelata dall'incompletezza di parecchi suoi romanzi.

Al termine di questo lungo percorso, siamo portati a chiederci se Béroalde semplicemente 'gioca' e si diverte a prendere in trappola il suo lettore, oppure se vuole effettivamente rivelare qualcosa di segreto, nascosto sotto il velo dell'artificio amoroso e alchemico. A questo proposito è interessante sottolineare che l'alchimia, che sembra essere un interesse seriamente coltivato dal nostro autore, è in realtà condannata e opposta alla "chimie" nel *Cabinet de Minerve*²³ e perfino ridicolizzata nel *Moyen de Parvenir*. A nostro avviso il contrasto e l'ambiguità béroaldiani non possono e forse non devono essere spiegati, nella misura in cui costituiscono il segno distintivo di questo autore e della sua produzione. Infatti, l'originalità e il fascino di tale produzione risiedono proprio in questa unione dei contrari, tipicamente barocca: il ludico e il serio, il segreto e lo svelamento, la perfezione e il fallimento.

Si può dire pertanto che il percorso narrativo béroaldiano sembra essere uno spostamento progressivo verso un caos sempre più inestricabile che porta al *Moyen de Parvenir*. Quest'ultima opera, lo ricordiamo, se da un lato viene considerata da uno degli innumerevoli narratori come "le centre de tous les livres" e quindi il condensato di tutto il sapere, d'altra parte è anche stata definita dalla critica come "the self-destructing book".²⁴ Béroalde sembrerebbe dunque essersi fermato, per utilizzare un'espressione alchemica, all'opera al nero, e non aver voluto coscientemente superare la fase della disgregazione della materia, della corruzione, ben rappresentata del resto dalle principali caratteristiche di quest'ultima sua opera: l'osceno, lo scatologico, la derisione universale. D'altro canto, però, è stato proprio grazie ad un'opera al nero molteplice e del tutto nuova, *Le Moyen de Parvenir*, che Verville è divenuto famoso tra i lettori e ha attirato l'attenzione dei critici che l'hanno letteralmente svelato e salvato dall'oblio. Un cammino a ritroso è pertanto iniziato alla scoperta di quella terra vergine che era l'opera romanzesca béroaldiana. In questo senso dunque il nostro autore ha portato a termine il suo "Grand Œuvre" e i fogli creati dal vile metallo di piombo degli stampatori si sono moltiplicati e trasmutati, grazie al fascino di questo caos, fino a produrre l'oro: l'oro del sapere e del desiderio di sapere.

²³ Cfr. *Le Cabinet de Minerve*, ed cit., f. 188 v.

²⁴ Cfr. Barbara C. BOWEN, *Béroalde de Verville and the self-destructing book*, in *Essays in Early French Literature Presented to Barbara M. Craig*, York, South Carolina, French Literature Publications Company, 1982, pp. 163-177.