

## INTRODUZIONE A *SÉBASTIEN ROCH*

A lungo la reputazione di cui ha goduto Mirbeau è stata soltanto l'eco attutita di quella che in vita lo aveva reso una delle penne più celebri, anche perché molto discusse, della Belle Époque. Dopo la sua morte, infatti, la sua fama di grande demistificatore ha subito un singolare rovescio di fortuna: Mirbeau è stato man mano ridimensionato e, in molti casi, ingiustamente dimenticato.

Se è vero che nel corso della prima metà del Novecento la sua commedia più famosa, *Gli affari sono affari*, non ha mai smesso di essere rappresentata anche all'estero, o che i suoi romanzi più noti (*Il giardino dei supplizi* e *Memorie di una cameriera*) sono stati più volte ripubblicati in edizioni tascabili, il resto della sua opera, sterminata e multiforme, è stata relegata in una specie di purgatorio, da cui è uscita soltanto negli anni 70, soprattutto grazie all'infaticabile lavoro editoriale e critico svolto da Pierre Michel. Sono occorsi diversi decenni, infatti, per riconoscere l'originalità di Mirbeau e il ruolo eminente da lui svolto nella cultura francese di fine secolo. È stato necessario innanzitutto dissipare un cumulo di leggende, pregiudizi e calunnie sul suo conto – si veda la prima e monumentale biografia del 1990 – esplorare un'enorme documentazione inedita, portare a conoscenza del pubblico e degli studiosi una quantità prodigiosa di testi del tutto sconosciuti, nonché proporre nuove griglie di lettura capaci di dare slancio e profondità all'impegno intellettuale di Mirbeau.

Se oggi tanti lettori si appassionano a questo scrittore, soprattutto in Francia – dove è in corso una vera e propria rivalutazione di Mirbeau, ampiamente testimoniata dalla fondazione della Société Octave Mirbeau, dalla pubblicazione di numerosi lavori universitari, dall'organizzazione di convegni internazionali, dalla diffusione della rivista *Cahiers Octave Mirbeau*, dalla costituzione di un fondo Octave Mirbeau, dalla riedizione dell'intera opera narrativa, teatrale, giornalistica e della corrispondenza –, è perché in lui riscoprono una moderna figura di giustiziere e di libertario, capace non solo di presagire il futuro dell'arte e della società – Apollinaire considerò Mirbeau il solo «profeta del suo tempo» –, ma anche di guardare criticamente al passato, ovvero di mettere in discussione la letteratura tradizionale e le fondamenta stesse della società borghese, dell'economia capitalistica e dell'ideologia dominante. Insomma, di richiamare l'attenzione dell'individuo su qualsiasi forma di potere che sopravvive anestetizzando le coscienze e propagandando una visione del mondo parziale o menzognera. In *Sébastien Roch*, per esempio, anticipando di quasi un secolo le celebri tesi di R. Girard sul rapporto ambiguo tra violenza e sacro, Mirbeau smaschera e indaga i meccanismi complessi che, fin dalla notte dei tempi, presiedono al sacrificio rituale di una vittima sull'altare della collettività umana.

### *Ritratto dell'artista da giovane martire*

Non è un caso che i tre romanzi cosiddetti “autobiografici” di Mirbeau siano costellati, a cominciare dal titolo, di riferimenti religiosi: *Il calvario* (1886), *Il reverendo Jules* (1888), *Sébastien Roch* (1890). In questo senso, tuttavia, appare emblematico che *La redenzione*, il testo destinato ad affiancare, come in un dittico benaugurante, il romanzo del 1886 non sia mai stato scritto<sup>1</sup>. Nell'universo di Mirbeau, infatti, sembra non esistere alcuna possibilità di salvezza o di riscatto. *Il calvario* stabilisce una volta per tutte il sito simbolico, il tema chiave dell'intera opera: la condizione umana è un eterno castigo, la vocazione artistica un lungo martirio.

Alla stregua di Baudelaire<sup>2</sup>, Mirbeau ha subito compreso che in una società fatta di “larve” e “pecoroni”, prodotto di una lunga e oculata “educastrazione”<sup>3</sup> voluta da Famiglia, Scuola e Chiesa -

<sup>1</sup> Tracce del progetto editoriale compaiono in alcune lettere del 1886-87, sotto forma di brevi allusioni e vaghe aspirazioni.

<sup>2</sup> Sulle convergenze tra Mirbeau e Baudelaire, si veda P. Michel, «Mirbeau et le symbolisme», *Cahiers Octave Mirbeau*, 2, 1995.

<sup>3</sup> Il termine è stato coniato da P. Michel, *maître* indiscusso degli studi mirbelliani e presidente della Société Octave Mirbeau.

la Santa Trinità sociale -, l'artista è considerato una pericolosa aberrazione. L'ipersensibilità che lo contraddistingue sin dall'infanzia è per lui fonte d'innomerevoli scoperte ed emozioni - "nell'infinito fremito della vita, egli vede, scopre, comprende cose che altri non vedranno, non scopriranno, non comprenderanno mai"<sup>4</sup> - ma anche causa di continue tribolazioni, poiché non solo gli vieta qualsiasi forma di condivisione, ma gli attira l'odio sprezzante degli altri.

Perciò all'artista suppliziato, spesso evocato dalla letteratura della seconda metà dell'Ottocento, soprattutto nelle sue propaggini decadenti, non rimane che indossare gli illustri panni di chi su quella strada impervia lo ha già preceduto: il Cristo della Passione e i santi biblici, per esempio. La sua natura artistica, infatti, gli impone di affidare la messinscena della propria agonia a una dimensione estetica elevata. Solo così la sua umanità potrà essere trasfigurata e il suo sacrificio legittimato. In maniera quasi paradossale, dunque, per molti scrittori di fine secolo il cattolicesimo si rivela una riserva inesauribile di storie e leggende, alcune delle quali, debitamente travestite e distorte, servono a rappresentare la condizione dell'artista nella società borghese. Come scrive É. Roy-Réverzy, in questo *leitmotiv* si consuma l'imbastardimento, o l'esaurimento, di un celebre tema romanzesco: non si tratta più di ricreare un'aristocrazia del genio 'fuori classe', del veggente o del profeta, vale a dire di fondare una supremazia artistica, bensì di accedere, attraverso la santificazione dolorosa dello scrittore, a una consacrazione per compensazione, che conferisce all'artista il ruolo del Cristo oltraggiato e sacrificato invano, figlio di un dio ignoto o assente<sup>5</sup>.

Tale percorso caratterizza gli esordi letterari di Mirbeau: i tre libri autobiografici sono le stazioni di un'ipotetica *via crucis*, la cristallizzazione di tematiche presenti in maniera ossessiva nel suo immaginario, e non soltanto sotto forma di richiami intertestuali. In particolare *Sébastien Roch*, anche per il posto che occupa all'interno della trilogia, appare come il ricettacolo e la summa di tutte le tematiche trattate nei romanzi precedenti, nonché il luogo testuale in cui l'autore scandaglia, con pietosa lucidità, le origini del dolore dell'artista e, più in generale, dell'uomo moderno. In questo senso la scelta dell'ambientazione bretona appare particolarmente felice: collocando il racconto in uno scenario arcaico e desertico, quasi "biblico", Mirbeau sembra rivisitare le Sacre Scritture in maniera idiosincratica e accorata.

### *Un romanzo autobiografico*

Un'aura di mistero avvolge la genesi di *Sébastien Roch*. La sua pubblicazione in volume, presso l'editore parigino Charpentier nell'aprile del 1890, passò stranamente inosservata. In un anno vennero vendute soltanto 2000 copie del romanzo e, se si esclude qualche recensione benevola, la maggior parte dei critici e letterati del tempo scelse di tacere: "una vera e propria cospirazione del silenzio"<sup>6</sup>, ordita da quanti in passato avevano pur dato prova di apprezzare le doti letterarie di Mirbeau (basti pensare all'accoglienza lusinghiera riservata ai due romanzi precedenti).

Certo l'opera in questione aveva tutte le carte in regola per turbare e scandalizzare pubblico e critica. Non tanto per via delle audacie letterarie che la distinguevano da gran parte della produzione coeva (discontinuità del racconto, crisi della nozione stessa d'intreccio, rifiuto della verosimiglianza, proliferazione degli episodi collaterali, moltiplicazione dei punti di vista narrativi, "écriture artiste" alla maniera di Edmond de Goncourt, dedicatario del libro), quanto per l'argomento trattato. Invece di fornire dell'infanzia, e dell'ambiente familiare e scolastico in cui cresce il protagonista, un'immagine rispettosa del buongusto, il ribelle Mirbeau racconta "l'omicidio di un'anima infantile"<sup>7</sup>. Il libro, infatti, narra senza infingimenti le disavventure di

<sup>4</sup> O. Mirbeau, « Le chemin de la croix », *Le Figaro*, 16 gennaio 1888 (in O. Mirbeau, *Combats esthétiques*, Paris, Séguier, 1993, t. I, p. 347).

<sup>5</sup> Cf. É. Roy-Réverzy, « *Le Calvaire*, roman de l'artiste », *Cahiers Octave Mirbeau*, 2, 1995.

<sup>6</sup> Cf. P. Michel, *Introduction à Sébastien Roch*, in O. Mirbeau, *Œuvre romanesque*, Paris, Buchet/Chastel-Société Octave Mirbeau, 2000, vol. 1.

<sup>7</sup> Cf. p. 178 della nostra traduzione.



componenti della rivolta mirbelliana: autorità religiosa, aristocrazia e arretratezza bretone<sup>15</sup> - sia dallo stesso ruolo svolto dai due sacerdoti all'interno dell'istituzione cattolica.

L'ipotesi, però, resta soltanto un'intrigante possibilità, nonostante numerosi esegeti di *Sébastien Roch*, da circa un secolo a questa parte, concordino nel qualificarlo come "romanzo autobiografico" – aggettivo ripreso persino da P. e R. Wald Lasowski nella recente edizione per il *Mercure de France* – e nessuno abbia mai contestato la veridicità della cronaca scolastica in esso contenuta. In realtà, più che per il suo rapporto controverso con i ricordi d'infanzia dell'autore, l'opera va considerata autobiografica in quanto romanzo di un artista, o meglio di un artista cui la crudeltà della vita ha negato la possibilità stessa di divenire tale. Se considerato in quest'ottica, *Sébastien Roch* fornisce senz'altro indicazioni privilegiate sull'immaginario di Mirbeau, funge da cassa di risonanza per alcuni motivi ricorrenti nella sua produzione e, soltanto in un'ultima analisi, suggerisce percorsi di lettura più intimi e segreti.

### “Il romanzo di un bambino”

Il conflitto tra l'individuo e le molteplici istanze normative che regolano i meccanismi sociali è senza dubbio un tema dominante nell'intera narrativa di Mirbeau, solitamente accompagnato dai motivi collaterali della Sofferenza e della Caduta. Tutto si gioca fin dalla più tenera età: il bambino trova una giusta collocazione in seno alla collettività solo se opportunamente snaturato; in caso contrario, ne è messo ai margini e diventa un disadattato. Tale alternativa funge da un vero e proprio motore narrativo in *Sébastien Roch*, romanzo in cui l'autore definisce il potere attraverso le istituzioni legali che di volta in volta lo incarnano e lo modellano, con particolare riferimento al ruolo svolto dal logos nel corretto funzionamento del sistema. Non a caso, quindi, *Sébastien Roch* preannuncia l'adesione ufficiale di Mirbeau alla causa anarchica<sup>16</sup> e può essere considerato “il prototipo del romanzo di de-formazione”<sup>17</sup>. Lo scrittore vi traccia i lineamenti di quella nuova estetica che non smetterà mai di perseguire nel corso della sua prolifica carriera: da una parte il superamento del romanzo balzachiano e zoliano, di cui contesta i presupposti fondamentali (l'esistenza di una realtà oggettiva, retta da leggi e finalità intelligibili, così come di un linguaggio coerente atto a renderla sempre sensibile) e dall'altra la promozione di un romanzo “impressionista”, discontinuo e lacunoso, soggettivo e morboso, in grado di preservare l'inquietante mistero degli esseri viventi.

Così, all'opposto di quanto sarebbe avvenuto in un tradizionale *Bildungsroman*, il protagonista di *Sébastien Roch*, costretto ad abbandonare un idilliaco stato di natura, esperisce le molteplici incarnazioni del Male sociale e scopre quanto sia penoso salvaguardare la propria diversità in un mondo cosiddetto civile. In particolare, il suo percorso dall'infanzia all'adolescenza si snoda attraverso diverse tappe, che di fatto sono altrettanti passaggi obbligati di una fantasticheria sul corpo dominata da un movimento distruttivo. Nelle prime pagine, al tempo della perfezione primigenia, Sébastien è descritto come “(...) un bel bambino, biondo e roseo, con una carnagione sana, temprata dal sole e dall'aria buona, e occhi dolcissimi, dotati di pupille che sino ad allora avevano rispecchiato soltanto franchezza e felicità. Possedeva il vigore prorompente e la grazia flessuosa dei giovani arbusti che rigurgitano di linfa perché cresciuti in terre fertili, e di questi

<sup>15</sup> “Tra tutti i dipartimenti della Bretagna, il taciturno Morbihan è rimasto il più ostinatamente bretone, sia per via del fatalismo religioso e della feroce resistenza al progresso moderno, sia per via della poesia, aspra e indicibilmente triste, della sua terra, propensa ad abbandonare gli uomini, abbruttiti da privazioni, superstizioni e febbri, all'onnipotente e vorace conforto dei preti” (p. 48).

<sup>16</sup> L'ideale anarchico al quale Mirbeau rimarrà fedele fino alla morte va inteso in senso lato. Più che un credo politico, rappresenta un'esigenza etica di giustizia e libertà, una convinzione che lo spinge a rifiutare con orrore tutto ciò che lede il libero sviluppo della personalità dell'individuo, tutto ciò che lo opprime, imprigiona, sfrutta, aliena, mutila e distrugge. A cominciare, naturalmente, dalla “Santa Trinità”. (cfr. P. Michel, *Lucidité, désespoir et écriture*, Angers, Société Octave Mirbeau, 2001).

<sup>17</sup> Si veda l'introduzione di P. Michel ad alcuni passi mirbelliani raccolti in O. Mirbeau, *Combats pour l'enfant*, Vauchrétien, Ivan Davy éditeur, («Cahiers de l'Institut d'Histoire des pédagogies libertaires»), 1990, p. 62.

possedeva anche il virgineo candore proprio della loro vita vegetale” (p. 50). A metà della narrazione, invece, ancor prima di aver subito l’innominabile violenza, il suo essere è già segnato da un inesorabile degrado: “Il colorito roseo sbiadi e gli scomparve dalle guance; l’ovale del viso gli si assottigliò; gli occhi, inquieti e pesti, si circondarono di un alone e si nascosero costantemente dietro una duplice espressione di velata mestizia e attonita meditazione” (pp. 104-105). Nell’epilogo, infine, “Sébastien, con sguardo smarrito e aria da sonnambulo, riconoscendo a stento Bolorec che lo sorreggeva come un ferito, si mise in piedi lentamente, macchinalmente” (p. 309). La sua parabola esistenziale è una vibrante testimonianza del potere nocivo, se non addirittura letale, che la società esercita sull’individuo refrattario alle sue regole. “Povero piccino!... Troppa tenerezza!... Troppa intelligenza! Troppo tutto!... Sarà molto infelice, un giorno...”, dirà profeticamente di Sébastien un educatore più sensibile degli altri (p. 140).

- 1) Il primo luogo normativo descritto nel romanzo è la famiglia, anche se quella di Sébastien è leggermente atipica: orfano di madre, egli trascorre parte dell’infanzia in simbiosi con la natura, sotto lo sguardo indifferente di un padre affarista e magniloquente. E così, “nell’età in cui il cervello dei bambini già trabocca di menzogne sentimentali, superstizioni, poesie deprimenti, lui ebbe la fortuna di non subire nessuna di quelle comunissime deformazioni che costituiscono la cosiddetta educazione familiare” (p. 51). Nel suo caso, l’educazione domestica si limita all’osservanza di un esiguo numero di divieti, confezionati in stupide massime e ragionamenti apodittici (“Vi sono cose alle quali un bambino della tua età non va iniziato”, oppure: “La società impone ai suoi membri delle gerarchie che è pericoloso non rispettare”), nonché alla ripetizione, apparentemente inutile, ma, come vedremo, estremamente significativa, del nome paterno.

Nell’universo semplice e compatto del bambino, l’ammissione a Vannes apre di colpo una falla destinata a trasformarsi in breve tempo in uno squarcio devastante. Il signor Roch, infatti, ignorando i limiti impostigli dalla propria condizione sociale, concepisce il grandioso progetto d’inviare il figlio in un collegio per rampolli della più antica nobiltà. L’ignaro Sébastien rimane perciò vittima di una prima, metaforica violenza per mano del padre, che in tal modo lo trasforma in un essere critico, dialettico, interiormente scisso e potenzialmente malefico (*dia-bolos*). “Nell’inoculargli il seme di una nuova vita, quell’improvviso stupro della sua verginità intellettuale gli aveva iniettato anche il germe della sofferenza umana.” (p. 66). Il bambino, lacerato da dubbi e tormenti, è una prefigurazione dell’adolescente in cui presto si tramuterà, costretto a convivere con la propria ombra corrotta, mentre anela inutilmente all’antica, perduta purezza<sup>18</sup>.

Sébastien, che insieme all’innocenza ha anche perso l’amore del padre<sup>19</sup>, si esercita con terrore a immaginare il mondo fuori dalla natia Pervençhères: “(...) al di sopra dei limbi della propria infanzia fisica, vedeva dimenarsi confusamente forme embrionali di vita sociale, funzionare un intero meccanismo, misterioso e discordante, fatto di leggi, costrizioni, gerarchie e ambivalenze tutte strettamente collegate tra loro, un meccanismo complesso messo in moto da un’infinità d’ingranaggi che, prima o poi, avrebbero infallibilmente catturato e stritolato la sua fragile personalità” (p. 66.)

Contagiata dai rivolgimenti in atto, anche la parola, che fino ad allora gli era parsa un atto naturale, in sintonia con l’universo paradisiaco nel quale riecheggiava, subisce mutamenti radicali: “(...) l’eloquenza del padre gli era ben nota (...). Oggi, però, quell’eloquenza gli rovinava addosso con il fragore di una valanga, il rombo di una frana, la pesantezza di una tromba d’aria, il fracasso di un tuono, e quel rumore lo accecava, lo stordiva, facendogli provare l’intollerabile sensazione di

<sup>18</sup> In particolare tale *leitmotiv*, lancinante e ossessivo in tutta l’opera narrativa di Mirbeau, è stato studiato da P. Ledru in “Genèse d’une poétique de la corruption”, *Cahiers Octave Mirbeau*, 11, 2004.

<sup>19</sup> “Nella speranza di rinsaldare quei sentimenti che al momento cedevano da ogni parte, Sébastien aveva preso l’abitudine di osservare il padre con il preciso intento di capirlo. Tuttavia si perdeva di continuo nel vuoto di quella mente, così come andava a cozzare contro le pareti di quel cuore egoista che, al pari di muro divisorio, sorgeva a separare le loro diverse nature” (pp. 71-72).

pioombare in fondo a un precipizio, di ruzzolare per una scala senza fine” (p. 60). Il Verbo detta legge, anche perché amplificato dal silenzio succube della vittima, e la sentenza è senz'appello: Sébastien deve intraprendere un viaggio di conoscenza che, a ben vedere, possiede fin dall'inizio tutte le caratteristiche di un percorso sacrificale<sup>20</sup>. Così, in maniera ancora molto incerta e ambigua, il tema della colpa, del fallo, del marchio d'infamia, comincia a punteggiare il testo, per sottolineare, e talvolta anche per sanzionare, le gesta poco eroiche di un figlio cacciato dalla dimora paterna.

- 2) Agli occhi di Sébastien, la nuova casa, il collegio dei Gesuiti di Vannes, si presenta subito come un chiostro, una prigione, una caserma, tutti luoghi ostili che alimentano in lui la consapevolezza di un esilio, di una punizione, di un'esclusione, e che riproducono, in miniatura, gli usi e costumi in voga nel vasto mondo. Il collegio, infatti, è soltanto uno dei tanti microcosmi in cui si esplica la relazione asimmetrica tra individuo e legge, in questo caso tradotta metaforicamente nel riferimento costante alla gerarchia sociale: “Sei nobile? A quella domanda inaspettata, Sébastien involontariamente arrossì, quasi si sentisse colpevole di un grande peccato. Non sapeva esattamente cosa volesse dire essere nobile, ma, davanti all'atteggiamento autoritario del compagno, sospettò che non esserlo rappresentasse una grave colpa, un'indecenza, un disonore. (...) in quell'istante ebbe anche l'assoluta certezza della propria indegnità” (pp. 90-91).

La scuola s'incarica di perfezionare l'autoritarismo e il conformismo 'paterni', sia da un punto di vista meramente educativo – riservando punizioni corporali e sanzioni disciplinari di ogni genere agli allievi recalcitranti - sia in un'ottica più ampia: “La notorietà dei Gesuiti era dovuta al loro programma d'insegnamento, ritenuto paterno e metodico, ma soprattutto ai loro principi educativi, che offrivano eccezionali vantaggi e sporadici piaceri: un'educazione di alto livello, religiosa e mondana al tempo stesso, come si conviene a giovani gentiluomini nati per occupare un posto in vista nel gran mondo e perpetuarvi le giuste dottrine e le buone maniere” (p. 48).

Questo tipo d'insegnamento, così palesemente disarmonico e coercitivo, per Sébastien decreta l'inevitabile fallimento del logos tradizionale: “Nel suo cervello era un continuo susseguirsi di scontri paralizzanti, una cacofonia di parole barbare, uno stupido smontaggio di repellenti verbi latini, la cui inutilità lo lasciava annichilito. Mai qualcosa di armonioso o di piacevole che si confacesse ai suoi sogni, qualcosa di chiaro che gli spiegasse ciò che tanto generosamente lo tormentava. Su quanto lo affascinava e sorprendevo, la comunicazione segreta che avvertiva tra la sua piccola anima e le cose circostanti, la presenza diffusa intorno a sé di misteri deliziosi da svelare, di una vita deliziosa da trascorrere, su tutto questo i Gesuiti si accanivano a far calare le tenebre più fitte e fuliginose. Lo strappavano alla natura, tutta sfavillante di luce, per immergerlo in abominevoli tenebre in cui il suo sogno spontaneo, le conquiste della sua riflessione infantile, i suoi entusiasmi, venivano rivoltati, sviliti, sottoposti a orribili deformazioni, inchiodati a ripugnanti menzogne” (pp. 120-121).

Soltanto l'immaginazione e le sensazioni - profumi e suoni innanzitutto - gli permettono di accedere per brevi istanti al mondo tanto ambito dell'esperienza estetica e della trascendenza.<sup>21</sup> “La sua mente, più attiva, più in armonia con il cuore, era diventata per lui una fedele compagna, infinitamente cara, adesso, anche perché capace di sconfiggere la noia. Spesso, superando le brutture esteriori, lo conduceva in mondi meravigliosi, ai confini tra il reale e l'invisibile, mondi in cui, soprannaturalizzando forme, suoni, profumi e movimento, i pensieri s'innalzavano fino a sfiorare una vaga e precoce divinazione, per quanto ancora poco consapevole, della bellezza

<sup>20</sup> Uno degli ultimi discorsi che il padre tiene al figlio in partenza per Vannes è il seguente: «Guarda», gli disse, «guardati intorno!... È stato Jean Roch, il tuo illustre antenato, a restaurare questa chiesa... Te l'ho già raccontato migliaia di volte. I capitelli, la volta, tutto ciò che vedi è opera sua... Riempiti gli occhi di questa nobile visione. (...) Jean Roch fu un grande martire, figlio mio... Cerca di ricalcare le sue orme» (p. 74). Inoltre, in una delle scene più intense del romanzo, quella con cui si chiude la Prima parte, il signor Roch, nelle vesti di un grottesco Abramo, minaccia di sgozzare Sébastien con un coltello da cucina.

<sup>21</sup> Cfr. Y. Lemarié, « Jules Dervelle et Ovide Faujas : deux curés en enfer », *Cahiers Octave Mirbeau*, 6, 1999.

artistica e dell'essenza amorosa" (p. 119). Così, tra continui rimproveri e soprusi, causati dalla sua insopprimibile diversità e dalla sua sensibilità artistica, in collegio il piccolo Sébastien finisce per diventare la bestia nera dei docenti e lo zimbello dei compagni.

3) L'universo concentrazionario in cui il bambino sconta i primi anni di pena nel carcere della vita è un sistema complesso in cui appare decisivo l'apporto della Chiesa che, con mezzi assai sofisticati, e a volte anche subdoli, contribuisce a valutare la sottomissione dei suoi figli e la loro conformità alla norma. I Gesuiti di Vannes, per esempio, ricorrono spesso all'istituto della confessione per demonizzare ogni tipo di devianza nei discenti e alimentare in loro vergogna e paura: "(...) tra tutti gli esercizi religiosi, la confessione era quello che più turbava Sébastien. Vi si recava sempre in uno stato di estrema apprensione, col cuore in gola, come se andasse incontro a un crimine. (...) Padre Monsal (...) lo interrogava sulla famiglia, sulle abitudini paterne, sull'intero contesto fisico e morale della sua infanzia, scostando con mano brutale il velo delle intimità domestiche, forzandolo a fornirgli informazioni su possibili vizi e probabili vergogne (...)” (p. 123). Più in generale, sono tutti i dogmi e i precetti religiosi a essere deleteri e fuorvianti. Così, durante la prima comunione, che avviene al termine di un terrificante ritiro preparatorio, Sébastien è indotto da un banale impreveduto a interiorizzare la propria inequivocabile abiezione: “Allora un sudore freddo imperlò la fronte di Sébastien, gli fece drizzare i capelli in testa, e gli inumidì le tempie. Si credette dannato. Dio non voleva saperne di lui. Dio non voleva entrare in lui!” (p. 148).

L'evento più traumatizzante della sua vita, però, rimane senz'altro l'abuso sessuale perpetrato ai suoi danni da Padre de Kern, poiché l'atto rappresenta quel peccato della carne, da lui a lungo temuto e respinto, che lo compromette agli occhi di se stesso e lo condanna agli occhi di Dio. “D'ora in poi l'ombra maledetta, l'infamante, divorante immagine della propria perdizione lo avrebbe accompagnato per sempre” (p. 189). Per Sébastien il peccato è una macchia indelebile che, delimitando le frontiere tra il sano e l'infetto, giustifica, seppure paradossalmente, l'isolamento pressoché totale nel quale egli vive<sup>22</sup>. Il piacere sessuale viene da lui paragonato a una malattia grave, a un'infezione devastante, a un veleno mortale che, oltre a procurargli vergogna, rimorsi e allucinazioni di ogni genere, gli impedisce di avere rapporti con gli altri (persino con l'unico amico rimastogli, l'inquietante Bolorec, fuggevole ritratto di un rivoluzionario anarchico in erba).

Perciò, se è vero che il collegio è una terribile parodia del Paradiso terrestre - il frutteto dell'istituto produce simbolicamente soltanto pere, versione maschile di quel frutto della conoscenza citato nell'Antico Testamento, e Padre de Kern assume spesso le sembianze di un diavolo tentatore<sup>23</sup> - al Padre Rettore non resta che punire il colpevole e condannarlo ad altro dolore. Sébastien viene così espulso da scuola e torna a Pervençhères, dove vive per lunghi mesi come un reprobato, fiaccato dalla solitudine intellettuale, dalla grettezza dei compaesani e da un'accidia divorante. Eppure è proprio nel corso di quell'ennesimo esilio che decide di approfondire la conoscenza di sé e dei misteri della vita, scrivendo un diario cui affida ogni pensiero, angoscia o ribellione.<sup>24</sup>

Pervençhères diventa il teatro di un'altra esperienza di seduzione - ordita da una donna questa volta, la sua amica d'infanzia Marguerite, - destinata ad avere conseguenze non meno disastrose e devastanti della prima. In Mirbeau, infatti, che diversi studiosi hanno definito misogino, o persino

<sup>22</sup> Cfr. C. Lustenberger, «L'étrange familiarité de la faute dans les romans d'Octave Mirbeau», *Cahiers Octave Mirbeau*, 7, 2000.

<sup>23</sup> Sulla figura del prete maledetto si veda, in particolare, l'introduzione di F. Fiorentino a O. Mirbeau, *Il reverendo Jules*, Venezia, Marsilio, 2003.

<sup>24</sup> Nutrendo sospetti su qualsiasi autorità costituita, Mirbeau denuncia anche l'uso autoritario che viene fatto in letteratura del narratore onnisciente. In *Sébastien Roch*, infatti, il modello tradizionale di narrazione in terza persona si alterna a lunghi monologhi interiori e a numerosi passi in focalizzazione interna, tutti dispositivi letterari che mirano a far coincidere il lettore con il contenuto della coscienza del protagonista. Dopo un'ellissi di cinque anni, poi, il testo è letteralmente invaso da una doppia narrazione, giacché al narratore anonimo e impersonale della prima parte si affianca la voce di Sébastien registrata in alcuni frammenti del suo diario, passi in cui l'adolescente ritorna su alcuni episodi del passato e commenta gli eventi riportati dal narratore impersonale. Naturalmente questo sistema complesso di pronomi e di tempi verbali contribuisce a infrangere l'illusione su cui si fonda ogni romanzo d'impianto classico.

ginecofobo masochista,<sup>25</sup> la donna ritrova spesso i miti pagani relativi al culto della Grande Dea genitrice del mondo, perché si presenta al tempo stesso come una madre, un'amante e un'entità dispensatrice di morte. Usurpando il ruolo riservato all'uomo nella relazione amorosa, anzi negando l'alterità maschile, la donna contribuisce a frenare l'ascesa dell'eroe verso l'Ideale e a riportarlo sulla terra, al caos anarchico dei sensi.

Profondamente influenzato dalla filosofia pessimistica di Schopenhauer, dalla poetica di Sade e dalle teorie di Darwin, Mirbeau sottolinea a più riprese nel romanzo la forza delle pulsioni inconse (sessuali o omicide) che travolgono Sébastien. Ogni qualvolta, per esempio, questi incontra il proprio corpo, o quello dell'Altro, poco importa se maschile o femminile, è costretto a misurarsi con desideri inconfessati, pulsioni di morte, ambivalenze carnali: “Nella sua mente fluttuano immagini poco rassicuranti, di un simbolismo feroce, ognuna delle quali sembra affermare l'implacabile e barbara legge del più forte. François Pinchard e il carpentiere Coudray, Guy de Kerdaniel e se stesso, Bolorec, un martire più feroce dei suoi aguzzini, lo scoiattolo, l'apprendista, i cani del signor de Kerral, tutte queste figure, nelle tenebre della sua coscienza, cozzano tra loro, stranamente correlate ad altre immagini e improvvisamente rischiarate da feroci bagliori. Pugni che si tendono, gole che urlano, mani che straziano, folle inferocite, l'oscura e penosa intuizione dell'odio eterno, la confusa e fugace visione del crimine universale (...)” (p. 116). In definitiva, per Mirbeau la Natura non fa che assecondare il processo sociale di disgregazione dell'individuo. Soltanto rinunciare alla vita garantirebbe all'uomo di raggiungere la tanto sospirata pace interiore, vale a dire l'abbandono di ogni forma organica soggetta a corruzione, la fuga dalla responsabilità di essere un soggetto incarnato, il farsi Nulla.<sup>26</sup> Il perenne senso di colpa che l'autore attribuisce all'essere umano, fin troppo conscio della propria intrinseca bestialità, ha origine proprio in questo coacervo di riflessioni personali e di ascendenze filosofico-letterarie.

Non è dunque un caso se, dopo la terribile notte trascorsa in compagnia di Marguerite, come dopo la fatale notte nella stanza di Padre de Kern, Sébastien è costretto ad abbandonare ancora una volta il suo temporaneo rifugio per andare incontro all'ultimo atto del suo destino.

4) L'esercito, universo chiuso e rigorosamente maschile quanto il collegio, nonché incarnazione della massima arbitrarietà della legge civile,<sup>27</sup> è l'ultimo organo di massificazione e di coercizione cui si allude nel romanzo. Come il suo autore, infatti, Sébastien fa l'assurda esperienza della guerra<sup>28</sup>, durante la quale il dovere si sostituisce alla coscienza morale degli esseri e ne automatizza gli atti: “Sébastien non si sentiva già più in grado di ragionare: viveva come un automa, trascinato da una misteriosa forza cieca che si era sostituita alla sua intelligenza, alla sua sensibilità, alla sua volontà. Spossato dalle fatiche e dalle privazioni quotidiane, subito contagiato dalla follia demoralizzante, continuava ad andare avanti avvolto in una specie di tenebra morale, in una sorta di notte intellettuale, senza sapere più niente di se stesso, né rendersi conto che dietro di sé, alle spalle, laggiù, si era lasciato una famiglia, degli amici, un passato...” (p. 300). Qui si conclude la triste storia del nostro eroe, ormai ridotto al fantasma di se stesso, vale a dire su un tragico campo di battaglia dove il suo sangue si mescola a quello di centinaia di altri esseri orrendamente trucidati. Eppure, in una dimensione metaforica, è proprio la morte a regalare *in extremis* a Sébastien un ruolo

<sup>25</sup> Come scrive J.-L. Planchais: “La paura della castrazione, le figure tipiche dell'abiezione, della fagocitazione femminile, tutti gli schemi ginecofobici della fine del secolo invadono il discorso patologico di Mirbeau.” (cf. “Gynophobie : le cas Mirbeau”, *Cahiers Octave Mirbeau*, 4, 1997).

<sup>26</sup> L'opera si articola intorno al tema del Nulla, denunciato come debolezza, ma al tempo stesso rivendicato come principio a fondamento dell'opera d'arte. (cfr. F. Montaubin, « Les romans d'Octave Mirbeau : “Des livres, où il n'y aurait rien !... Oui, mais est-ce possible ?...” », *Cahiers Octave Mirbeau*, 2, 1995, e Y. Lemarié, « Les âmes ont du poil aux pattes », *Cahiers Octave Mirbeau*, 5, 1998).

<sup>27</sup> “Ho notato che, tra tutti i sentimenti che scuotono le folle, il sentimento patriottico è il più irragionevole e il più volgare: finisce sempre con un'ubriacatura molesta... (...) non considero affatto l'eroismo militare una virtù, piuttosto una varietà più pericolosa, e oltremodo deprimente, del banditismo e dell'assassinio. (...) La guerra distrugge soltanto quanto di giovane, di forte, di vitale, possiedono i popoli; uccide soltanto le speranze dell'umanità” (p. 294).

<sup>28</sup> Durante la guerra franco-prussiana, Mirbeau dovette arruolarsi nel battaglione della guardia mobile del suo dipartimento.



d'eccezione, giacché il suo cadavere, che Bolorec issa sul fusto spezzato di un cannone in cima a un risibile Golgota, lo fa assurgere al rango di Cristo in croce. Diventando esemplare, il suo martirio denuncia così la barbarie di qualsiasi società che perseguita e tortura, l'ignominia di qualsiasi potere che opprime e uccide. *Perinde ac cadaver...*

### *Storia di un motivo non solo letterario*

Se prestiamo fede al modello educativo descritto in *Sébastien Roch*, Mirbeau doveva avere una buona conoscenza tanto dell'agiografia quanto dell'arte europea, antica e moderna. È perciò verosimile immaginare che le singolari storie di San Sebastiano e di San Rocco possano aver stimolato la sua sensibilità artistica, tanto da fargli decidere di porre l'eroe del suo ultimo romanzo autobiografico sotto l'ambigua egida dei due santi, che nel libro sono rispettivamente l'emblema del figlio e il simbolo del padre, di quel Padre le cui tavole sono sempre incise nella pietra (*roch*). Al pari di Sébastien e del signor Roch, infatti, le due figure in questione sono di volta in volta affiancate, opposte o intrecciate nell'abbondantissima letteratura e iconografia a loro dedicata<sup>29</sup>, e in fondo condividono un'unica storia. Ma sarà soltanto procedendo a ritroso, verso le origini della loro comune avventura, che troveremo la chiave di questa enigmatica parentela<sup>30</sup>.

La vicenda di Sebastiano, militare romano morto alla fine del III secolo durante le persecuzioni contro i cristiani, affonda le radici in un'antichissima leggenda; Rocco, invece, fu un giovane medico francese che si spense nel 1380 in un carcere di Voghera. Più o meno trasfigurata, l'esistenza di entrambi è contratta e fissata nel momento supremo del martirio, attimo che conferisce loro l'aureola della santità, intesa come sacrificio assoluto. Benché santi terapeuti e intermediari privilegiati tra cielo e terra - San Sebastiano e San Rocco proteggono dalla peste<sup>31</sup>, ma soprattutto dal male simbolico, ovvero dalla folgorazione del peccato che esclude l'uomo dalla vita eterna, - i due sono innanzitutto un corpo: un corpo dolente, un corpo pervaso da estremo dolore. Così nel loro culto le cose dello spirito si mescolano continuamente a quelle della carne, la sofferenza sfiora immancabilmente la voluttà. Soprattutto nel caso della figura più ambigua dei due, di quel San Sebastiano che, nato dall'humus paleocristiano, ha attraversato tutta la storia dell'istituzione ecclesiastica e dell'arte europea per diventare ai giorni nostri patrono della gioventù e icona gay.<sup>32</sup>

Il culto di San Sebastiano è molto antico, ma per secoli l'immagine del santo è rimasta immutata, quasi fosse stata fissata per l'eternità. Per più di otto secoli, infatti, è rimasta uguale a se stessa, riproducendo l'effigie ieratica e impersonale del santo: adulto, barbuto, venerabile giacché venerato, come suggerisce l'etimologia greca del suo nome (*sebastos*) e rivestito di una tunica bianca. A partire dal XIV secolo, però, la figura di Sebastiano ha cominciato a trasformarsi e a ringiovanire. Ricordandosi di colpo delle sue origini (ufficiale dell'imperatore Diocleziano, come vuole la *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine), gli artisti gli hanno conferito l'aspetto di un avvenente paladino con indosso abiti eleganti, al pari degli eroi delle leggende cortesi e cavalleresche<sup>33</sup>. Perdendo la sua ieraticità e compromettendosi con il secolo, l'immagine di

<sup>29</sup> Cf. J. Darriulat et I. Hauteville, *Sébastien le Renaissant, sur le martyre de saint Sébastien dans la deuxième moitié du Quattrocento*, Paris, Éditions de la lagune, 1998.

<sup>30</sup> Alcuni critici si sono limitati a sottolineare la semiomonimia esistente tra l'eroe eponimo del romanzo e il moralista francese Chamfort (1741-1794), il cui vero nome era, appunto, Nicolas-Sébastien Roch.

<sup>31</sup> Dapprincipio invocati contro la peste che si propaga in Europa nel XIV secolo, il loro culto si allarga fino a comprendere epidemie più moderne, come il colera o il tifo ottocenteschi (cfr. Catalogo della mostra *Saint Sébastien, saint Roch, patrimoine des églises drômoises*, Services Techniques, 1989).

<sup>32</sup> Più di 7 000 diverse rappresentazioni di San Sebastiano sono già state catalogate dagli studiosi, il che testimonia la persistenza del mito nell'immaginario collettivo, e persino nell'iconografia contemporanea, se si pensa, per esempio, all'uso fattone da Yukio Mishima. Intorno al santo, più che intorno ad altri 'confratelli', sembra operare un immaginario sociale che lascia trapelare contraddizioni, tensioni e ambiguità di epoche diverse. È una figura enigmatica nella sua permanenza, sconcertante nelle sue variazioni (cfr. *Saint Sébastien, Adonis et martyr*, par J.-P. Joecker, Paris, Persona, 1982).

<sup>33</sup> Così appare sul lato destro del Retablo di Thouzon, realizzato da un pittore provenzale tra il 1410 e il 1415: le quattro frecce conficcate nel petto non intaccano il suo nobile contegno e sono soltanto un richiamo allusivo alla passione che lo

Sebastiano è quindi passata dal sacro al profano, dal tipo al ritratto, dalla fissità dell'idolo al fascino del personaggio.

Verso la fine del Quattrocento, poi, è intervenuto un ulteriore mutamento in senso laico, tanto misterioso quanto destinato ad avere conseguenze imprevedibili. Subendo una stupefacente metamorfosi, Sebastiano si è trasformato in un adolescente, spesso legato a un albero o a una colonna, nell'atto di esibire uno splendido corpo per nulla umiliato dal supplizio delle frecce. Tale immagine ha fissato definitivamente la figura (che per correttezza andrebbe definita della "sagittazione", per distinguerla, come vedremo, da quella del vero e proprio martirio<sup>34</sup>) e, soprattutto, ha ritratto per la prima volta Sebastien in una nudità improntata all'antica bellezza. Tale nudità, peraltro, non era affatto innocente, giacché è noto che le rappresentazioni religiose del nudo (Adamo ed Eva scacciati dal Paradiso terrestre, per esempio, o i dannati dell'Inferno) spesso prefigurano castighi e abissi di dolore. Come spiegare allora la brusca apparizione di questo Apollo cristiano dalla nudità insolente nel bel mezzo delle gesta dei santi? Come giustificare l'enorme successo tra gli artisti di questo incongruo compagno di protettori più tradizionali come San Cristoforo e San Rocco?

Una cosa è certa: sebbene i pittori del Nord Europa non rimangano insensibili alla trasformazione in atto, l'invenzione spetta agli italiani, i quali fissano per primi il canone del nuovo tema iconografico. Se per i fiamminghi e i tedeschi, infatti, Sebastiano incarna la figura, umana e poetica, drammatica ed espressiva, dell'innocenza perseguitata, l'immagine desolante, e spesso disperata, del giusto abbandonato da Dio nelle mani dei suoi carnefici, agli occhi dei maestri italiani la stessa immagine rappresenta l'emblema dei tempi nuovi, e quasi l'icona ambigua del Rinascimento. In particolare va notata l'audacia interpretativa e l'abbondante posterità di due opere italiane quasi coeve. La prima è il San Sebastiano di Antonello da Messina<sup>35</sup>: un bell'adolescente dalle morbide forme che, stranamente ignorato dai passanti, fantastica con lo sguardo rivolto verso l'alto al centro di una piazzetta veneziana. Il secondo modello, quello di Mantegna<sup>36</sup>, afferma invece con forza l'immagine possente di un Sebastiano suppliziato tra le rovine dell'antica Roma. Se consideriamo la grazia noncurante di Antonello e l'eroica virtù del Mantegna, la figura del santo oscilla quindi tra due poli: uno, effeminato, in cui domina la seduzione della carne, l'altro, virile, in cui brilla una stoica resistenza. Questa duplicità, tra grazia o volontà, complica in qualche misura l'interpretazione delle trasformazioni iconografiche in atto e introduce, all'origine stessa del motivo pittorico, il fascino torbido di un'ambivalenza.

Ciononostante, fin dalla fine del XV secolo il destino di Sebastiano sembra tracciato: il santo si è fatto uomo, il tema si è individualizzato e il martirio stesso è passato in secondo piano rispetto alla raffigurazione del corpo suppliziato. Sempre più apertamente, i pittori identificano il santo nel dio arciere del paganesimo, Eros o Cupido (Giorgione e Raffaello, tra gli altri). Il Perugino, per esempio, spinge all'estremo la sensualità suggerita da Antonello, dipingendo alcuni San Sebastiano nudi, irradiati e magnificati dalla voluttà, all'apice di una vera e propria estasi pagana<sup>37</sup>. Ormai le frecce, strumento di supplizio, ma anche vettore d'amore e simbolo fallico, rappresentano il principale attributo del santo, tanto da valergli il patronato delle corporazioni di arcieri, balestrieri, e persino di tappezzieri e ferraioli.<sup>38</sup>

Soltanto pochi decenni dopo, tuttavia, le languide pose di Sebastiano suscitano la riprovazione della Chiesa cattolica, investita dal vento rigorista della Controriforma. Prontamente ricondotto dai pii censori alle sue specifiche mansioni di protettore dalla peste, Sebastiano muta rapidamente pelle, fino a perdere qualsiasi attributo che possa vagamente ricordare l'immagine dell'affascinante

---

ha reso santo.

<sup>34</sup> Secondo la leggenda, Sebastiano fu suppliziato due volte per ordine di Diocleziano: durante il secondo martirio, meno nobile e pittoresco del primo, e quindi ignorato dagli artisti, venne trucidato a colpi di frusta e bastone, poi gettato nella *Cloaca maxima*.

<sup>35</sup> Probabilmente il capolavoro, oggi esposto nel museo di Dresda, è stato dipinto durante il soggiorno del pittore a Venezia, tra il 1475 e il 1476. (cfr. J. Darriulat, I. Hauteville, *Op. cit.*, p.13)

<sup>36</sup> La grande tela, dipinta dall'artista intorno al 1480, si trova attualmente nel museo del Louvre.

<sup>37</sup> Il quadro, dipinto verso il 1500, è anch'esso al Louvre.

<sup>38</sup> Cf. F. Le Targat, *Saint Sébastien dans l'histoire de l'art depuis le XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Jacques Damase éditeur, 1979.

giovinetto quattrocentesco. Il santo torna a essere un uomo maturo e barbuto, somigliante al Cristo<sup>39</sup>, che ostenta la posa magniloquente del predicatore, rinunciando alla torbida seduzione della carne redenta: la mano destra, levata in un gesto enfatico, indica il cammino della salvezza, mentre la sinistra, puntata verso terra, condanna i piaceri terreni.

Compromesso dal proprio passato ambiguo, però, nonostante tale radicale trasformazione, nella prima metà del Cinquecento Sebastiano è soppiantato da un santo più saggio ed edificante: San Rocco, il cui culto, più che essere legato a un evento databile, va ricondotto alla conversione del gusto e all'emendamento dei costumi tipici dell'epoca. Sebastiano e Rocco, infatti, si oppongono, come lo spirito rinascimentale si oppone alla riforma tridentina: se il primo è nudo, il secondo è sempre vestito, anzi è tradizionalmente contraddistinto da tutti gli attributi del "romito" (il pellegrino diretto a Roma), vale a dire un ampio cappello, un mantello, un lungo bastone, una fiasca in vita, un sacco con del pane sulle spalle e un cane ai piedi (in francese *roquet*, per l'appunto). Insomma, la figura di Sebastiano si condensa nella sola messa a nudo del suo corpo glorioso, giacché la scena della sagittazione occulta con il suo splendore tutti gli altri episodi della leggenda; san Rocco, al contrario, è indissolubilmente legato alla sua storia, toccante e pia, priva di sfarzo, tutta improntata al sacrificio e all'umiltà. Incarnando il trionfo dei sopravvissuti, Sebastiano invita i propri adoratori a contemplare e a godere, a innalzarsi verso il Cielo; Rocco impersona la sofferenza dei condannati, e invita i devoti a fare penitenza sulla terra. La carne di Sebastiano è mistica, quella di Rocco letterale, mortificata, quasi 'medica'<sup>40</sup>.

Eclissato quindi da nuovi intercessori (il gesuita San Carlo Borromeo, per esempio, arcivescovo di Milano durante la terribile epidemia di peste del 1575) più conformi allo spirito del tempo, dopo il 1550 Sebastiano a poco a poco si ritira dalla scena pittorica. Ricompare soltanto agli inizi del XVII secolo, non sul palcoscenico della sagittazione, bensì in un altro contesto, trascurato dalla *Legenda aurea* e menzionato, invece, dalla *Passio Sancti Sebastiani* del 432-440<sup>41</sup>: tra le braccia di una vedova romana, Irene, che, nottetempo, si reca nel Campo di Marte per curare il corpo ferito del giovane agonizzante. Così, nel silenzio liturgico della notte, la donna risana con il proprio amore le ferite inferte dall'odio, e Sebastiano "il Rinascente", per l'appunto, torna lentamente in vita. La storia dell'Apollone cristiano, trafitto dalle frecce, eppure trionfante in nome della propria inquietante bellezza, termina su questo muto rituale notturno, affidato alla sollecitudine di una pia donna.

Come è facile immaginare, questa storia ammantata di leggenda esercitò grande fascino sugli artisti della fine del XIX secolo. Si pensi a D'annunzio, il quale creò un'atmosfera particolarmente torbida, quasi sadomasochistica, intorno al santo (nel suo poema francese per l'opera di Debussy, l'eroe viene trucidato dagli amati compagni d'arme), oppure alle tele esangui di Moreau e Redon. Nel tema, infatti, si trovano, alquanto esasperati, i caratteri fondamentali di ciò che D. Fernandez definisce "pessimismo edonistico": senso della precarietà dell'esistenza, acuta consapevolezza della fragilità delle cose e della brevità del tempo, unione del funebre e del voluttuoso, abbandono all'estasi, sensualità fremente e perversa.<sup>42</sup>

Ed è forse sempre per gli stessi motivi che Sebastiano oggi è diventato il patrono occulto degli omosessuali. Tutto, nella sua iconografia, contribuisce ad alimentare un certo tipo di turbamento: la bellezza della nudità, la gioventù, la presunta forza fisica dovuta al mestiere delle armi, le amicizie particolari, le frecce simboliche, il dolore, il sangue delle ferite, il gusto della morte nell'estasi eroica. Incarnando, infatti, una versione tutta moderna e laica della Passione di Cristo<sup>43</sup>, San

<sup>39</sup> Così lo ritrae il pittore spagnolo Francisco Pacheco nei primi decenni del XVII secolo (cfr. K. Ressouni-Demigneux, *Saint-Sébastien*, Paris, Éditions du regard, 2001).

<sup>40</sup> È grazie alla figura di San Rocco, infatti, che per la prima volta i sintomi della peste furono correttamente descritti da un punto di vista clinico. Su un pannello attribuito a Crivelli, dipinto negli ultimissimi anni del XV secolo, il giovane santo indica col dito il bubbone purulento cresciutogli nella parte superiore della coscia (cfr. J. Darriulat, I. Hauteville, *Op. cit.*, p. 228).

<sup>41</sup> Tra gli innumerevoli testi che studiano le origini e la diffusione del culto del santo, si veda *Saint Sébastien, rituels et figures*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1983.

<sup>42</sup> Cf. D. Fernandez, *Le rapt de Ganimède*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1989.

<sup>43</sup> Nella Francia del Secondo Impero si usavano ancora i termini "Gesù" e "piccoli Gesù" per designare i giovani non avari delle loro grazie (cf. D. Fernandez, *op. cit.*).

Sebastiano è un emblema del martirio maschile. “Tra l’agiografia pia e (...) il fantasma gay, tra il legno delle chiese e il cuoio dei sex-shop, focalizza su di sé due estremi del pensiero: da una parte la venerazione, che gli deriva dalla sue virtù profilattiche (...) e dall’altra un’altra religione moderna, quella del corpo e delle sue equivoche mutazioni.”<sup>44</sup>

Al di là degli estremismi di O. Poivre d’Arvor, la sua storia dimostra che Sebastiano funge da mirabile supporto, o forse soltanto da pretesto, per l’immaginario creativo di innumerevoli artisti.

Alla luce di quanto abbiamo appena ricordato, riesce difficile non compatire il Sébastien mirbelliano, costretto a subire il peso schiacciante dell’eredità familiare e a esservi continuamente ricondotto. L’intagliatore di pietra Jean Roch, infatti, originario di Montpellier e antenato del protagonista del romanzo, “stando ad alcune lusinghiere ipotesi, per quanto sfortunatamente non ancora accertate, (...) sarebbe disceso da quel celebre san Rocco, che in quella città era vissuto e morto” (p. 56). Conquistatosi, poi, una certa fama a Pervençères per aver restaurato due capitelli raffiguranti il massacro degli innocenti, avrebbe difeso, fino al martirio, la fede cattolica durante la Rivoluzione francese. Nel corso del viaggio di andata verso il collegio, alcuni rampolli dell’aristocrazia bretone si fanno beffe del piccolo Roch, ricordandogli quanto il culto del suo “barbaro” cognome sia legato allo spregevole mondo della plebe. Dal canto suo, il nostro giovane eroe, che in questo senso appare come un erede degenerare, in quanto attratto da discipline artistiche che nulla hanno a che vedere con la durezza della materia e con il fanatismo religioso, (musica, disegno, letteratura) compie enormi sforzi per proteggere la sua fragile diversità. Sarà forse per questo motivo che alcuni attributi dell’illustre avo, tra cui la malattia, la solitudine, l’erranza, ingigantiti e stravolti dalla penna di Mirbeau, gli si rivoltano contro con inusitata violenza. Basti pensare, a titolo esemplificativo, al ruolo che i cani svolgono nell’intero romanzo: quelli da caccia del signor de Kerral, che rischiano di sbranare, e di fatto rendono folle, un giovane innocente (uno dei tanti alter ego del protagonista), oppure la feroce muta che compare nell’incubo ricorrente di Sébastien sul collegio.

In questo senso è giusto che con Sébastien si estingua il culto familiare di San Rocco, affinché nella nostra fantasia di lettori sopravviva la scena in cui il protagonista scopre per la prima volta il destino, ben altrimenti eccezionale, che gli ha riservato il suo nome di battesimo: “Il piccolo Sébastien, sottoposto a una vera e propria tortura fisica, si sentì ferito da quella miriade di offese che lo colpivano come staffilate, si sentì trafitto da un’infinità di sguardi che gli penetravano nella carne come aghi. Avrebbe voluto scagliarsi contro quella banda di ragazzacci feroci, prenderli a schiaffi, schiacciarli sotto i piedi, oppure acquietarli con la propria dolcezza (...)” (p. 94). Come abbiamo avuto modo di constatare, infatti, Sebastiano svela un corpo ideale, una carne radiosa che sembra anticipare la resurrezione dei beati e la loro assunzione in paradiso, mentre Rocco scopre soltanto una carne umiliata, livida e corrotta, segnata all’inguine dal bubbone del peccato.

In definitiva, dietro il Sébastien di Mirbeau è possibile intravedere sia la figura toccante di un “Mozart assassinato”<sup>45</sup>, sia quella dolente di un omosessuale velato<sup>46</sup>, per giunta terrorizzato dalle donne (si veda l’atteggiamento predatore che hanno con lui le mogli dei suoi occasionali datori di lavoro, o il vampirismo di Marguerite). In entrambi i casi, tuttavia, l’intrigante storia del suo santo protettore insegna che l’arte, in una certa misura, ha il potere di trionfare sulla realtà. Perché il calvario di una vita segnata da continue cadute e tribolazioni, vissuta come un errore fisico e metafisico, talvolta riesce a sprigionare una forza e una bellezza quasi mitiche.

<sup>44</sup> O. Poivre d’Arvor, *Saint Gustave (G. Moreau)*, in *Saint Sébastien, Adonis et martyr*, op. cit., p. 31.

<sup>45</sup> Tale formula, destinata a diventare celebre nel Novecento, fu coniata da Saint-Exupéry per indicare tutti quei geni che vengono precocemente stroncati dalle atrocità del mondo.

<sup>46</sup> Sulla presunta omosessualità di Mirbeau, che l’autore avrebbe trasposto nel personaggio di Sébastien, si veda il recente articolo di P. Michel, “Les Hystériques de Mirbeau”, *Cahiers Octave Mirbeau*, 9, 2002, nonché la lettura psicanalitica dell’intera opera mirbelliana fornita da M.-J. Bataille in “Essai d’approche psychanalytique de Mirbeau”, Actes du colloque international d’Angers, Presses de l’Université d’Angers, 1992. Peraltro l’ipertrofica sensibilità estetica di Sébastien, il suo essere una specie di nevrotico ossessivo in perenne lotta contro un’educazione puritana basata sulla rimozione degli istinti, sono elementi che, ora come allora, alimentano stereotipi largamente diffusi circa l’omosessualità maschile.

Ida PORFIDO