

Ibridismo, ermafroditismo e poetica manierista in *Corydon* di Radu Stanca

Giovanni Magliocco

◇ eSamizdat 2008 (VI) 2-3, pp. 143-154 ◇

IBRIDISMO ed ermafroditismo, legati spesso a una mostruosità a volte ostentata in modo violento ed esplicito, a volte espressa in modo più sottile e latente, rappresentano alcuni dei tratti distintivi della crisi d'identità dell'individuo contemporaneo, ontologicamente scisso e drammaticamente lontano dall'"armonia primigenia". Nel caso della letteratura romena, una delle ipostasi più compiute e suggestive di quest'individuo problematico è incarnata dal Corydon di Radu Stanca, l'ambiguo e paradossale protagonista dell'omonimo testo poetico, in cui la tematica erotica si intreccia indissolubilmente con quella identitaria. Dotato di una personalità istrionica e multiforme, Radu Stanca (1920-1962) è stato poeta, saggista, drammaturgo, attore, regista e con Ion Negoïtescu può essere considerato il vero mentore e il teorico più eminente del Circolo letterario di Sibiu, il fenomeno culturale più significativo nel panorama letterario romeno degli anni Quaranta¹. Stanca non è solo uno dei firmatari del *Mani-*

*festo del Circolo letterario*², ma è anche l'autore di *Resurecția baladei* [La rinascita della ballata, 1945] il testo programmatico che, secondo molti commentatori, rappresenta l'*ars poetica* del Circolo stesso³.

Radu Stanca ha praticato in modo proficuo e costante, con l'esclusione forse solo dell'ultima parte della sua produzione letteraria, tutte le modalità della ballata che lui stesso aveva individuato all'interno di *Resurecția baladei*: la *lamentatie* [lamentazione], l'epos o leggenda e la ballata propriamente detta. Il culto per questo genere poetico, la teatralità delle situazioni descritte, spesso bizzarre e sanguinarie, i sontuosi e nebbiosi scenari medievali svelano che la sua opera poetica è strutturata su un neoromanticismo filtrato attraverso una sensibilità barocca. Nelle sue poesie, suddivise in cinque cicli – *Ars Doloris*, *Baladele Regelui* [Le ballate del re], *Fumul ruinilor* [Il fumo delle rovine], *Argonaut cosmic* [Argonauta cosmico] e *Cina cea de dragoste* [La cena dell'amore]⁴ – si può riconosce-

¹ Sulla storia, la poetica e l'estetica del Circolo letterario di Sibiu e sull'opera dei suoi esponenti, si vedano in particolare le monografie e gli studi seguenti: N. Balotă, "Cercul literar – Poezia și arta poetică", Idem, *Labirint, Eseuri critice*, București 1970, pp. 318-331; I. Guțan, "Funcția constructivă a Cercului Literar", *Reper sibiene. Studii și referate susținute în cadrul festivalului cultural-artistic Cibinium '76*, a cura di N. Scutea, Sibiu 1977, pp. 137-161; E. Manu, *Eseu despre generația războiului*, București 1978, pp. 275-306; I. Guțan, *Cercul Literar de la Sibiu – Semnificație și destin*, Sibiu 1995; P. Poantă, *Cercul Literar de la Sibiu. Introducere în fenomenul originar*, Cluj-Napoca 1997; C. Regman, *Dinspre "Cercul Literar" spre "Optzeciști"*, București 1997; O.S. Crohmălniceanu – K. Heitmann, *Cercul Literar de la Sibiu și influența catalitică a culturii germane*, București 2000; G. Gavril, *De la "Manifest" la "Adio, Europa!"*. *Cercul Literar de la Sibiu*, Iași 2003; G. Magliocco, "Teoria baladei și poetica mitului la Cercul Literar de la Sibiu", *Steaua*, 2008, (LIX), 11-12, pp. 12-16. Per il lettore italiano, una presentazione generale del gruppo sibiano è contenuta in Idem, "Il Circolo Letterario di Sibiu. Tra manierismo e

poesia del mito", *Spirit Românesc*, 2006 (I), 1, pp. 96-108.

² Si tratta in realtà di una lettera che, indirizzata dai "cerchisti" al critico Eugen Lovinescu, è apparsa nel quotidiano *Viața* del 13 maggio 1943 con il titolo "Ardealul estetic. O scrisoare către d. E. Lovinescu a Cercului literar din Sibiu" [La Transilvania estetica. Una lettera per il Sig. E. Lovinescu da parte del Circolo letterario di Sibiu]. Recentemente è stata pubblicata con il titolo *Manifestul Cercului Literar din Sibiu* nel volume di I. Negoïtescu, *Despre E. Lovinescu*, Pitești 1999, pp. 117-122. Il *Manifesto* è apparso anche nel volume che raccoglie l'intensa corrispondenza tra Ion Negoïtescu e Radu Stanca: I. Negoïtescu – R. Stanca, *Un roman epistolar*, București 1978, pp. 368-374.

³ R. Stanca, "Resurecția baladei", *Revista Cercului literar*, 1945, (I), 5, pp. 57-61. Tutti i numeri della rivista sono stati recentemente pubblicati in versione integrale nel volume *Revista Cercului Literar*, a cura di D. Damaschin, prefazione di P. Poantă, Cluj-Napoca 2002.

⁴ Il poeta non ha mai pubblicato i suoi versi in volume, tuttavia

re la presenza di almeno tre modelli costitutivi: quello medievale-trobadorico, quello romantico e quello simbolista, i quali si fondono, attraverso una tecnica squisitamente manierista, creando una poderosa unità.

Tra i temi e i motivi più ricorrenti della sua poesia ricordiamo soprattutto: lo spazio tanatico; la poetica della maschera e l'esotismo come esorcismi della morte; la reintegrazione orgiastica all'interno di un mondo onirico; il verbo poetico come menzogna, come liquido artificiale che offre un'ebbrezza votata ad abolire la banalità della condizione quotidiana; la poesia-miraggio che inebria e allucina colui che l'assapora; la mostruosità; l'ibridismo e l'ermafroditismo; l'*homo duplex*; il sonno come metafora della morte; le *rêveries* necrofile intrise di medievalismo di matrice gotica; il bestiario notturno; la danza macabra; la poetica dell'ostacolo e il fallimento della ricerca erotica; l'amore infelice, l'idealizzazione e la spettralizzazione della figura femminile⁵. Su alcuni di questi temi e

motivi è costruito anche *Corydon*, un testo che, nonostante rappresenti un episodio di difficile collocazione a livello stilistico-formale anche a causa della sua atipicità, è stato spesso considerato dai commentatori uno dei vertici dell'arte di Stanca, se non il suo capolavoro assoluto.

NARCISISMO E ARTE DEL TRAVESTIMENTO.

UN'IPOSTASI DELL'UOMO MANIERISTA

Publicato per la prima volta nel 1943 nella rivista *Kalende*, *Corydon* fa parte del ciclo intitolato *Ars Doloris*. Nel corso delle nostre analisi, non sarà difficile scorgere in questa poesia alcune peculiarità della psicologia abissale dei "cerchisti" che, individuate per la prima volta da Ion Vartic a partire dagli studi di Gustav René Hocke, coincidono pienamente con le caratteristiche proprie dell'uomo manierista:

la componente femminile, il culto dell'artificialità, la labilità psichica, l'individualismo acuto, la scissione interiore, l'impatto tra l'estatico e il sensuale, l'impulso verso la deformazione, la ribellione continua, la malinconia, l'egocentrismo, il dandysmo, l'eroticismo invertito, il soggettivismo, il piacere del travestimento⁶.

Questo testo, come numerose altre creazioni poetiche di Stanca, è costituito da un monologo; qui l'io lirico si nasconde dietro la maschera di *Corydon*. Il titolo della poesia rimanda chiaramente a due egloghe delle *Bucoliche* di Virgilio, la II e la VII, in cui il pastore *Corydon* arde d'amore per il bell'efebò Alessi, e probabilmente anche al *Corydon*, il saggio sull'omosessualità e la pederastia, pubblicato nel 1920 da André Gide, scrittore ammirato entusiasticamente all'interno del Circolo letterario di Sibiu.

Queste intertestualità, presenti nell'antropónimo, ci svelano già che l'ambiguità sessuale sarà uno dei motivi principali di questa poesia. Difatti, a declamare la *lamentatie* è

all'interno dei manoscritti sono presenti numerose note che contengono informazioni sufficienti ai fini di una ripartizione in almeno cinque diversi gruppi di poesie. Proprio su questo progetto, mai portato a termine, si basa l'ottima edizione critica curata da Monica Lazăr, che rappresenta la nostra edizione di riferimento. Si veda R. Stanca, *Versuri*, a cura di M. Lazăr, Cluj-Napoca 1980.

⁵ Sulla poesia di Radu Stanca, oltre ai testi già citati nella nota 1, si vedano anche le monografie e gli studi seguenti: I. Negoitescu, "Poezia lui Radu Stanca", Idem, *Însemnări critice*, Cluj-Napoca 1970, pp. 187-195; Ș.A. Doinaș, "Radu Stanca și formele baladescului", Idem, *Lampa lui Diogene*, București 1970, pp. 72-85; Idem, "Radu Stanca și spiritul baladesc", Idem, *Poezie și modă poetică*, București 1972; C. Regman, "Radu Stanca și măștile", Idem, *Selecție din selecție*, București 1972, pp. 147-160; G. Grigurcu, *Teritoriu liric*, București 1972, pp. 23-27; N. Balotă, "Radu Stanca", Idem, *Arte poetice ale secolului XX. Ipostaze românești și străine*, București 1976, pp. 195-213; I. Vartic, *Radu Stanca. Poezie și teatru*, București 1978; Ș.A. Doinaș, "Un trubadur modern – Radu Stanca/Ein troubadour unserer zeit – Radu Stanca", R. Stanca, *Poezii/Gedichte*, edizione bilingue romeno-tedesca, traduzione in tedesco di W. Aichelburg, prefazione di Ș.A. Doinaș, București 1979, pp. 7-32; O.S. Crohmălniceanu, "Un resuscitator al baladei", Idem, *Pîinea noastră cea de toate zilele*, București 1981, pp. 45-51; I. Pop, "Spațiul scenic al baladei: Radu Stanca", Idem, *Jocul poeziei*, București 1985, pp. 219-230; D. Micu, "Joc și construcție", Idem, *Limbaje moderne în poezia românească de azi*, București 1986, pp. 209-220; Ș.A. Doinaș, "Radu Stanca", Idem, *Măștile adevărului poetic*, București 1992, pp. 135-145; M. Brandl-Gherga, *Radu Stanca – Simbolu-*

rile poetice, Timișoara 1999; A. Felea, *Radu Stanca. Elemente ale unei biografii interioare*, Brașov 2004; C. Teuțișan, *Eros și reprezentare. Convenții ale poeziei erotice românești*, prefazione di I. Pop, Pitești 2005, pp. 203-208; D. Varga-Santai, *Radu Stanca. Sentimentul estetic al ființei*, Cluj-Napoca 2005.

⁶ I. Vartic, "Trei schițe de portrete", prefazione a I. Negoitescu, *Straja dragonilor*, Cluj-Napoca 1994, p. 26.

una creatura enigmatica, “l’incarnazione perfetta di un essere ibrido, chimerico”, una maschera divenuta “marionetta bizzarra”⁷, poiché la sua artificialità è spinta fino alle ultime conseguenze:

Sînt cel mai frumos din oraşul acesta,
Pe străzile pline cînd ies n-am pereche,
Atît de graţios port inelu-n ureche
Şi-atît de-nflorite cravata şi vesta.
Sînt cel mai frumos din oraşul acesta.

Născut din incestul luminii cu-amurgul,
Privirile mele dezmiardă genunea,
De mine vorbeşte-n oraş toată lumea,
De mine se teme în taină tot burgul.
Sînt Prinţul penumbrelor, eu sînt amurgul...

Nu-i chip să mă scap de priviri pătimaşe,
Prin părul meu vînat, subţiri, trec ca aţa,
Si toţi mă întrebă: sînt moartea, sînt viaţa?
De ce-am ciorapi verzi, pentru ce fes de paşe?
Şi nu-i chip să scap nici pe străzi mărginaşe...⁸

Sin dalla prima strofa, nella quale Corydon dichiara di essere “il più bello della città” e che in una circolarità perfetta chiude anche l’intera poesia⁹, si può constatare come questo monologo sia pronunciato da una maschera in cui

⁷ G. Gavrîl, *De la “Manifest”*, op. cit., p. 42.

⁸ R. Stanca, *Versuri*, op. cit., p. 115 [“Di questa città io sono il più bello, / Quando esco nelle strade affollate non ho pari, / Tanto attraente è il modo in cui porto all’orecchio l’anello / E così ornati la cravatta e il corpetto. / Di questa città io sono il più bello. // Nato dall’incesto della luce con il crepuscolo, / I miei sguardi l’abisso accarezzano, / In città parlano tutti di me, / In segreto tutto il borgo timore ha di me, / Sono il Principe delle penombre, io sono il crepuscolo... // Agli sguardi appassionati non c’è verso di sfuggire, / Attraverso i miei capelli lividi, sottili, essi passano come il filo, / E tutti mi chiedono: sono la morte, sono la vita? / Perché come i pascià porto il fez, perché indosso calze verdi? / E nemmeno per strade limitrofe c’è verso di fuggire... // Nastri, cordoncini, gingilli mi ricoprono / Come se fossi su un piedistallo io cammino / L’occhio rosa nascondo sotto un monocolo, / E quando passo tutta la gamba io scopro, / Ma poi rapido la copro, e ancora la scopro...”].

⁹ La circolarità proposta da Stanca all’interno del testo è duplice, infatti se la prima strofa e l’ultima coincidono, all’interno di queste coincidono anche il primo e l’ultimo verso, come se, in un gioco di labirintici specchi, la circolarità di quel macrocosmo che è il testo si riflettesse anche sul microcosmo della strofa. In questo verso “fondamentale che ritorna di continuo”, possiamo inoltre identificare quello che il “cerchista” ha definito “Leit-motiv” o “Grundthema” poetico e che lui stesso ha teorizzato in uno dei suoi testi programmatici. Si veda R. Stanca, “Versul ultim”, Idem, *Aquarium. Eseuri programatice*, selezione dei testi e prefazione di I. Vartic, a cura di M. Petreiu, Cluj-Napoca 2000, p. 37.

il narcisismo, il soggettivismo, l’egocentrismo e la stravaganza sono esasperati fino al parossismo. La deformazione manierista è così intensa da stravolgere il reale in modo caricaturale e grottesco, agendo principalmente sull’anatomia astrusa del personaggio stesso, facendo sì che il corpo di Corydon divenga uno spazio “altro”, il vero palcoscenico dello spettacolo messo in atto.

Si tratta di un corpo che Gabriela Gavrîl non esita a definire come appartenente a “un Laocoonte degradato, caduto in derisione”, sovrapposto all’immagine della Medusa e a quella “dell’uomo meccanomorfo”, dotato di un’anatomia “pervertita”, quasi il frutto malato di un “disegnatore manierista”, che conserva ancora elementi provenienti da un “sostrato mitologico e oscuro”¹⁰. Siamo, dunque, di fronte a una creatura mostruosa nell’accezione più pregnante del termine; egli è, difatti, un’“imponente disarmonia” che partecipa di più nature diverse, appartenendo simultaneamente a regni differenti.

Il primo aspetto che colpisce è senz’altro la volontà di turbare a tutti i costi gli abitanti del borgo, tramutando il proprio passaggio in uno spettacolo che attrae (“In città parlano tutti di me”, “Agli sguardi appassionati non c’è verso di sfuggire”, “L’altro occhio, quello giallo, divertirsi lo lascio / nel vedere come tutti alle mie costole si affannano”)¹¹, ma che provoca, nello stesso tempo, sbigottimento e repulsione (“In segreto tutto il borgo timore ha di me”)¹²; egli è, infatti, un’“aberrazione” della natura e proprio a causa di questa sua alterità è perturbante nell’accezione freudiana del termine. In questa volontà esibizionistica, satura tra l’altro di un autocompiacimento quasi morboso che spinge il personaggio ad affermare: “Di questa città io sono il più bello, / Quando esco nelle strade affollate non ho pari”¹³, ritroviamo alcuni tratti tipici sia

¹⁰ G. Gavrîl, *De la “Manifest”*, op. cit., p. 43.

¹¹ R. Stanca, *Versuri*, op. cit., pp. 115-116.

¹² Ivi, p. 115.

¹³ Ibidem.

del dandy decadente che dell'uomo manierista.

Corydon è infatti la materializzazione di un individualismo acuto, di un narcisismo che prova piacere nel travestimento e nella dissimulazione, è una "mescolanza di allucinazione e calcolo" in cui possiamo identificare quella che Hocke definisce "magia nera" estetica, la quale, secondo lo studioso, insorge spesso nelle evoluzioni finali del manierismo stesso¹⁴. Corydon è, infine, anche una manifestazione di quella cerebralità ibrida e trasformista che struttura il manierismo onirico dell'autore, è una proiezione fantastica del poeta stesso ("E la mia fronte è cinta con foglie di alloro")¹⁵ che mira a scioccare servendosi degli spettacoli messi in scena dalla sua immaginazione e che, infine, "si tramuta in un osservatore degli effetti delle sue visioni"¹⁶ e dei suoi stessi travestimenti.

Qui, però, questi travestimenti diventano grotteschi, anche a causa di un accumulo di elementi eteroclitici che ricoprono il corpo di Corydon. La sua presunta bellezza finisce con lo scadere nell'artificio più estremo, quasi come se Stanca attraverso la sua creatura volesse comunicarci che la bellezza non esiste e che deve essere raggiunta attraverso espedienti estetici eccentrici e stridenti, i quali hanno come effetto primario quello di rendere il corpo "deformato" una materia criptica da decifrare:

Panglici, cordeluțe, nimicuri m-acopăr,
Cînd calc, parcă trec pe pămînt de pe-un soclu.
Un ochi (pe cel roz) îl ascund sub monoclu
Și-ntregul picior cînd pășesc îl descopăr,
Dar iute-l acopăr, ca iar să-l descopăr...

Cellalt ochi, (cel galben) îl las să s-amuze
Privind cum se țin toți ca scaiul de mine.
Ha! Ha! Dac-ați ști cit vă șade de bine
Sărind, țopăind după negrele-mi buze.
Cellalt ochi s-amuză și-l las să s-amuze.

C-un tainic creion îmi sporesc frumusețea,
Fac baie în cidru de trei ori pe noapte
Și-n loc de scuipat am ceva ca un lapte,

Pantofi cu baretă mi-ajută zveltețea
Și-un drog scos din sînge de scroafă, noblețea.

Toți dinții din gură pudrați mi-s cu aur,
Mijlocul mi-e supt în corset sub cămașe,
Fumez numai pipe de opiu uriașe,
Pe brațul meu drept, tatuat-am un taur,
Și fruntea mi-e-ncinsă cu frunze de laur.

Prin lungile, tainice, unghii vopsite,
Umbrela cu cap de pisică rînjește
Si nu știu de ce, cînd plimbarea-mi priește,
Cînd sînt mulțumit c-am stîrnit noi ispite,
Din mine ies limbi și năpîrci otrăvite.

Din mine cresc crengi ca pe pomi, mătăsoase,
Și însăși natura atotștiutoare
Ea însăși nu știe ce sînt: om sau floare?
Sau numai un turn rătăcit între case,
Un turn de pe care cad pietre prețioase?

Sînt cel mai frumos din orașul acesta,
Pe străzile pline cînd ies n-am pereche,
Atît de grațios port inelu-n ureche
Și-atît de-nflorite cravata și vesta.
Sînt cel mai frumos din orașul acesta¹⁷.

Alcuni tratti della descrizione, in particolare quelli che si soffermano sull'abbigliamento, sugli accessori stravaganti e sul trucco (ad esempio l'anello all'orecchio, il fez da pascià, i nastri, i cordoncini, i gingilli, i denti cosparsi di

¹⁴ R. Stanca, *Versuri*, op. cit., pp. 115-117 ["Nastri, cordoncini, gingilli mi ricoprono / Come se stessi su un piedistallo sulla terra cammino / L'occhio rosa nascondo sotto un monocolo, / E quando passo tutta la gamba io scopro, / Ma poi rapidamente la copro, e ancora la scopro... // L'altro occhio, quello giallo, divertirsi lo lascio / nel vedere come tutti alle mie costole si affannano / Ah! Ah! Se sapeste quanto vi si addice / Dimenarvi e saltellar dietro le mie labbra annerite. / L'altro occhio si diverte, e divertirsi lo lascio. // Con una matita segreta accresco la mia bellezza, / Di notte per tre volte faccio il bagno nel cedro / E in bocca non ho saliva, ma una sorta di latte, / Le scarpe con la fibbia giovano alla mia sveltezza / E una droga estratta dal sangue di una scrofa, alla mia gentilezza. // Tutti i miei denti sono cosparsi di polvere d'oro / Sotto la camicia un corsetto mi risucchia la vita / Soltanto oppio io fumo in enormi pipe, / Sul mio braccio destro ho tatuato un toro, / E la mia fronte è cinta con foglie di alloro. // Attraverso le mie unghie misteriose, smaltate e lunghe / L'ombrello dalla testa di gatta ringhia / E non so perché quando il diletto della passeggiata in me alligna, / Quando sono contento di aver generato nuove tentazioni / Escono da me lingue e vipere velenose. // Crescono da me come sugli alberi rami setosi / E la stessa natura che tutto conosce / Lei stessa non sa che cosa io sia: un uomo o un fiore? / O solo una torre tra le case smarrita / Una torre dalla quale cadono pietre preziose? // Di questa città io sono il più bello, / Quando esco nelle strade affollate io non ho pari, / Tanto attraente è il modo in cui porto all'orecchio l'anello / E così ornati la cravatta e il corpetto. Di questa città io sono il più bello"].

¹⁴ G.R. Hocke, *Il mondo come labirinto. Maniera e mania nell'arte europea dal 1520 al 1650 e nel mondo di oggi*, Roma 1989, pp. 158-159.

¹⁵ R. Stanca, *Versuri*, op. cit., p. 116.

¹⁶ I. Vartic, *Radu Stanca*, op. cit., p. 192.

polvere d'oro, il corsetto, l'ombrello dalla testa di gatto, le unghie misteriose, smaltate e lunghe) se da un lato svelano quel culto dell'artificiale e quell'impulso alla deformazione che accrescono l'aspetto grottesco e profondamente *camp* della figura, esasperato fino all'assurdità tragicomica ("una droga estratta dal sangue di una scrofa" giova alla sua "gentilezza!"), dall'altro sono un evidente segno di travestitismo e di femminilizzazione, quindi di ambiguità sessuale, poiché il personaggio ingloba in sé attributi tipici dell'altro sesso, finanche nei suoi atteggiamenti di seduzione ("E quando passo tutta la gamba io scopro, / Ma poi rapidamente la copro, e ancora la scopro...")¹⁸.

Queste caratteristiche, com'è stato ampiamente dimostrato da Hocke all'interno dei suoi saggi dedicati alla poetica del manierismo, sono tutte condizioni tipiche dell'uomo manierista, "problematico (dell'ellissi, della luna)", che si rivela essere il "complemento insostituibile dell'uomo 'armonico', (del cerchio, del sole)"¹⁹ e di cui il Corydon di Stanca, autodefinitosi "il Principe delle penombre", rappresenta un'indubbia e fulgida ipostasi, una mirabile combustione. Nelle sue suggestive analisi, Hocke sostiene che il manierismo è dominato da una forte componente femminile. Se il classicismo si configura come "l'eterno mascolino", il manierismo rappresenta in realtà "l'eterno femminile" e agisce attraverso complessi processi di inversione e di deformazione, che possono coinvolgere anche la sfera erotica e nei quali non è difficile riconoscere i medesimi meccanismi che operano sotteraneamente nell'universo immaginario della *lamentatie corydonescă*. Secondo lo studioso tedesco:

È [...] caratteristico di ogni epoca manieristica che lo stimolo vitale più immediato sia prodotto non soltanto dal tipico, dal ripetibile, dal regolare, dal "sano", dal "normale", dall'ordinato, dal conforme a leggi, ma sorprendentemente spesso anche dai più svariati motivi dell'"inversione": omosessualità, sodomia, autismo, e tutte le forme più complesse di "compensazione" [...]. Diventa così più

comprensibile l'affermazione di Goethe circa il "romanticismo" inteso come "malato" [...]. Se il "classico" è "sano", è soltanto perché il sesso non costituisce un problema così assillante come per il manierismo. Il classicismo conosce la tragicità del mondo. Questa tragicità non ha nel classicismo un'origine psicologico-istintuale, bensì un'origine "oggettiva". Il manierista sta nella "malinconia" del mondo perché è soggettivista, perché lo è... fino all'"assurda" mania "erotica", fino alla coincidenza "maniacale" dei contrari [...]. Le immagini alogiche che lo tormentano [...] lo appagano in duplice senso [...]. "Volontà" e "rappresentazione" sono unificate in una mostruosa *discordia concors*. In questo processo il mondo non può che apparire deformato²⁰.

Pertanto, la funzione di quello che Hocke definisce *Urgebärde* [gesto originario] del manierismo, è quella di "liberare un 'gesto originario' classico, il cui rapporto con il *logos* creativo è sempre più immediato"²¹, cosicché il manierismo mira a salvare il classicismo dall'appiattimento, producendo immagini invertite e deformate. In *Corydon* possiamo distinguere uno dei due gesti originari dell'umanità, dei due "impulsi espressivi" descritti da Hocke; si tratta ovviamente di quello che lega "l'artificiosità" e "il manierismo" e che si oppone all'*Urgebärde* costituita dalla "naturalità" e dal "classicismo". Anche nella poetica di Stanca il manierismo è dunque vissuto come una deformazione del classicismo stesso, il quale non viene assorbito allo stato puro, ma attraverso la lente deformante dello spirito moderno. Di conseguenza, nella poesia del "cerchista", all'antitesi che oppone il classicismo e il romanticismo bisogna sostituire quella che oppone il classicismo al manierismo.

Il classicismo nella sua predilezione per l'apollineo, per le forme compiute e luminose, per il geometrismo, per la netta divisione in categorie contrapposte, si colloca chiaramente nel regime dell'immaginario che Gilbert Durand definisce "diurno". Si tratta della "via solare" che predilige la razionalità del *logos*, le geometriche simmetrie, l'idealizzazione e l'antitesi polemica. Il regime "notturno" è invece lo spazio della drammatizzazione, del misticismo, della

¹⁸ Ivi, p. 115.

¹⁹ G.R. Hocke, *Il mondo*, op. cit., p. 333.

²⁰ Ivi, p. 332.

²¹ Ivi, p. 333.

ciclicità progressiva, della reintegrazione nella totalità, della sintesi che si realizza nella *coincidentia oppositorum*. È una notte che non divide nettamente ciò che è contrapposto, ma che ha il potere di riunificarlo. Tutte queste caratteristiche si sono concretizzate ampiamente all'interno della poetica romantica; tuttavia anche il manierismo privilegia, a nostro avviso, la "via lunare" che, aperta ai richiami dionisiaci, predilige l'irrazionalità favolosa del *mythos*, materializzando un immaginario e uno stile spesso di matrice "barocca".

IL "PRINCIPE DELLE PENOMBRE" E LA SCISSIONE DELL'HOMO DUPLEX

Tuttavia, nel nostro caso, il "gesto manieristico" lungi dall'essere un gesto "unificatore" è piuttosto testimone della lacerazione, del dissidio, di quella scissione interiore che non è affatto assente all'interno della poetica di Stanca. La lacerazione "ha origine nell'istinto manieristico originario, nella libido sessuale, volta a cercare appagamento non solo nella natura e attraverso la natura, ma spesso anche al di fuori di essa e talvolta persino in contrasto con essa"²². Nella poesia di Stanca quest'istinto "manieristico originario" che svela, dunque, un profondo dissidio, trova appagamento nella visione "corydoneasca", nella contemplazione di un corpo appartenente a un essere ibrido che si colloca proprio al di fuori della natura, tanto che quest'ultima, come dichiara la creatura stessa nel suo monologo, non ne riconosce più l'identità: "E la stessa natura che tutto conosce / Lei stessa non sa che cosa io sia: un uomo o un fiore?"²³. Un altro segno che incarna la scissione interiore è rappresentato inoltre dall'immagine perturbante degli occhi, uno è rosa ed è nascosto sotto un monocolo, mentre l'altro è giallo; anche questo contrasto è una manifestazione della doppiezza di Corydon, quindi del poeta stesso, che si configura, pertanto, come un'incarnazione dell'*homo duplex*.

Questo narciso moderno, la cui saliva è "un latte", innamorato in modo maniacale della propria immagine, tanto da ostentare atteggiamenti palesemente snobistici e sentirsi non solo diverso dagli altri, non solo il più bello, ma anche immensamente superiore rispetto alla moltitudine che, invadendo le strade del borgo, lo osserva esterrefatta, è dunque anche il luogo di un lacerante dramma spirituale. Corydon non ha, in realtà, un'identità e non può essere definito in nessun modo, rimanendo per sempre prigioniero del suo stesso enigma, a causa della sua ambiguità, della sua doppiezza e della sua multiformità, che coinvolgono non solo il suo lato estetico ed erotico, ma anche la sua struttura ontologica più profonda.

Corydon è, infatti, un "essere/non-essere"²⁴, egli proclama di essere il frutto di un "incesto" tra la luce e il crepuscolo e si autodefinisce, significativamente, "il Principe delle penombre" e lo stesso "crepuscolo". La penombra indica in modo simbolico la sua condizione "limbale", egli non appartiene in modo definitivo né alla luce, né all'ombra, è una creatura collocata ai confini dei due regimi, diurno e notturno. Non solo la penombra, ma anche il crepuscolo ha qui la funzione di immagine spazio-temporale ibrida, rappresentando un istante sospeso tra il giorno e la notte. Questa sua essenza crepuscolare si riflette anche in un altro verso fondamentale: "E tutti mi chiedono: sono la morte, sono la vita?"²⁵. Corydon è, dunque, in bilico finanche tra i territori della vita e quelli oscuri della morte.

Affermavamo in precedenza che il "mostro" è per definizione una creatura che partecipa di più nature diverse, che appartiene a regni differenti. In questo caso la componente teratologica di Corydon è testimoniata non solo da questa sua esitazione ontologica tra la luce e l'ombra e tra la vita e la morte – un'esitazione che si materializza nella condizione di "penombra"

²⁴ La definizione appartiene a M. Brandl-Gherga, *Radu Stanca*, op. cit., p. 131.

²⁵ R. Stanca, *Versuri*, op. cit., p. 115.

²² Ivi, p. 343.

²³ R. Stanca, *Versuri*, op. cit., p. 117.

– ma soprattutto da quella deriva regressiva e degenerativa di matrice vegetale e infine minerale che opera all'interno e all'esterno del suo corpo e che possiamo osservare nella penultima strofa: “Crescono da me come sugli alberi rami setosi / E la stessa natura che tutto conosce / Lei stessa non sa che cosa io sia: un uomo o un fiore? / O solo una torre tra le case smarrita / Una torre dalla quale cadono pietre preziose?”²⁶. Corydon si trova dunque in una zona in cui umano, vegetale e minerale, a causa della deformazione manierista, si confondono in un inquietante innesto.

A livello archetipico l'immagine verticale della torre, che è presente negli ultimi due versi della poesia, è assimilata da Gilbert Durand, insieme ad altri simboli omologhi quali “il Betilo” e “la Scala”, alle strutture eroiche del regime diurno dell'immaginario²⁷, ma qui essa è, secondo noi, priva sia del suo significato maschile e fallico, sia del suo aspetto ascensionale e uranico. Lungi dal prefigurare un *Axis mundi*, il luogo di un'arcana comunicazione tra la terra, il cielo e gli inferi, essa è piuttosto un'immagine che ci svela tutto il carattere bizzarro del corpo di Corydon, talmente “non umano” da mineralizzarsi in modo duplice, poiché dalla torre cadono anche pietre preziose.

Si tratta, pertanto, di un processo del tutto inverso rispetto a quello che agisce, invece, nella poesia *Turn înecat* [Torre annegata], contenuta nel ciclo *Baladele Regelui*, in cui la torre, quasi umanizzata, si piega “come un tronco”, per cercare negli abissi oceanici la Regina Runa, “il seme vivo e puro”, rapita dalle onde. In *Corydon*, al di là di questo processo di pietrificazione e di allontanamento progressivo dall'umano, la torre è anche una metafora della superiorità, quasi titanica, del personaggio di Stanca rispetto alla mediocrità della massa che lo circonda, configurandosi, quindi, come il simbolo della sua

unicità²⁸ e connettendosi saldamente con i versi che mostrano la sua superbia e il suo orgoglio sprezzante: “Quando esco nelle strade affollate io non ho pari”, “Come se stessi su un piedistallo sulla terra cammino”²⁹.

Questo innaturale e perturbante “innesto” che costituisce la maschera più estrema e fantastica proiettata dal genio manierista di Stanca e che ha, nell'immagine della torre, il punto finale e paradossale della sua evoluzione, condivide in parte, secondo Ion Vartic, un isomorfismo con Aubrey de Vere, il protagonista di *Remember* [1924] di Mateiu I. Caragiale³⁰, poiché anche Corydon, come il dandy di Caragiale, assume l'aspetto di una creatura circondata dal mistero:

Il contatto della luce con le tenebre, il loro impuro accoppiamento, prefigura una vera e propria estetica dell'enigma: nel borgo parlano tutti di questo personaggio bizzarro, senza poter decifrare il suo mistero, seguendolo con sguardi appassionati. Il suo abbigliamento e la sua maschera sono, come in *Remember*, fantasticamente decadenti, Corydon come un artista eccentrico, si ridisegna per amore dell'arte³¹.

Tuttavia il critico opera, giustamente, una differenziazione tra Corydon e Aubrey:

In Mateiu Caragiale la maschera è serafica, e Aubrey de Vere, sotto il trucco, è ieratico; persino la natura crea un quadro adeguato alla sua solitaria apparizione, invece qui [in Radu Stanca], tutto si svolge sotto gli occhi dell'intero borgo, e a coloro che circondano Corydon viene trasmessa l'ebbrezza ilare che questo personaggio possiede nella sua esuberanza. Se lì sembra che esista un sovrappiù di mistero, qui invece, c'è una sovrabbondanza di demonismo³².

E giunge alla conclusione che la vera essenza di questa ballata e la sua innegabile freschezza provengono esclusivamente dallo spettacolo

²⁸ Sul simbolismo della torre nella poesia di Radu Stanca si veda anche A. Felea, *Radu Stanca*, op. cit., 67-70.

²⁹ R. Stanca, *Versuri*, op. cit., p. 115.

³⁰ Ion Vartic ha usato un'audace definizione per *Remember* di Mateiu I. Caragiale, facendo esplicito riferimento alla tematica dell'omosessualità il critico lo ha descritto per la prima volta come un “racconto decadente basato su un soggetto del mondo gay”, *Dicționar analitic de opere literare românești*, a cura di I. Pop, Cluj-Napoca 2007, p. 871.

³¹ I. Vartic, *Radu Stanca*, op. cit., p. 183.

³² Ivi, p. 184.

²⁶ Ivi, p. 117.

²⁷ Si veda G. Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari 1972, pp. 117-142, 506-507.

inscenato, saturo di seduzione e di sfida, poiché Corydon è dandy e, nello stesso tempo, buffone. Il paragone con Aubrey de Vere e il riferimento al mistero, convoca necessariamente l'idea dell'androginità, che apparentemente si manifesterebbe in due tendenze specifiche di Corydon: l'eroticismo "invertito" e il piacere del travestimento. In realtà, come dimostreremo, Corydon non può essere considerato una vera ipostasi dell'essere "totale" e soltanto dopo aver analizzato la sua reale identità sessuale potremo spiegare il perché di quella differenza profonda, messa in luce da Vartic, che intercorre tra la sua esuberanza ebraica, quasi demonica e la ieraticità misteriosa, serafica e solitaria di Aubrey. A nostro avviso, il demonismo di Corydon, postulato dallo studioso, si concentra in particolare all'interno dell'ottava strofa: "Attraverso le mie unghie misteriose, smaltate e lunghe / L'ombrello dalla testa di gatta ringhia / E non so perché quando il diletto della passeggiata in me alligna, / Quando sono contento di aver generato nuove tentazioni / Escono da me lingue e vipere velenose"³³. Qui il carattere diabolico non è suggerito soltanto dalla presenza esplicita di un simbolismo ofidico e dall'idea della tentazione, ma anche dall'immagine bizzarra dell'"ombrello dalla testa di gatta" che ringhia attraverso le unghie lunghe, misteriose e smaltate di Corydon. Al di là del mero significato ornamentale, che pone questo accessorio nel novero di quegli elementi femminili, barocchi e decadenti che adornano il corpo del protagonista, esso ha anche un significato più occulto e disforico. È noto, infatti, che il simbolismo del gatto è particolarmente eterogeneo, poiché è frequente la sua oscillazione tra le tendenze benefiche e quelle malefiche³⁴. Per questa ragione il felino è spesso assimilato al mondo ctonio e alle divinità infernali. In questo caso, lo strano oggetto posseduto da Corydon, anche

per la presenza del verbo "ringhiare" e soprattutto a causa dell'immagine *unheimlich* delle unghie "misteriose, smaltate e lunghe", può fare riferimento anche al mondo della magia e della stregoneria, assumendo, dunque, una funzione talismanica.

IL PROBLEMA DELL'IDENTITÀ,
DELL'ANDROGINIA PRIMORDIALE E
DELL'ERMAFRODITISMO CONCRETO

La femminilizzazione, la confusione e sovrapposizione dei sessi sono strumenti privilegiati della deformazione manierista. Secondo Hocke "il manierismo predilige non solo i miti *strani*, non solo ne *deforma* alcuni, ma si costruisce [...] miti *intellettuali*, cioè razionalizza a modo suo i miti"; l'ermafrodito, "l'essere androgino" per la sua ricerca dell'unità nella divisione "possiede una forza eccitante e spirituale [...] possiede il dinamismo di tutti i generatori di forza artificiali"³⁵. L'ermafroditismo rappresenta per il manierista il "sexus artistico" per eccellenza, poiché unifica gli aspetti maschili e femminili, auto-istituendosi dunque come un enigma. Hocke nelle sue analisi non opera, però, una differenziazione tra androgino ed ermafrodito concreto che, nel nostro caso, è invece necessario compiere, per comprendere in modo profondo la vera essenza del Corydon di Stanca.

Come osservava già Mircea Eliade nel suo saggio *Mefistofele e l'androgine*, l'aspirazione alla reintegrazione in un essere "totale", quindi androgino, mira alla ricostituzione di uno stato primigenio di cui l'uomo serba ancora memoria. Si tratta di una condizione perduta dopo la caduta, dopo la separazione; catastrofe originaria che, attraverso la scissione dell'"uno" nel molteplice, ha mutato per sempre l'assetto dell'universo. Questo stato primordiale è caratterizzato dalla presenza di uno schema archetipico costituito da elementi drammatici, organizzati in strutture sintetiche e dominato dalla *coincidentia oppositorum*. Secondo Eliade,

³³ R. Stanca, *Versuri*, op. cit., p. 116.

³⁴ Sul simbolismo del gatto si veda J. Chevalier - A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris 1982, pp. 214-216.

³⁵ G.R. Hocke, *Il mondo*, op. cit., p. 350.

il mito dell'androgino, implicando l'unione dei contrari, tradisce evidentemente "la nostalgia di uno stato paradossale nel quale gli opposti coesistono senza però contrastarsi e dove la molteplicità rappresenta quella degli aspetti di una misteriosa unità", cosicché è proprio il desiderio di "ritrovare questa unità perduta a costringere l'uomo a concepire gli opposti come aspetti complementari di una realtà unica"³⁶.

Questa nostalgia dell'essere "totale" è probabilmente una delle chiavi del mistero che circondano l'Aubrey de Vere di Mateiu I. Caragiale, un dandy dal carattere malinconico e solitario, i cui atteggiamenti sono meditativi e spiritualizzati e il cui aspetto è diafano, sublimato, quasi angelicato; caratteristiche che hanno spinto Ion Vartic a definirlo mediante degli aggettivi quali "ieratico" e "serafico". Corydon, invece, a causa della sua natura carnevalesca è del tutto privo di questi attributi e si pone perciò, per certi versi, agli antipodi della straordinaria figura proiettata dall'immaginario di Caragiale. Dietro la maschera decadente di Aubrey, si nasconde in realtà una creatura affine al misterioso androgino dei romantici e che potrebbe, dunque, condividere delle analogie piuttosto con il Séraphitus-Séraphita di Honoré de Balzac. In Corydon, invece, sembra materializzarsi quella che molti studiosi del mito definiscono una "degradazione", una degenerazione del racconto mitico stesso, che è tipica di tanta letteratura moderna, dal decadentismo in poi.

Eliade ha colto perfettamente l'evoluzione del mito dell'androgino nel suo passaggio dall'epoca romantica a quella decadente e, più in generale, moderna. Egli ha focalizzato la sua attenzione sulla differenza che esiste tra la figura dell'androgino e quella dell'ermafrodito concreto e, soprattutto, sulla degradazione del mito dell'essere "totale" in una forma di ermafroditismo morboso, quasi satanico:

Come in tutte le grandi crisi spirituali dell'Europa, anche in questo caso, ci troviamo di fronte a una *degradazione del*

simbolo. Quando lo spirito non è più capace di percepire il significato metafisico di un simbolo, esso viene inteso su piani sempre più grossolani. Negli scrittori decadentisti, l'androgino è concepito unicamente come un ermafrodita nel quale i due sessi coesistono dal punto di vista sia anatomico che fisiologico. Si tratta non di una pienezza dovuta alla fusione dei sessi, ma di una sovrabbondanza di possibilità erotiche. Non rappresenta quindi l'apparizione di un nuovo tipo di umanità, nel quale la fusione dei sessi produrrebbe una nuova coscienza priva di polarità ma di una pretesa perfezione sensuale, risultante dalla presenza attiva dei due sessi³⁷.

Eliade continua affermando che la vera androgina è, invece, una condizione spirituale che non ha nulla a che vedere con il mero accumulo delle caratteristiche appartenenti ai due sessi. Difatti l'ermafrodito concreto, sin dall'antichità, è stato spesso considerato come un'aberrazione della natura. Pertanto, conclude lo studioso, soltanto l'androgino rituale costituisce un modello, poiché non indica, come l'ermafrodito concreto, la semplice compresenza degli organi anatomici, ma incarna simbolicamente "la totalità delle potenze magico-religiose dei due sessi"³⁸.

Dobbiamo, dunque, considerare Corydon solo uno dei tanti ermafroditi che l'immaginario umano ha proiettato dall'epoca decadente fino a oggi? Jean Libis in *Le mythe de l'androgynie* [Il mito dell'androgino, 1980] offre una differenziazione ancor più precisa tra androgina mitica e ermafroditismo anatomico-fisiologico, differenziazione che getta un'ulteriore luce chiarificatrice sull'identità di Corydon. Secondo lo studioso francese, nel caso dell'androgina mitica la bisessualità è simbolo di una potenza non separata, "essa è la coalescenza dei contrari, armonizzati, conciliati nel cuore di un'entità che, trascendendoli, li ingloba"³⁹. Mentre nell'ermafroditismo

la bisessualità è brutalmente inscritta in una materia che non sembra fatta per riceverla: è noto che nell'uomo non si può parlare di un reale ermafroditismo, e che di conseguenza in un individuo, la giustapposizione del sesso maschile e di quello femminile, si realizza sempre a spese di uno o dell'altro, se non addirittura di entrambi!⁴⁰

³⁷ Ivi, p. 91.

³⁸ Ibidem.

³⁹ J. Libis, *Le mythe de l'androgynie*, Paris 1980 p. 174.

⁴⁰ Ibidem.

³⁶ M. Eliade, *Mefistofele e l'androgino*, Roma 1971, p. 112.

Per questa ragione l'ermafrodito appare come un errore, come "una sintesi falsificata e tronca"⁴¹ che perturba, oggetto di rifiuto e di repulsione, proprio come il grottesco Corydon, di cui la gente del borgo segretamente ha timore.

In un interessante studio sugli "androgini", indispensabile complemento alle analisi di Eliade e Libis, Marie Miguet afferma che i miti letterari dell'androginità assumono nel corso del tempo diverse direzioni:

L'essere bisessuato può essere pietra dello scandalo o modello di perfezione (che quest'ultima sia da conquistare oppure da ritrovare). Tra queste due vie c'è l'uomo addolorato o il modello equivoco; il primo può vivere nella lacerazione, ma senza rinnegare la sua bipolarità sessuale; può anche sentirsi definitivamente escluso dall'integrità primordiale; in ogni caso fa l'esperienza di una mancanza. Il secondo assume un'iniziativa deliberatamente presuntuosa: quella di congiungere ciò che dovrebbe essere disgiunto⁴².

Nonostante si proponga come modello di bellezza suprema, il personaggio di Stanca si colloca in parte all'interno della prima direzione, poiché provoca "scandalo", stupore e ribrezzo in chi lo osserva, e in parte all'interno del "modello equivoco", poiché cerca presuntuosamente di ricongiungere il femminile al maschile. Ma questa unione degli opposti egli la realizza attraverso una sorta di travestimento, in un modo del tutto esteriore e disarmonico, andando incontro a un fallimento e tramutandosi in un mostro in cui convergono, a un certo punto, persino dei miti provenienti dal mito di Medusa: "Quando sono contento di aver generato nuove tentazioni / Escono da me lingue e vipere velenose"⁴³. Se alcuni lo guardano con "sguardi appassionati", non è perché Corydon rappresenti un modello di perfezione

e di armonia, ma piuttosto perché la teratologia non è sempre repellente quando è filtrata dal *mythos*. Esiste, infatti, anche "una segreta tentazione del mostruoso", poiché il mostro è un'"esuberanza delle forme", è una pulsione vitale paradossale che, in modo segreto, trasgredisce al ripetitivo ordine naturale⁴⁴, uno slancio dotato di un eccesso di energia che polarizza inevitabilmente gli sguardi.

Corydon, scabroso e disarmonico, è dunque privo di quello spessore spirituale che caratterizza, invece, l'androginità di Aubrey de Vere, e il suo ermafroditismo è vissuto prettamente sul piano materiale e in modo superficiale, assumendo principalmente l'aspetto di una trasgressione all'ordine costituito. Quest'ermafroditismo teratologico è testimoniato anche da altri indizi criptici che l'autore dissemina, in modo inconscio, all'interno del testo. La trasformazione di Corydon, che attraverso un processo di vegetalizzazione passa da un regno all'altro, a un livello più profondo è in realtà una metafora di metamorfosi ermafrodita, proprio come avviene spesso presso alcuni artisti surrealisti in cui l'androginità dissimulata è la causa primaria della coalescenza tra umano e vegetale; a questo proposito Libis enumera molti esempi tratti, in particolare, da suggestive opere di Paul Delvaux, Leonor Fini e Dorothea Tanning⁴⁵.

Un altro indizio occulto di ermafroditismo è dato infine anche dal verso in cui il personaggio afferma di essere nato dall'incesto della luce con il crepuscolo, immagine particolarmente inquietante e rivelatrice. Qui la luce e il buio non si uniscono in una ierogamia che riflette un'armonica e suprema *coincidentia oppositorum*, ma si congiungono incestuosamente. Se abbiamo considerato questo accoppiamento come un ulteriore segno dell'ermafroditismo di Corydon è perché lo schema androginitico interferisce spesso proprio con quello dell'incesto, "in quanto il potere sovversivo della

⁴¹ Ibidem.

⁴² M. Miguet, "Androgini", *Dizionario dei miti letterari*, a cura di P. Brunel, Milano 1996, p. 62.

⁴³ R. Stanca, *Versuri*, op. cit., p. 116. All'interno del suo studio sul mito dell'androgino, Libis mostra che una serie di figure mitiche "teratologiche" hanno anche una componente di ibridismo androgino. È interessante notare che tra queste figure, accanto alla Sfinge, egli inserisce anche Medusa "dalla capigliatura serpentina, interpretata dalla scuola freudiana come una sorta di rivendicazione fallica, che bisogna per l'appunto tagliare per riportare il mostro a uno stato inoffensivo", J. Libis, *Le mythe*, op. cit., pp. 181-182.

⁴⁴ Ivi, p. 184.

⁴⁵ Ivi, p. 187.

tentazione androgenica ricade sopra altre tentazioni fondamentali dell'inconscio collettivo, che hanno in comune con la prima, il fatto di essere in relazione con la sessualità"⁴⁶.

Dalle nostre analisi è dunque emerso che se il carattere dell'Aubrey di Caragiale – misterioso, serafico, ieratico – è dovuto alla nostalgia dell'unità primordiale ormai perduta ed è sublimato dall'aspirazione alla ricostituzione di quello stato primigenio, l'ebbrezza demonica di Corydon discenderebbe, invece, dalla sua natura ermafrodita, che deborda nel teratologico. Tuttavia bisogna, a questo punto, compiere un'ulteriore e ultima constatazione. Nella *lamentație corydonescă* Stanca non fa mai alcun riferimento alla fisiologia di Corydon, eccettuato il paragone tra la saliva e il latte; perciò l'attribuzione dei caratteri femminili non è mai di tipo "organico", ma avviene sempre per via esteriore: travestendosi con gli accessori tipici della femminilità, seppur estremizzati e deformati, Corydon diventa una creatura "altra". Pertanto il suo ermafroditismo non si concretizza nella coesistenza anatomica dei due sessi, è piuttosto una sorta di ermafroditismo "mimato" e simbolico, mediante il quale il personaggio ingloba in sé anche le peculiarità dell'altro sesso.

In questa prospettiva, la distanza con il personaggio di Caragiale è ancor più irriducibile, poiché Corydon rappresenta la più imponente mistificazione del genio manierista di Stanca. Si tratta, in ultima analisi, di una figura che incarna la forma estrema di un'ossessione di auto-affermazione, poiché il poeta, sdoppiandosi nel "Principe delle penombre" per metà narciso e per metà mostro pseudo-ermafrodita, tenta di esorcizzare i fantasmi della morte – che egli materializza nell'inquietante figura femminile della *Doamnă Moarte* [Signora Morte] – rivendicando la sua esistenza e la sua presen-

za nel mondo. Questa "maschera fantastica" dietro cui si nasconde, dall'identità ambigua e sempre in bilico, sembra davvero "un rifugio di fronte alla morte, una disperazione descrittiva, una fuga nella parola e nel pittoresco, un terrore parossistico dissimulato in travestimenti e *rêveries* stravaganti"⁴⁷ che si compongono di un tripudio di immagini allucinanti, le quali mirano a sanare quell'*horror vacui* che in Stanca è sostanzialmente paura del nulla e del non essere.

CONCLUSIONI

In uno studio dedicato a *Dona Juana* (commedia tragica di Stanca dal titolo emblematico, scritta negli anni Quaranta, ma pubblicata solo nel 1968) Laura Pavel ha affermato che nella poetica di Stanca il "dongiovannismo metafisico" si allea con una sorprendente prospettiva, postmoderna ante litteram, la quale coinvolge l'identità sessuale del "Don Giovanni eterno", ibrida per eccellenza, e l'identità di genere che, secondo la studiosa, in Stanca è interiorizzato come tale, nella sua dualità⁴⁸. Queste considerazioni sono pienamente applicabili anche ad altri personaggi e in particolare proprio a Corydon, citato più volte da Pavel all'interno del suo studio su *Dona Juana*. Quella fuga dalla morte, quell'ossessione di autoaffermazione cui ci siamo richiamati precedentemente non possono che incarnarsi in una figura enigmatica e ricca di stratificazioni simboliche, ma soprattutto sessualmente e ontologicamente ibrida; Corydon rappresenta, infatti, non solo la manifestazione del manierismo allucinato dell'autore, ma anche il riflesso dell'ibridismo strutturale che modella la sua matrice stilistica e domina il suo orizzonte spirituale e la sua psicologia abissale, polarizzando e catalizzando un immaginario di tipo sincretico ed eclettico.

L'ibridismo di una realtà drammatica e multiforme, stavolta spoglio del suo significato ses-

⁴⁶ Ivi, p. 201. Sulla natura incestuosa dell'ermafrodito si è soffermato anche Gilbert Durand analizzando le valenze simboliche della figura di Trismegisto. Si veda G. Durand, *Le Strutture*, op. cit., p. 348.

⁴⁷ M. Brandl-Gherga, *Radu Stanca*, op. cit., p. 54.

⁴⁸ L. Pavel, "Masca sexuală – Între tragic și carnavalesc", Eadem, *Ficțiune și teatralitate*, Cluj-Napoca 2003, p. 95.

suale più evidente, può essere individuato facilmente in molti altri temi e motivi che ricorrono frequentemente nella poesia di Stanca. Ci riferiamo in particolare: alla presenza quasi ossessiva, nel bestiario di Stanca, del pipistrello, creatura chimerica, curioso incrocio di volatile e mammifero, sospeso costantemente tra la terra e il cielo, la cui natura ibrida è stata sfruttata finanche dall'alchimia che lo ha reso una rappresentazione non solo del demonio, ma anche dell'androgino⁴⁹; alla predilezione per figure fantastiche quali lo *zmeu*, una sorta di drago appartenente al folclore romeno, che può assumere anche un aspetto antropomorfo, collocandosi tra umanità e animalità, tra reale e soprannaturale; ci riferiamo ancora alla presenza esplicita o latente del mito di Giano bifronte⁵⁰, in particolare all'interno di *Horoscop*, una poesia antecedente a *Corydon* e che contiene *in nuce* una parte dei motivi presenti nella *lamentație corydonescă*:

N-am semeni. Nimănui nu seamăn.
Dar simt un glas străin în mine.
Cu cineva sînt totuși geamăn.
Cu cine, suflete, cu cine?

[...]

Pe soclul meu cu chipuri hîde
Și panglici purpurii, de sînge,
Cînd ochiu-mi drept cu hohot rîde,
Cel stîng se-ntunecă și plînge.

[...]

Sînt singur? Sîntem doi? O clipă
Sau o vecie? Diavol? Înger?
Bat cu ardoare din aripă,
Dar nu mă-nalț, ci sînger.

Și cad pe culmile semețe
Răpus de-atîta încordare,

Zeu blestemat cu două fețe
Și-o singură înfățișare⁵¹.

Infine, l'attrazione per il regime dell'ibridismo può essere individuata finanche a livello formale in quella idolatria ostentata che l'autore manifesta per la ballata, un genere letterario che deve essere considerato come una forma mista, lirica e narrativa nello stesso tempo, in cui spesso si innestano anche elementi drammatici.

Tuttavia, come abbiamo dimostrato nel corso della nostra analisi, la poetica di Radu Stanca si fonda sostanzialmente su un ibridismo strutturale in cui la *coincidentia oppositorum* non è armonica pacificazione, ma piuttosto scontro dialettico e sofferta lacerazione. In *Corydon*, Stanca non ci sembra attratto, pertanto, dall'ermafroditismo in quanto tale, ma piuttosto dalla costante proiezione e rappresentazione, spesso teatralizzata e spettacolarizzata, di realtà drammaticamente duplici, che nel caso specifico dell'ermafroditismo assumono significati legati soprattutto all'identità sessuale. In realtà nell'universo proiettato da Stanca la sessualità non può che essere ermafrodita poiché costruita, come l'intero suo immaginario, su una poetica, nonché su un'estetica, dell'ibridismo.

www.esamizdat.it

⁴⁹ Si veda J. Chevalier – A. Gheerbrant, *Dictionnaire*, op. cit. p. 220.

⁵⁰ A questo proposito ci sembra interessante ricordare che, come ha dimostrato Jurgis Baltrušaitis, Giano ha subito nel corso del tempo un processo di androgenizzazione, diventando la sua doppia effigie un'incarnazione del *Rebis*, il mistero alchemico delle polarità primitive, per metà uomo e per metà donna, a testimonianza del fatto che spesso doppiezza ed ermafroditismo procedono nella medesima direzione. Si veda J. Baltrušaitis, *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris 1993, p. 40.

⁵¹ R. Stanca, *Versuri*, op. cit., pp. 100-101 ["Non ho simili. A nessuno somiglio. / Ma in me una voce estranea io sento. / Di qualcuno io sono il gemello. / Di chi, anima, di chi? [...] Sul mio piedistallo dagli orridi volti / con nastri di sangue purpureo, / quando il mio occhio destro ride, quello sinistro piange e si oscura. [...] Sono solo? Siamo due? Un istante / o un'eternità? Diavolo? Angelo? / Batto con ardore le ali, / Ma sanguigno e non mi elevo. // E cado su vette grandiose / Sconfitto da così tanta tensione / Dio maledetto con due volti in una sola testa"].