

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

DIPARTIMENTO DI ROMANISTICA

DOTTORATO DI RICERCA IN LETTERATURE E

SCIENZE DELLA LETTERATURA

CICLO XIX°

Visioni dell'Altra: fascino e terrore, bellezza e fatalità

della figura femminile nei racconti fantastici di

Théophile Gautier e di altri maestri del Romanticismo

francese

S.S.D.: L-LIN / 03

Coordinatore: Chiar.ma Prof.ssa SILVIA MONTI

Firma:

Tutor: Chiar.mo Prof. STEFANO GENETTI

Firma:

Dottorando: Dott.ssa GRETA REGGIANI

Firma:

ANNO ACCADEMICO 2006 / 07

SOMMARIO

<u>INTRODUZIONE</u>	p. 2
Parte Prima	
<u>GLI STRUMENTI DELL'ANALISI</u>	p. 12
<u>Capitolo Primo: Il contesto: problemi di definizione</u>	p. 12
1.1. Il <i>récit</i> fantastico francese nel XIX secolo: <i>conte</i> o <i>nouvelle</i> , <i>conte</i> e <i>nouvelle</i> ?	p. 15
1.1.1. <i>Conte</i> o <i>nouvelle</i> e Fantastico: un fortunato connubio romantico	p. 23
1.2. Il Fantastico: tesi e teorie	p. 30
1.2.1. Questioni terminologiche	p. 38
1.2.2. Le ragioni del Fantastico romantico	p. 53
1.2.3. Ai confini del <i>Fantastique</i> e del <i>Merveilleux</i>	p. 76
<u>Capitolo Secondo: La natura fatale del Femminile</u>	p. 93
2.1. Tante donne, un solo mito	p. 97
2.2. A cavallo tra storia e letteratura: rappresentazioni ottocentesche della <i>Femme Fatale</i>	p. 144
2.3. Quando un bacio trasformò la <i>Femme Fatale</i> in <i>Vamp</i>	p. 195
Parte Seconda	
<u>LA FEMME FATALE: RAFFIGURAZIONI DELLA DONNA</u>	p. 207
<u>NELLA LETTERATURA FANTASTICA FRANCESE DELL'OTTOCENTO</u>	
<u>Capitolo Terzo: La donna, fenomeno e oggetto del Fantastico</u>	p. 207
3.1. Apparizioni sconvolgenti	p. 209
3.2. Rivelazioni e giochi di sguardi	p. 210
<u>Capitolo Quarto: Paura del Femminile, frattura del Maschile</u>	p. 283
4.1. Il "Sacro Femminino": un tabù inammissibile	p. 285
4.2. Traumi indelebili	p. 307
<u>Capitolo Quinto: Caratteri soprannaturali</u>	p. 340
5.1. I meccanismi della seduzione fatale	p. 340
5.2. Le componenti arcane di una bellezza teriomorfa	p. 349
5.3. Inquietanti esitazioni: tra l'essere e l'apparire	p. 412
<u>CONCLUSIONI</u>	p. 432
<u>BIBLIOGRAFIA DEI TESTI CITATI</u>	p. 441

INTRODUZIONE

“Non ti farai idolo né immagine alcuna di ciò che è lassù nel cielo né di ciò che è quaggiù sulla terra, né di ciò che è nelle acque sotto la terra. Non ti prostrerai davanti a loro e non li servirai” (*Esodo*, XX, 4-5). Contravvenendo *in toto* al comandamento divino, nessun secolo ha mai celebrato il culto dell’immagine come il XIX. Paradossalmente, tale culto si scontra con una ricerca simultanea di realismo. Ma l’immaginario rivendica i propri diritti di fronte al Positivismo e alimenta in modo costante i propri misteri. L’Ottocento, ossessionato dalla vertigine dei sensi e dalle delizie della morte, sembra, infatti, interrogarsi sui misteriosi poteri insiti nella rappresentazione artistico-letteraria e, in particolare, nella rappresentazione femminile dai molteplici volti, che, sensibile alla bellezza plastica del corpo e all’estetica della mistificazione, può assumere i caratteri dell’icona della Vergine misericordiosa e redentrice o, al contrario, quelli della *Femme Fatale* dissoluta e spietata, penetrando profondamente, in entrambi i casi, gli spiriti dell’epoca, dai più umili ai più brillanti. Essa diventa una sorta di prototipo dell’immagine da leggere e della parola da guardare¹. Soffermarsi su quest’ultima figura, espressione di una forza primordiale evocata dai recessi mitologici più antichi dell’umanità, significa cercare di esplorare il lato più tenebroso dell’umanità stessa, che affascina e al contempo spaventa, come tutto ciò che ha il sapore del proibito. Di fatto, essa traduce le inquietudini e le aspirazioni lancinanti di fronte a quegli’insondabili misteri femminili che non cessano di far sognare e di far riflettere l’uomo: “l’image a l’extraordinaire puissance de capter vos angoisses et vos désirs, de se charger de leur intensité et d’en suspendre le sens”². Enigma troppo a lungo ignorato, ma esaltato fino all’eccesso in un periodo febbricitante dal punto di vista culturale (e non solo) come quello rappresentato dal Romanticismo, l’immagine della *Femme Fatale* moderna, ricca di nuove e sorprendenti sfumature - tipiche del mondo e della società in cui fa di nuovo la sua comparsa - si impone gradualmente da sé, frutto giunto ormai a maturazione di un complesso agglomerato di correnti, influenze e tendenze passate.

La figura femminile viene descritta in una maniera che sembra non riuscire quasi mai a rendere pienamente conto delle innumerevoli implicazioni sociali, simboliche e mitico-archetipali che la contraddistinguono, cosicché risulta sempre difficile attribuire un significato autentico e degno di questo nome a una figura tanto seducente quanto emblematica. Diversi libri delle Sacre Scritture reputano la donna non toccata dalla grazia di Dio una creatura subdola e ambigua, dalla quale si deve pretendere sobrietà, decoro e, soprattutto, la più totale sottomissione all’uomo così come è scritto nei *Proverbi* (XXXI, 10-31), testo che tesse le lodi

¹ Lo stesso Baudelaire non esita a “glorifier le culte des images ([s]a grande, [s]on unique, [s]a primitive passion)” (Ch. BAUDELAIRE, *Mon Coeur mis a nu*, in *Journaux Intimes*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975-1976, voll. 2; t. I, 1975, XXXVIII, p. 701).

² J. KRISTEVA, *Les Nouvelles maladies de l’âme*, Paris, Fayard, 1993, p. 17.

della donna che, reprimendo la propria natura corrotta, apprende la virtù e la fedeltà. In una religione come il Cristianesimo, in cui i piaceri carnali vengono severamente condannati, la figura femminile è temuta come se si trattasse della fonte di tutti i peccati, dell'incarnazione demoniaca per antonomasia, fatto che, di per sé, contribuisce ulteriormente alla genesi delle fantasie più disparate e perverse in merito all'indole della donna. Per limitarsi alla "sola" letteratura francese ottocentesca, dalla balzachiana Valérie Marneffe alla gautieriana Clarimonde, dalla nervaliana - e prima ancora nodieriana - Belkiss, mitica regina di Saba, alla flaubertiana Hérodiade, all'anonima protagonista de *Les Métamorphoses du vampire* di Baudelaire, la creatura femminile viene considerata, in effetti, uno strumento diabolico o la più infida delle personificazioni sataniche. Le "figlie di Lilith" (successivamente divenute "figlie di Eva") creano scompiglio, diffondono il caos e suscitano indecifrabili turbamenti nell'animo maschile; predicano la trasgressione assoluta; generano disperazione e, quasi per assurdo, la morte. Esse si contrappongono alle creature femminili angelicate (obiettivamente meno intriganti) che trovano, forse, uno spazio assai più ridotto nell'immaginario collettivo³. Le leggende e il folclore di ogni luogo e di ogni tempo, dal canto loro, concorrono notevolmente alla creazione di un'immagine della *Femme Fatale* accattivante e minacciosa. Il suo profilo, per così dire, "scientifico", si basa essenzialmente sulle ricerche neurologiche effettuate da Jean-Martin Charcot sull'isteria, ma anche sugli studi incentrati sulla sifilide e sulle analisi psicanalitiche di Sigmund Freud. Per quanto concerne, invece, le descrizioni posteriori del personaggio letterario, esse contemplano principalmente le ricerche legate all'immaginario di autori come Carl Gustav Jung⁴, Gaston Bachelard⁵ o Gilbert Durand⁶. Ideologicamente, inoltre, la *Femme Fatale* viene inquadrata dalla sociologia come uno dei tanti volti della Donna del XIX secolo, dato che essa si colloca in un'epoca determinata e all'interno di società a loro volta ben determinate. Su un piano ontologico e in una chiave interpretativa di stampo prettamente femminista, essa diviene, poi, uno degli argomenti prediletti delle riflessioni filosofiche di Arthur Schopenhauer e di Otto Weininger da un lato, e di Simone de Beauvoir dall'altro, che riprende molte delle considerazioni di entrambi i pensatori per contestarle apertamente. Nel corso del nostro studio consacrato alla *Femme Fatale* fantastica del Romanticismo francese, faremo più volte ricorso a gran parte di tutta questa variegata letteratura su quello che può essere definito un vero e proprio *cliché*, al fine di circoscrivere al meglio i tratti salienti della sua rappresentazione in seno ad una modalità letteraria così

3 Il ricorso all'aggettivo "fatal" - dalle forti connotazioni storiche e psicanalitiche - sinonimo, per molti versi, di "infernal", "démoniaque", "satanique" o "diabolique" e antonimo di "céleste", potrebbe consentire di studiare queste figure antitetiche - a volte impensabilmente sovrapponibili alle loro sorelle malvage - attraverso una lunga e complessa serie di confronti sistematici.

4 Cfr. C. G. JUNG, *Introduzione all'inconscio*, in AA.VV., *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, Tea, 1991.

5 Cfr. G. BACHELARD, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1993.

6 Cfr. G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1984.

particolare come quella fantastica, ponendo in risalto le modalità della sua epifania, della sua identità e delle sue intenzioni. Non mancheranno numerosi riferimenti - imprescindibili, a nostro avviso, quando si tratta di un soggetto presente tanto allo spirito quanto all'occhio dell'individuo - al panorama artistico (soprattutto pittorico) dell'epoca e ad esso immediatamente posteriore.

Ma per delineare con maggior precisione il ritratto della donna fatale, appare essenziale in-dugiare per qualche istante sui termini in gioco e sulla loro etimologia. Secondo il *Dictionnaire de la langue française* di Jean Girodet, il sostantivo “*femme*” - in apparenza il meno ricco di implicazioni del binomio in questione - designa l'essere che presenta tutti gli attributi generalmente attribuiti alle discendenti di Eva: la dolcezza, l'altruismo, la seduzione, la capacità di procreare le appartengono per natura e la contrappongono all'uomo⁷. Per quanto riguarda l'aggettivo “*fatal/e*”, invece, esso deriva dal latino *fatum*, che significa “ciò che è stato detto, fissato” e designa, per l'appunto, ciò che è stato segnato dal destino, ciò che dovrà inevitabilmente verificarsi. Il *fatum* è all'origine di un'enunciazione divina, in quanto deriva, a sua volta, dal latino *fari* e dal greco *phánai*, “parlare”. Il vocabolo in questione rivela, in particolare, una connotazione fortemente negativa, dato che tutto quanto reca su di sé il marchio del cieco Fato apporta, nella maggior parte dei casi, disgrazia, collocandosi all'ombra della morte. In effetti, il *fatum* rinvia a un destino funesto, ad una sorta di abbandono prematuro della vita ad opera di terzi⁸. In altre parole, l'etimologia di “*fatal/e*” evoca la sorte inesorabile di ogni essere umano, il momento prefissato da tempo immemorabile in cui dovrà prodursi per lui un evento dalle conseguenze ineluttabili e, il più delle volte, catastrofiche. La nozione di fatalità è legata a doppio filo, pertanto, con quella di cessazione della vita, con la presa di coscienza del momento della fine, fine che passa attraverso un essere che premedita e provoca l'irrimediabile rovina. La *Femme Fatale* si presenta, quindi, come colei che è stata scelta dal Destino per condurre alla perdizione tutti coloro che ne saranno irresistibilmente attratti. Essa incarna una forza a cui nulla e nessuno sembra in grado di opporsi, forza che si manifesta con atteggiamenti seducenti e provocanti, ma dagli effetti, per l'appunto, devastanti.

Tuttavia, se la suddetta figura femminile personifica la realizzazione dei piani sinistri del Fato, i suoi connotati appaiono piuttosto ambigui. Prodotto paradossale di quella stessa società maschile che tenta costantemente di distruggere, essa racchiude in sé, infatti, un'enorme polivalenza di valori in netto contrasto con la sua natura muliebre. Invece di generare la vita, ad esempio, essa dà la morte; essa sa fingere abilmente la debolezza e celare il potere sovrumano che le scorre in corpo, al fine di mietere quante più vittime possibile tra coloro che finiscono catturati dal suo fascino fuori dal comune. La *Femme Fatale*, allora,

7 Cfr. J. GIRODET, *Logos: Dictionnaire de la langue française*, Paris, Bordas, 1985-1986, voll. 2; t. I, A-H, 1985, *ad vocem*.

8 Cfr. *Ibid.*, *ad vocem*.

costruisce e mantiene intorno a sé un alone di mistero e di *charme* rafforzato dall'origine oscura di una locuzione lessicalizzata che si perde nella notte dei tempi, ma che, in ogni caso, sembra dare libero sfogo all'immaginazione e all'estro creativo dell'individuo. La *Femme Fatale* è la nemica perturbante per antonomasia, la bella ingannatrice, colei che uccide, che detta le proprie leggi, che pronuncia il *fatum* - sinonimo, come si è detto, di destino inesorabile e di perdita funesta - e che, a volte, finisce per subire impotente gli effetti del suo stesso fascino, smarrendosi a sua volta, autodistruggendosi o, peggio, venendo distrutta proprio da colui che voleva eliminare. Le sue poliedriche immagini tendono come a frantumarsi in migliaia di frammenti simili alle tessere di un mosaico, a liquefarsi e a spargere tutti i colori di cui si compongono in un'enorme tavolozza sfumata. Intrigate da questa drastica dissezione, l'arte e la letteratura romantiche cercano - invano - di ricomporre le miriadi di sfaccettature veicolate dalla *Femme Fatale* in un unico corpo, e spingendosi ad ostentare, in certi casi, la mostruosità occultata da tanta, troppa venustà, esse decantano le sue grazie conturbanti, al contempo *trompe-l'oeil* e *trompe-la-mort*. Interrogarsi sulla *Femme Fatale* significa interrogarsi sulle sue sconcertanti, traumatiche apparizioni, ma anche sui motivi che inducono scrittori e artisti in generale ad attribuirle tutti i peccati, tutte le sofferenze dell'umanità. Di fatto, recando su di sé il presunto marchio del Demonio e rendendosi foriera di un terrore a tratti soprannaturale, essa non fa che acutizzare le ossessioni e le angosce dell'uomo, irrimediabilmente sedotto, catturato e distrutto da questo immortale fiore del male di specie ibrida. E in quanto principio di cristallizzazione della decadenza, della rovina, di ciò che agonizza e lentamente si avvia verso un inarrestabile deperimento, essa propaga i propri influssi malefici al pari di una malattia contagiosa, come se - parodiando il celebre verso di William Shakespeare tratto dall'*Amleto* (Atto I, scena IV) - "vi fosse qualcosa di marcio nel regno della Donna".

La corruzione che la contraddistingue rimane profondamente ancorata, già in epoca romantica, ad un immaginario crepuscolare che distrugge quel poco di umanità che ancora sopravvive in lei per tramutarla definitivamente in una Bestia immonda. Adorata come una divinità tenebrosa o come un idolo spietato, la *Femme Fatale* incarna una passione abominevole emersa dalle profondità dell'Inferno o degl'Inferi - in entrambi i casi, luoghi sotterranei, tetri e cupi, simboli di un inconscio in cui ribollono desideri illeciti⁹ - per mostrare al mondo la sua essenza più pura, in cui si intrecciano "sang, [...] volupté et [...] mort"¹⁰.

La comparsa di questa figura nel panorama letterario d'inizio Ottocento è determinata da tutta una serie di fattori storici. Nel numero speciale della rivista "Romantisme" dedicato a *Mythes et Représentations de la Femme au XIXe siècle*, Stéphane Michaud sottolinea la convergenza di importanti elementi scientifici, giuridici e religiosi:

⁹ Cfr. H. BIEDERMANN, *Enciclopedia dei Simboli*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 253-255. La *Femme Fatale* affiorerebbe, allora, dalle zone più torbide e oscure della personalità dell'individuo.

¹⁰ J. DE PALACIO, *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994, p. 28.

La fin du XVIIIe siècle et la première moitié du XIXe siècle, marquent une période d'aggravation: le langage qui est alors tenu sur la femme n'est plus seulement celui de l'infériorité mais bien celui du culte ou de l'exorcisme, le langage de l'Autre: la femme est ange ou démon. [...]. Les représentations archaïques que cette période retrouve s'avouent rarement telles. Elles s'abritent derrière l'autorité de disciplines et d'institutions respectées: la médecine, la religion, le droit. Consciemment ou non, ces trois domaines emplissent la même fonction, celle d'alimenter la société des clichés anti-féministes qu'elle réclame, de déguiser l'ancien sous du neuf¹¹.

E la letteratura non esita a riprendere il suddetto linguaggio, che si fa "entendre partout avec insistance"¹². Mario Praz, inoltre, osserva che la "moda" della *Femme Fatale* non rappresenta una semplice convenzione, né uno dei tanti motivi che contraddistinguono la corrente letteraria del momento, tanto più che "[d]i donne fatali ce ne sono state sempre nel mito e nella letteratura, perché mito e letteratura non fanno che rispecchiare fantasticamente aspetti della vita reale, e la vita reale ha sempre offerto esempi più o meno perfetti di femminilità prepotente e crudele"¹³. La presenza ossessiva - a tratti quasi morbosa -, in gran parte della produzione romantica, di bel-lezze infernali tanto attraenti quanto pericolose, costituisce argomento di riflessione nella misura in cui, ad esempio, il creatore, secondo la concezione freudiana dell'arte, viene ad identificarsi, in un certo qual modo, con una sorta di "manipolatore di fantasmi", capace di annullare qualsiasi inibizione e di aggirare i lunghi tentacoli della censura per accedere al paradiso delle pulsioni proibite¹⁴. Per Freud, "la véritable jouissance de l'oeuvre littéraire provient de ce que notre âme se trouve par elle soulagée de certaines tensions. Peut-être même le fait que le créateur nous mette à même de jouir désormais de nos propres fantasmes sans scrupule ni honte contribue-t-il pour une large part à ce résultat?"¹⁵. L'originalità dell'arte dipende, pertanto, da ciò che Max Milner definisce come la sua "intersubjectivité", vale a dire da quella particolare facoltà di cui dispone lo scrittore per comunicare i propri sogni e il proprio immaginario al pubblico dei lettori, "grâce à des formes, à des images, à un langage susceptibles d'être valorisés socialement et partagés par d'autres consciences ou d'autres inconscients"¹⁶. Per questo ci è parso interessante rintracciare e studiare le risonanze profonde destinate nell'autore dalle immagini della *Femme Fatale*, i desideri più inconfessati ispirati dai suoi molteplici ritratti.

11 S. MICHAUD, *Science, Droit, Religion: Trois contes sur les deux natures*, in *Mythes et Représentations de la Femme au XIXe siècle*, "Romantisme", 13-14 (octobre-décembre 1976), pp. 23, 24.

12 *Ibid.*, p. 23.

13 PRAZ, *La Belle Dame sans merci*, in *op. cit.*, p. 171.

14 Cfr. S. FREUD, *Le Délire et les rêves dans la "Gradiva" de Wilhelm Jensen, précédé de "Gradiva: fantaisie pompéienne"*, Paris, Gallimard, 1986. "C'est dans sa propre âme que [l'écrivain] dirige son attention sur l'inconscient, qu'il guette ses possibilités de développement et leur accorde une expression artistique, au lieu de les réprimer par une critique consciente" (*Ibid.*, p. 243).

15 ID., *La Création littéraire et le rêve éveillé*, in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971, p. 81.

16 M. MILNER, *Freud et l'interprétation de la littérature*, Paris, SEDES, 1980, p. 307.

Ad uno studio di tipo prettamente psicobiografico, psicocritico o psicanalitico si privilegerà l'analisi testuale delle singole opere. Ciononostante, non ci dimostreremo affatto indifferenti nei confronti dell'esame del "jeu des pulsions qui travaillent en sous-main [le] langage"¹⁷, dato che il desiderio opera sull'espressione letteraria nel medesimo modo delle immagini oniriche e del Fantastico in generale¹⁸. Ci proporremo, infatti, di ricostituire il processo creativo personale della figura della *Femme Fatale* - sogno morboso e idolo crepuscolare sorto dalla fusione di *Eros / Thánatos*¹⁹, pantera dagli artigli insieme vellutati e affilati -, processo attuato dallo scrittore tenendo conto delle ovvie deformazioni e dei vari camuffamenti imputabili ai tentativi (quasi sempre condannati al fallimento) di negazione e rimozione ben consapevole dello stesso, allo spauracchio della censura e alle svariate strutture che tendono a caratterizzare la rappresentazione sim-bolica, visto che - come sottolinea Freud - "le mythe, la religion, l'art et la langue [...] sont d'un bout à l'autre pénétrés de symboles"²⁰. E cercheremo di applicare il più possibile, alla letteratura sulla quale è imperniata la nostra ricerca, un meticoloso lavoro di interpretazione delle varianti del medesimo "mito" ossessivo o, per meglio dire, del *cliché* del Femminile attraente che ipnotizza il Maschio e lo sottomette. Si tenterà di cogliere, in altri termini, l'originalità di ogni *récit fantas-tique* menzionato tramite lo studio della particolare elaborazione dell'archetipo femminile negativo e delle modificazioni più o meno profonde compiute su di esso dall'autore, così da poter di-chiarare, con Mireille Dottin-Orsini che la "parole masculine ressasse [...] un Éternel Féminin qu'elle a forgé et qu'elle polit et repolit sans cesse"²¹. È opportuno rammentare che la lettura psicanalitica e, soprattutto, le varie sfumature di quella mitocritica e di quella antropologica sono finalizzate a una comprensione dei testi letterari di solito vincolata all'individuazione di quella "nécessité profonde" a cui si piegano gli elementi apparentemente più fantasiosi e fantastici²². Attraverso l'analisi dei procedimenti formali che consentono allo scrittore la "libération de l'ar-chaïque"²³, contiamo di chiarire alcuni aspetti dei complessi meccanismi alla base della creazione artistica del personaggio della *Femme Fatale*, evitando, tuttavia, di dissolvere completamente l'aura di mistero che da sempre aleggia intorno al suo mito.

Il presente studio si prefigge, in buona sostanza, di colmare, almeno in parte, una grave lacuna

¹⁷ *Ibid.*, p. 227.

¹⁸ Cfr. FREUD, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1969 e *Le Délire et les rêves dans la "Gradiva" de Wilhelm Jensen*, cit.

¹⁹ *Éros* - com'è noto - concentra in sé le energie psichiche che alimentano le pulsioni vitali e sessuali, controbilanciate da *Thánatos*, foriero delle pulsioni mortali e autodistruttive. *Éros*, dio dell'Amore nato dall'unione di Poro ("Espediente") e di Penia ("Povertà"), deve alla sua doppia parentela caratteri assai significativi. Sempre alla ricerca di un oggetto che colmi le proprie mancanze (come Povertà), sa sempre ideare un modo per raggiungere gli scopi che si prefigge (come Espediente). Ma, lungi dall'essere una divinità potentissima, è una forza perpetuamente insoddisfatta e inquieta, allegoria delle gioie e delle sofferenze legate al sentimento amoroso. *Thánatos* è il genio maschile alato che personifica la Morte. Figlio della Notte, dimora nel mondo sotterraneo con il fratello Ipno, dio del Sonno (cfr. P. GRIMAL, *Enciclopedia dei miti*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 256-259 e 583-584).

²⁰ FREUD, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1989, p. 154.

²¹ M. DOTTOIN-ORSINI, *Cette Femme qu'ils disent fatale: textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1993, p. 22.

²² Cfr. MILNER, *Freud et l'interprétation de la littérature*, cit., p. 120.

²³ *Ibid.*, p. 139.

nella critica del Fantastico per quanto concerne l'immagine della donna e più specificatamente, appunto, quella della *Femme Fatale*. Malgrado l'impressionante florilegio di opere consacrate alla definizione e alla descrizione di questa figura (in particolare, ai suoi molteplici, spesso inquietanti legami con le arti visive e plastiche della fine del XIX secolo, all'interno, per lo più, di un ambito letterario comparatistico)²⁴ e ai diversi aspetti della modalità fantastica, gli esegeti di quest'ultima non hanno dedicato alcuna analisi realmente approfondita all'immagine della donna fatale che popola *contes e nouvelles fantastiques* del Romanticismo francese. Jean Decottignies intitola *La Femme-qui-est-la-mort* una sezione di capitolo nel saggio *Villiers le taciturne*²⁵. Anne Richter, invece, destina all'incirca una decina di pagine dell'opera *Le Fantastique féminin: un art sauvage*²⁶ a *L'Héroïne fantastique vue par les hommes*, in cui tratta, in maniera generica della figura femminile presente nel Fantastico maschile, concentrandosi specialmente su certi autori (e cioè su Gautier, Balzac, Villiers de l'Isle-Adam e Maupassant).

Dallo studio della Richter emergono due archetipi femminili ben definiti all'interno della letteratura ottocentesca, archetipi che hanno particolarmente influenzato gli autori del Fantastico, dal periodo romantico alla *fin-de-siècle*: “la jeune beauté désincarnée et malheureuse, de même que l'envers de la médaille, la femme maléfique et fatale”²⁷. Anche Jean Molino nota, ne *Le Fantastique entre l'oral et l'écrit*, una sorta di polarizzazione delle raffigurazioni del fenomeno femminile fantastico, tradotto in termini di venustà ambigua, troppo spesso nefasta, e fortemente relazionata con il soprannaturale: “Le monde surnaturel s'est ainsi scindé en deux pôles opposés, le pôle du saint et du sacré - objet de la légende hagiographique -, le pôle négatif du mal et du démoniaque - ou de la légende dite populaire [...]. Par son ambivalence - che è altresì interpretabile come ambivalenza tra i due sessi -, reconnue dans toutes les cultures, la femme participe des deux mondes”²⁸. Antitetico rispetto alla figura della *Femme Fatale*, dunque, l'archetipo femminile della fanciulla pura e virginale, quasi sempre vestita di bianco - laddove, invece, il rosso viene tradizionalmente considerato il marchio del peccato, del Male - funziona come *alter ego* della prima e ne rappresenta per antonomasia l'angelico opposto. Se la donna fatale esprime i pericoli della modernità, la donna-angelo rappresenta, al contrario, un ritorno alla natura e all'ideale stilnovista. Tuttavia, tanto la donna demoniaca è voluttuosa, carnale e mortifera, quanto quella celestiale è eterea,

24 Cfr., tra gli altri, i saggi di M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1966; di S. MERVIN e C. PRUNHUBER, *Femmes: les grands mythes féminins à travers le monde*, Paris, Éditions Hermé, 1987; di B. DIJKSTRA, *Idoli di perversità: la donna nell'immaginario artistico, filosofico, letterario e scientifico tra Otto e Novecento*, Milano, Garzanti, 1988; di G. PEYLET, *La Littérature fin de siècle, de 1884 à 1898: entre décadentisme et modernité*, Paris, Vuibert, 1994; e di M. DOTTIN-ORSINI, *Cette Femme qu'ils disent fatale: textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, cit. e *Salomé*, Paris, Autrement, 1996.

25 J. DECOTTIGNIES, *Villiers le taciturne*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1983.

26 A. RICHTER, *Le Fantastique féminin: un art sauvage*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1984.

27 *Ibid.*, p. 35.

28 J. MOLINO, JEAN, *Le Fantastique entre l'oral et l'écrit*, in “Europe”, 611 (mars 1980), pp. 36-37.

gelida ed inquietante nella sua irraggiungibile dolcezza²⁹. Come sostiene Eva Di Stefano, “nell’immaginario [romantico] e simbolista, l’ambiguità dello statuto del femminile dà luogo ad un’immagine bipolare, dove tra *femme fatale* e *femme idéale* non c’è posto per la donna reale [...] ambedue sono fantasmi dell’immaginario che appartengono al regime della morte e hanno origine nella medesima ossessione sessuofobica”³⁰.

Prima di considerare e approfondire i molteplici significati veicolati dall’azione narrativa e dall’immagine della *Femme Fatale* in *contes* e *nouvelles fantastiques* della Francia ottocentesca, si renderà necessario, però, indagare la figura della donna fatale come mito culturale che intreccia presente e passato, risalendo alle fonti letterarie ed iconografiche più antiche per approdare alle sue prime articolazioni cinematografiche d’inizio Novecento. La prima parte del nostro studio si presenterà divisa, dunque, in due capitoli e seguirà un percorso di questo tipo. Da un lato si analizzerà la figura della *Femme Fatale* in quanto figura archetipale e perno fondamentale di una lettura femminista moderna applicata al XIX secolo, tentando di definirla come particolare stereotipo all’interno del movimento Romantico (e, soltanto per brevi accenni, di quello Decadentista). Da qui, ci si orienterà verso una duplice direzione, interpretando la *Femme Fatale* sia come filo conduttore che identifichi diversi *récits fantastiques* sulla base del modello narrativo, sia come punto nevralgico di una dialettica tra la donna in quanto soggetto antropologico e il ruolo letterario da essa rivestito, tra l’immagine mitico-archetipale della stessa e il personaggio. Da un’altra prospettiva, strettamente legata alla precedente, l’analisi della *Femme Fatale* verrà inserita nella questione del Fantastico come modalità letteraria e del *conte* e della *nouvelle fantastique* come forme narrative. Si passeranno, pertanto, in rassegna le coordinate generali della teoria narratologica legata alle cosiddette “forme brevi” del XIX secolo e della storia critica del Fantastico - esaminando alcune delle sue definizioni canoniche e delle sue problematiche esegetiche più rappresentative - allo scopo di fornire alcuni elementi utili alla comprensione delle pluriarticolate relazioni che vengono ad instaurarsi tra le suddette forme e modalità letterarie e il Femminile.

La seconda parte, costituirà la parte più composita e sperimentale del nostro lavoro: essa verterà, infatti, su specifiche analisi dei personaggi femminili fatali - e di alcuni loro attributi in particolare, ciascuno dei quali ampiamente trattato in un capitolo ben definito - all’interno di una vasta serie di *récits fantastiques* riconducibili, grosso modo, a quattro autori - ossia Charles-Emmanuel Nodier, Gérard de Nerval, Prosper Mérimée e, soprattutto,

29 Cfr. R. BOSSAGLIA, *Il modello preraffaellita e simbolista*, in AA.VV., *Dalla donna fatale alla donna emancipata: iconografia femminile nell’età del Déco*, Nuoro, Ilisso Edizioni, 1993, pp. 15-16.

30 E. DI STEFANO, *Donne in bianco e nero: digressioni attorno a un dipinto di Munch*, AA.VV., *Cantami o Diva: i percorsi del femminile nell’immaginario di fine secolo*, Cava de’ Tirreni, Avagliano, 1999, p. 97. Questo schematismo, questa bipolarità che la Di Stefano attribuisce tanto all’immaginario romantico quanto a quello posteriore simbolista, è tipica della modalità con cui la struttura patriarcale si rapporta da sempre all’immagine femminile. La contrapposizione tra personaggi femminili buoni e cattivi, tra sante e meretrici è specifica della rappresentazione artistico-letteraria della donna da tempi immemorabili.

Théophile Gautier - ossessionati a diverso titolo e a diverso livello dalla figura della *Femme Fatale*. Un'analisi che vuole essere al contempo narrativa, tematica ed iconografica e porre in evidenza le modalità di costruzione dell'immagine femminile negativa nella narrativa "breve" fantastica del Romanticismo francese.

Infine, perché la scelta di concentrarsi proprio sulla produzione fantastica di Gautier? L'opera in prosa di questo autore offre una ricchezza e una varietà ineguagliate in fatto di rappresentazioni femminili. Che si tratti di Tahoser, la giovane egizia morta ormai da tremilacinque-cento anni e della cui mummia si innamora a prima vista Lord Evandale ne *Le Roman de la Momie*; della problematica figura di Madeleine / Théodore di *Mademoiselle de Maupin*; dell'eponima Spirite, legata da un amore trascendente a Guy de Malivert; di Angéla, la leggiadra ballerina-fantasma de *La Cafetière*; della lasciva marquise Antoinette de T*** di *Omphale*; della principessa Hermonthis mutilata da trenta secoli ne *Le Pied de momie*; delle sensuali cortigiane Clari-monde e Arria Marcella, *revenantes* protagoniste, rispettivamente, de *La Morte Amoureuse* e di *Arria Marcella, souvenir de Pompeï*; della defunta Carlotta, bramosa di vita e desiderosa di se-durre, de *La Pipe d'opium*, le creature femminili gautieriane sono numerosissime e presentano, nella maggior parte dei casi, uno statuto alquanto particolare, pieno di contraddizioni e pervaso di ambiguità, sul quale è importante soffermarsi al fine di definire nella miglior maniera possibile il loro ruolo all'interno di ogni singola storia. In effetti, Théophile Gautier dipinge la donna come una creatura fondamentalmente ambivalente, nella quale convivono, in maniera simultanea e paradossale, due aspirazioni profondamente antitetiche fra loro. La prima partecipa di una sorta di speranza, di attesa ottimistica, di fede incondizionata, generatrice di illusioni positive e co-struttive; la seconda, invece, si presenta come l'esatto opposto della precedente, intrisa di un pessimismo senza scampo, senza soluzione - ma non senza bellezza -, probabile frutto di uno sconforto, di una delusione o espressione di una nostalgia ereditata direttamente dal Romanticismo. Ora, la natura delle figure femminili che popolano i *récits fantastiques* gautieriani viene plasmata proprio a partire da questa ambivalenza costitutiva di fondo, riflesso di carta e inchiostro in cui si incontrano e si scontrano tormenti e chimere del loro stesso creatore: da un lato esse incarnano la traduzione della fiducia assoluta in un Ideale³¹, fiducia che poggia su un'avvenenza perenne e compensatrice, in un certo senso, dei disinganni del mondo reale; ma dall'altro, tale fiducia sembra costantemente tradita, spezzata, rendendo il suddetto Ideale del tutto inaccessibile. La donna vive nel passato - addirittura nella morte - e inonda il testo dei suoi nostalgici sogni infranti. Se Gautier la ammantava spesso e volentieri di un alone mitico e mistico, non è forse per manifestare ed esorcizzare quella fatalità che incrina qualsiasi aspettativa, fino alla disintegrazione totale della medesima? La

31 A tale proposito, cfr. N. DAVID-WEILL, *Rêve de Pierre: la quête de la femme chez Théophile Gautier*, Genève, Droz, 1989 e M.-A. FAUGÉROLAS, *Théophile Gautier: l'homme des femmes*, Paris, L'Harmattan, 2002.

donna può dunque rappresentare qualcosa di diverso da un “*être à la mort*”, evocando l’angosciante *memento mori*? Il ricorso dell’autore in questione alla modalità fantastica si configura, allora, come efficace strumento per istituire l’immagine di una donna, o me-glio, “della” donna “*hors du temps*”, capace, appunto, di eludere gli ineludibili effetti del tempo sulla sua persona e, in certi casi, di dare corpo a tutti i suoi desideri più inconfessati.

Riassumendo, gli aspetti proposti dalle rappresentazioni fantastiche della figura femminile sono innumerevoli e complessi, spesso in apparente contraddizione tra loro, specchio dell’ambi-guità dell’Eterno Femminino. Per riuscire a penetrare, anche solo parzialmente, l’enigmatica eterogeneità delle suddette rappresentazioni è necessario interrogarsi sui loro stretti legami con la modalità letteraria all’interno della quale costituiscono una presenza tanto ricorrente, nonché sul valore ontologico di questa stessa presenza e sulle reazioni umorali ed emozionali del pubblico dei lettori di fronte alla scia di suggestioni che da essa scaturiscono. Quali significati e funzioni possono avere, ad esempio, tanto a livello formale quanto a livello contenutistico, raffigurazioni così involute? E soprattutto, cosa presuppongono nell’universo intimo e singolare di scrittori del calibro di Nodier, Nerval, Mérimée e di un artista a tutt’occorrenza come Gautier? Per cercare di rispondere, anche indirettamente, a questi e ad altri analoghi quesiti, occorre innanzitutto considerare la donna come una manifestazione ambivalente del Fantastico, confrontandola, contemporaneamente, con la tipologia femminile ideale e idealizzata, distillata in chiave quasi onirica, degli autori sopra menzionati e del secolo in cui essi vivono. Alla fine, il Femminino deve poter essere interpretato come espressione delle angosce e delle ossessioni dell’autore, come personificazione delle implicazioni di una percezione e di un’elaborazione privata e singolare del mondo che soltanto la modalità fantastica si rivela pienamente adatta a generare e ad accogliere in sé. A tale proposito, si può parlare, allora, di ribellione o di rassegnazione? E se Victor Hugo riconosce, nel 1835, che l’originalità del genio di Gautier deriva dal fatto che “*en toutes choses il cherche le côté choisi, élégant, spirituel, paradoxal, singulier, quelquefois étrange, la face aperçue de peu de regards*”³², non è forse possibile attribuire la medesima considerazione all’insieme delle rappresentazioni fantastiche della femminilità?

PARTE I

Gli strumenti dell’analisi

³² Citato da M. VOISIN, *Le Soleil et la Nuit: l’imaginaire dans l’oeuvre de Théophile Gautier*, Bruxelles, Éditions de l’Université de Bruxelles, 1981, p. 173.

CAPITOLO PRIMO

Il contesto: problemi di definizione

Appare indispensabile, all'inizio del presente studio, cercare di determinare nel modo più chiaro e ordinato possibile l'effettivo valore semantico connesso alla narrazione fantastica, valore piuttosto aleatorio nel XIX secolo (e ancora più sfuggente ai nostri giorni, caratterizzati da una percezione ovviamente moderna dei "generi" letterari)³³. Nodier, Nerval, Mérimée e Gautier - per non citare che alcuni dei principali esponenti della narrativa breve e lunga - si rivelano tutti, chi più chi meno, vittime di un vocabolario letterario che genera e continua ad alimentare una con-fusione quasi assoluta su una forma letteraria assai particolare, alla quale essi si dedicarono in diversi momenti nel corso della propria carriera, come se si trattasse di una tappa artistica obbligatoria, ma senza per questo voler consapevolmente accordarle un primato di qualunque tipo all'interno della propria produzione. La nostra analisi tratterà in prevalenza di quei *récits - contes e nouvelles - fantastiques* in cui sia ravvisabile almeno una delle innumerevoli figure della *Femme Fatale*. Ma cosa si intende, in realtà, per "conte fantastique"? E per "nouvelle fantastique"? Ma soprattutto, cosa si cela dietro il termine "Fantastique", e in cosa esso differisce dal "Merveilleux", dal "conte de fées"?

Prima di addentrarci nell'individuazione del Fantastico, o almeno della definizione di Fantastico che in qualche modo si tenterà di costruire in questa sede, occorrerà comunque chiedersi quando e dove tale modalità faccia la sua comparsa. L'essenzialità nominalistica che la contraddistingue non possiede - come si vedrà meglio in seguito - una precisa data di nascita, poiché, come situazione piuttosto volatile del pensiero, consente una ricognizione a posteriori fino alle radici stesse della letteratura e dell'arte. A rigor di logica, infatti, anche i graffiti dell'epoca paleolitica possono essere considerati "fantastici", come pure certe produzioni letterarie greche o il grottesco romano. La prima definizione programmatica del Fantastico si ha, così, soltanto nel XVIII secolo, in corrispondenza della "moda del fiabesco", anche se sarà nell'Ottocento che, spostando l'attenzione sul Gotico e su tutta la letteratura impregnata di soprannaturale, si genererà una vera e propria coscienza della nozione di "Fantastico". Il 1830 è, infatti, l'anno in cui, con i primi articoli di Jean-Jacques Ampère, di Walter Scott, di Théophile Gautier, di Gérard de Nerval e, soprattutto, col celebre saggio di Charles Nodier, vedono la luce i primi studi "seri" sul fenomeno fantastico. Scrive Alessandro Scarsella nel saggio *Dalle origini a Nodier*:

La ricostruzione [...] del fenomeno del fantastico nella letteratura segue in diacronia il passaggio dalla "sensazione" alla "menzogna", attraverso la fondazione delle istituzioni civili e religiose da parte di quelli che Vico aveva chiamato poeti teologi. Individuando, d'altra parte, tre modi per tre facoltà distinte:

-materiale (sensazione o "intelligenza inesplicabile");

33 Cfr. J. BONY, *Le Récit nervalien*, Paris, J. Corti, 1990, p. 83.

- spirituale (genio);
- fantastico (immaginazione)³⁴.

L'intuizione più sorprendente però - almeno per la nostra tesi - si rivelerà essere il carattere me-tastorico che Nodier per primo attribuisce al Fantastico. Bisogna sempre rammentare che è la premessa alla natura onirica e all'anomalia del quotidiano a condurre alla liberazione del fabu-latorio e della fantasia. Quando il suddetto autore invoca il carattere meraviglioso del Fantastico moderno, insiste non più su contenuti e strutture, ma sul sorprendente insito in esso. Con il sor-prendente, la mente umana è libera di spaziare oltre i confini della logica e di creare, pertanto, nuove visioni, di originare nuove analogie, di immaginare nuove forme o nuove percezioni. E lo può fare senza ricorrere alla mimesi o alla destrutturazione del reale come avveniva in prece-denza. Tra artista e fruitore s'instaura un tacito accordo, in virtù del quale l'uno (l'artista) può sbrigliare la propria fantasia senza più vincoli di veridicità o ricorrendo pedissequamente a mezzi paraveritieri (il sogno, la follia, il soprannaturale) e l'altro (il fruitore) è disposto a seguirlo nel suo percorso immaginario. È il primo passo verso una coscienza creativa rivoluzionaria o, quanto-meno, verso una struttura di pensiero del tutto innovativa.

Dopo le prime incursioni dell'Ottocento, si vedrà come, ad occuparsi del Fantastico, sarà l'apparato critico del Novecento, con il grande dibattito aperto da Sartre nel 1940 e conseguente alla pubblicazione de *L'Imaginaire*³⁵. A questi si aggogheranno, tra gli altri, Caillois con il suo approccio tematico - ampiamente illustrato nel saggio *Images Images*³⁶, che definisce il Fantasti-co contrapponendolo al Meraviglioso e in cui il soprannaturale non viene mai inteso come frat-tura della coerenza universale -, Castex con il suo approccio storicista - illustrato ne *Le Conte fantastique en France*³⁷, in cui il Fantastico viene definito come una moda che fa la sua comparsa all'interno di un contesto culturale ottocentesco al contempo illuminista e occultista, quale rea-zione al razionalismo e al positivismo ancora diffusi all'epoca - e Vax con il suo approccio filo-sofico-psicanalitico - sviluppato nell'opera *La Séduction de l'étrange*³⁸, nella quale il Fantastico viene esaminato come nozione implicata con la sessualità e, soprattutto, con l'atto seduttivo -. Tutti questi studiosi si sono interessati della questione e hanno iniziato ad esplorare la sterminata galassia del Fantastico, avendo però come unico interesse, nella maggior parte dei casi, il cosid-detto "Romanticismo nero".

34 A. SCARSELLA, *Dalle origini a Nodier: premesse logiche per la definizione di un "modo"*, in AA.VV., *Le soglie del fan-tastico*, Roma, Lithos, 1996-2001, voll. 2; t. 1, 1996, p. 95.

35 J.-P. SARTRE, *L'Imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940.

36 R. CAILLOIS, *Images, Images: essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Paris, José Corti, 1966.

37 P.-G. CASTEX, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, J. Corti, 1962.

38 L. VAX, *La Séduction de l'étrange: étude sur la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1965.

Soltanto dopo la sistemazione avviata da Todorov e dal suo ap-proccio strutturalista al problema esposto nella celebre *Introduction à la littérature fantastique*³⁹, lo studio del Fantastico assumerà ben altra importanza e l'indagine ad esso relativa si allargherà, finalmente, anche all'ambito universitario. L'opera todoroviana costituisce, dunque - lo si vedrà meglio in seguito - un punto di partenza fondamentale. Tuttavia, ad un'attenta analisi di que-st'ultima (analisi che, in certi casi, fatica ancora non poco ad imporre le proprie osservazioni, da-to il posto di spicco occupato dal suo autore nel panorama della ricerca letteraria francese), la sua definizione appare piuttosto riduttiva e tende, non soltanto a condurre il Fantastico, alla fin fine, in una sorta di vicolo cieco, ma nega anche esplicitamente a tale "modalità"- ciò che, forse, può risultare più sconcertante - qualsiasi carattere poetico. Certo, occorre sottolineare che il contesto in cui Todorov si ritrovò ad operare, negli anni Settanta del secolo scorso, influenzò in maniera considerevole le sue scelte: in effetti, in Francia, la ricerca letteraria tende tutt'oggi a sconfinare nel campo della critica, pretendendo di stabilire ciò che è "buono" e ciò che invece non lo è (con tutte le implicazioni che l'aggettivo in questione e il proprio antonimo comportano), fis-sando, cioè, tutta una serie di parametri di valore - a tratti piuttosto rigidi - di quella che ha tutta l'aria di essere una letteratura fortemente istituzionalizzata. Ma tali giudizi di valore erano al-l'epoca della prima edizione dell'*Introduction* - e continuano spesso ad essere tuttora - assolutaente incompatibili con un "sano" spirito di ricerca scientifica⁴⁰. Di conseguenza, la definizione todoroviana prende in considerazione del Fantastico soltanto ciò che sembra presentare i tratti della "Grande Letteratura", cercando di estirparne ogni radice che penetri nel terreno dell'infra-letteratura, in altri termini, ignorando con risolutezza la sua dimensione popolare. Ciononostante, lo studioso non riuscirà mai a ottemperare il proprio scopo di "nobilitazione" della modalità in questione, dato che - come si è detto sopra - defrauda a priori, ad esempio, il *récit fantastique* di qualsiasi poeticità.

Per quanto ci concerne, il nostro studio dovrà obbligatoriamente restringere il proprio campo d'azione per giungere a carpire, anche se in maniera sempre piuttosto sommaria, l'es-senza più autentica della "modalità"⁴¹ fantastica nella categoria di opere appena menzionata.

39 T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

40 Cfr. P. ALBERTONI, *Le ragioni di un Fantastico*, nel sito del periodico elettronico "Sul Fantastico", [In linea]. <http://www.laboratoriodelfantastico.it/00&.html> (Pagina consultata il 18 ottobre 2006).

41 Definire il Fantastico come una sorta di "perversione" del Meraviglioso implica che esso si caratterizzi più per un pro-getto estetico innovativo che per l'appartenenza ad un "genere" propriamente detto. È forse opportuno rammentare fin d'ora che un genere è determinato da tutta una serie di schemi ricorrenti, distintivi e chiaramente identificabili. Ora, il Fantastico non è esente da certi *tòpoi*, ma ciò che crea delle affinità tra *Il Monaco* (1795) di Lewis e *Il Processo* (1925) di Kafka non è affatto l'appartenenza a un medesimo genere: gli schemi alla base di ciascuna delle suddette opere non sono neppure lontanamente comparabili. E non si può neppure intravedere un'identità del progetto estetico (in quanto Lewis non è Kafka e viceversa). Casomai si potrebbe cogliere la stessa "volontà di progetto estetico innovativo", dato che la scrittura dell'impossibile o dell'inspiegabile tende a rinnovare completamente i codici di scrittura. Ecco perché, piuttosto che di genere, è preferibile parlare di "modalità" fantastica (scelta per la quale si opterà anche nel presente studio). Il Fantastico si contraddistingue per un gioco di trasgressioni e per la completa abolizione - o meglio, per la più totale in-differenza nei confronti - dei limiti e delle norme codificate della scrittura: anche per questo, il termine in questione non potrebbe essere accostato al sostantivo "genere"

1.1. Il *récit fantastique* francese nel XIX secolo:

conte o nouvelle, conte e nouvelle?

Soffermiamoci anzitutto sui termini “*conte*” e “*nouvelle*”, comunemente impiegati per circoscrivere “generi” per loro stessa natura inafferrabili, ibridi, proteiformi, in continua mutazione, analogamente al Fantastico⁴². Una sequela di qualificativi alla base di una constatazione forse un po’ ingenua, ma che rappresenta, in un certo senso, il preambolo obbligato di ogni tentativo di studio su forme letterarie da sempre considerate vittime di una doppia maledizione: contemporaneamente troppo circoscritte, nelle proprie dimensioni e nelle proprie ambizioni e, in molti casi, troppo difficilmente circoscrivibili, nelle proprie accezioni e nelle proprie manifestazioni per agevolare qualsiasi genere di ricerca di cui costuiscano gli oggetti privilegiati. Buona parte dei teorici moderni e contemporanei evitano di “definire” i generi letterari (contravvenendo, in primo luogo, alla stessa etimologia di “genere”, derivato dal greco *ghénos* e indicante l’appartenenza, l’origine, dunque la tassonomia) come se si trattasse di entità geometriche stabili, rigide, cui applicare formule prefissate, dato che, fatte salve poche eccezioni, i testi che li costituiscono ne oltrepassano sempre, in maniera più o meno dirimpante, i diversi confini, mescolandosi fra loro. Il *conte*, esattamente come la *nouvelle* o il *roman*, è estremamente flessibile e non sfugge al fenomeno dell’“inclassificabilità”, che acquisisce una forza e un’ampiezza particolari proprio negli Stati Uniti e nell’Europa romantica del XIX secolo, il cosiddetto “*Âge d’or*” del *conte* fantastico secondo Pierre-Georges Castex⁴³, che sottolinea appunto come, sulla scia di Inghilterra, Germania, Austria e Russia, e, soprattutto, sotto l’enorme influenza della prolifica produzione hoffmanniana - notevolmente agevolata dalla comparsa dell’opera *De l’Allemagne* di Madame de Staël (1810) - anche in Francia, “il paraît particulièrement habile, vers 1830, d’accoler ces deux mots: conte e fantastique⁴⁴, au point que les écrivains abusent parfois de ce

che in maniera del tutto paradossale. Al limite, piuttosto che il problematico singolare, si potrebbe impiegare il plurale “generi fantastici” e distinguere un Fantastico Classico da un Fantastico Decadente, un Fantastico Moderno, e così via (cfr. P. ALBERTONI, *loc. cit.*).

42 Come ammette, del resto, anche Tzvetan Todorov nella sua *Introduction à la littérature fantastique*: “d’abord rien ne nous empêche de considérer le fantastique précisément comme un genre toujours évanescent” (TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 47).

43 CASTEX, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, cit., chap. IV.

44 Il Fantastico diventa un genere e un vocabolo “*fashionable*”, come scrive Alfred de Musset nella *Chronique de la Quinzaine* (sulla “Revue de Deux Mondes, journal des voyages, de l’administration, des moeurs etc. chez les différents peuples du globe, par une société de savants, de voyageurs et de littérateurs français et étrangers” (14 octobre 1832)), tra-sferendo il problema della definizione del “*fantastique*” su un piano estetico e sociale (citato in T. COLLANI (Università degli Studi di Bologna), *La Naissance du Goût Fantastique au XIXe siècle: Musset Chroniqueur et les Arborescences Romantiques*, esercitazione presentata in occasione dell’incontro semestrale del D.E.S.E. (Doctorat d’Études Supérieures Européennes en Littératures de l’Europe Unie) “Regards sur l’Europe littéraire et le Fantastique”, Seneffe (Belgio), 14-22 aprile 2003, per il seminario di Storia della Letteratura *Naissance du Fantastique en Europe: histoire et théories*, p. 13). Osserva Castex: “L’adjectif *fantastique* ne définit plus seulement l’étrange climat où se déroulent les contes d’Hoffmann; il est employé à tout

recours⁷⁴⁵, creando una sorta di etichetta polivalente da affibbiare alle opere più disparate, spesso assai lontane dal corrispondere alle attese dei lettori. Anche gli editori del 1800 non si dimostravano scupolosi come quelli moderni e i testi di un Nodier o di un Gautier potevano finire raggruppati sia in un'antologia di *contes*, che in una di *nouvelles* o, addirittura, di *romans*⁴⁶. Il nostro studio si basa proprio su raccolte di *contes* e di *nouvelles* fantastici (in maggiore o minor misura) dai titoli tanto diversificati quanto fondamentalmente "neutri", contenenti un buon numero di testi molto spesso reiterati - conformemente a precise politiche editoriali - da un'antologia all'altra (oltreché disposti secondo ordini ben definiti, spesso

propos, dans les acceptions les plus diverses. [...] Le terme est [...] aussi couramment employé et galvaudé que celui de *romantique*. On énonce ces quatre syllabes comme une formule magique; on les accole, comme une marque de qualité, sur les marchandises les plus diverses" (CASTEX, *Le Conte fantastique*, cit., pp. 65-66). Il termine "fantastique" sfugge ai limiti ristretti del libro, prestandosi a una moltitudine di impieghi diversi. Nella Francia del XIX secolo, quando l'effervescenza del terrore irrompe e travolge un po' tutte le arti, diventa infatti - come si è appena detto - un vocabolo assai alla moda, accompagnando tutte quelle produzioni artistiche in cui predomina il soprannaturale: la *Symphonie Fantastique* di Hector Berlioz (1830), il *Vaisseau Fantôme* (1843), *Tannhäuser* (1845) e *Lohengrin* (1850) di Richard Wagner; le "dances macabres" accompagnate da creature dell'aldilà, come in *Der Freischütz* (1821) di Karl Maria von Weber e i balletti dell'Opéra quali *La Sylphide* (1832) di Jean Schneitzhoeffter e Filippo Taglioni o *La Tentation* (1832) di Jacques-François Fromental Halévy e Casimir Gide; i virtuosismi del violinista Niccolò Paganini; i racconti di Hoffmann trasformati in composizioni operistiche da Jacques Offenbach; in campo giornalistico, i *feuilletons* di *fantaisies* pubblicati su "Le Mercure"; i quadri di Johann-Heinrich Füssli come *Le Cauchemar* (1781), allo stesso modo del primo Eugène Delacroix e dei disegni di Gustave Doré, sono tutte testimonianze di un periodo oscuro, fantomatico e misterioso, pieno di allegorie e di simboli (cfr. K. PLOUMISTAKI (Université Aristote de Thessalonique), *Le Fantastique comme forme littéraire*, esercitazione presentata in occasione dell'incontro semestrale del D.E.S.E., Seneffe, 14-22 aprile 2003, per il seminario di Storia della Letteratura *Naissance du Fantastique en Europe*, pp. 11-12). Al di là di ogni riferimento, un dato sembra, tuttavia, inconfutabile: la voga del termine "fantastique" nella Francia dell'epoca romantica non contribuisce affatto a precisare l'effettivo significato del vocabolo in questione. Qual è, infatti, il suo valore nel titolo della *Symphonie Fantastique* di Berlioz, o in quello della serie di "Revue Fantastiques" che Musset pubblica circa nel medesimo periodo? Il fatto più curioso è che tutto sembra aver preso avvio proprio da una definizione, elaborata più nella forma che nella sostanza: quella che Walter Scott formulò in merito alle opere di Hoffmann nel 1827 e che, due anni dopo, François-Adolphe Loève-Weimars - traduttore ufficiale francese dello scrittore tedesco - utilizzò alla bell'e meglio, come una sorta di introduzione / raccomandazione, alla propria edizione dei racconti hoffmanniani. Ma di tutto questo si parlerà più approfonditamente in seguito.

45 CASTEX, *Le Conte fantastique*, cit., p. 68. Cfr., ad esempio, le raccolte ottocentesche - riedite, in qualche caso sporadico, anche in tempi più recenti - quali *Contes bruns par une tête à l'envers* (1832), Jaignes (Seine-et-Marnes), La Chasse au Snark, 2002 (cfr. anche il lavoro dedicato alla miscellanea in questione da I. MERELLO, *Dal Noir al Brun: variazione sui temi del fantastico nella raccolta dei "Contes bruns"*, in AA.VV., *Indiscrete presenze: forme dell'orrore soprannaturale in letteratura*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 1993, pp. 97-112); *Le Salmigondis, contes de toutes les couleurs*, Paris, Fournier Jeune, 1832-1833, voll. 12 (cfr. anche il lavoro dedicato alla miscellanea in questione da I. MERELLO, *I racconti fantastici dell'"École du Désenchantement"*, in "Studi Francesi", 16 (maggio-agosto 1995), pp. 300-307); *Les Cent-et-une Nouvelles nouvelles des Cent-et-Un, ornées de cent-et-une vignettes, dessinées et gravées par cent-et-un artistes*, Paris, Ladvocat, 1832-1834, voll. 14; *Le Conteur*, Paris, Dumont, 1833 e *Le Livre des conteurs*, Paris, Allardin, 1833-35, voll. 6. Cfr. anche le antologie redatte in epoca moderna *Contes de la mort: le cadavre romantique*, Paris, Éditions des Autres, 1979 e *Contes de l'impossible (1889-1894)*, Genève-Paris, Slatkine, 1989. Volendo menzionare alcune raccolte di singoli autori, oltre a quelle della celebre coppia formata da Émile Erckmann et Alexandre Chatrian - nello specifico *Histoires et Contes Fantastiques*, Strasbourg, Philippe Albert Dannbach, 1849; *Contes de la montagne*, Paris, Michel Lévy, 1860 e *Contes Fantastiques*, Paris, Librairie Hachette et cie, 1860, tutte contenenti testi riediti, per buona parte, nell'antologia *Contes Fantastiques Complets*, Paris, Néo, 1987 - appare significativo ricordare quelle di Claude Vignon - pseudonimo di Marie-Noémi Cadiot, scrittrice e scultrice di talento, moglie dell'occultista Alphonse-Louis Constant (più noto come Eliphas Lévi) e tra le pioniere del femminismo e dei diritti della donna -, in particolare *Minuit, récits de la veillée*, Paris, Amiot, 1856 e *Contes à faire peur* (1857), Paris, Éditions de l'Érable, 1969.

46 A tal proposito, si vedano ad esempio: di Charles Nodier, le raccolte *Infernaliana ou anecdotes, petits romans, nouvelles et contes sur les revenants, les spectres, les démons et les vampires [publiés] par Charles N****, Paris, Sanson, 1822; *Contes en prose et en vers*, Paris, Renduel, 1835; *Contes de Charles Nodier*, Paris, Charpentier, 1840; *Nouvelles de Charles Nodier*, Paris, Charpentier, 1841; *Contes Fantastiques*, Paris, Charpentier, 1850; *Contes de la Veillée*, Paris, Charpentier, 1872; *Contes et nouvelles de Charles Nodier*, Paris, Payot, [1927]; *Contes du Pays des Rêves*, Paris, Libraires Associés, 1957; *Récits Fantastiques et Contes Nocturnes*, Paris, Le Livre-Club du Libraire, 1965; *Smarra, Tril-by et autres contes*,

addirittura riuniti in cicli che illustrano l'evoluzione di un autore nel genere) e caratterizzati a loro volta da una grande varietà di appellativi di genere, attribuiti dagli stessi scrittori, e da una maggiore o minore estensione che li avvicina, a seconda dei casi, rispettivamente al *roman* o alla *nouvelle* propriamente detti. Qualche esempio tratto dagli autori di cui ci occuperemo nel presente studio: *Smarra ou les Démons de la nuit, songes romantiques*; *Le Songe d'or, fable levantine*; *L'Amour et le Grimoire, ou comment je me suis donné au diable, conte fantastique*; *Trésor des Fèves et Fleur des Pois: conte des Fées*; *Les Fiancés, nouvelle vénitienne*; *Trilby ou le lutin d'Argail, nouvelle écossaise*; *Franciscus Co-lumna, nouvelle bibliographique*; *Paul ou la Ressemblance, histoire véritable et fantastique* di Nodier; *La Sonate du Diable, conte fantastique*; *Le Barbier de Goettingen, conte fantastique*; *La Métempsychose, conte fantastique*; *Nuit du 31 décembre, conte fantastique* di Nerval; *La Ca-fetière, conte fantastique*; *Omphale, histoire rococo*; *Fortunio, roman incroyable*; *Paul d'As-premont, conte*; *Spirite, nouvelle fantastique* di Gautier. A questo proposito, nel saggio intitolato *La Nouvelle Française*, René Godenne osserva:

L'emploi fréquent - surtout depuis le XIXe siècle - de "conte" pour "nouvelle" et de "nouvelle" pour "conte", signe certain d'un manque de rigueur terminologique chez les écrivains, crée une équivoque et une ambiguïté gênantes, qui constituent l'obstacle majeur à l'établissement d'une distinction nette et tranchée entre les deux termes. On peut comprendre les raisons de la confusion dans leur usage si l'on songe qu'il désignent tous deux des types de récit court, et qu'on dit volontiers d'un nouvelliste qu'il est un "conteur", qu'il sait "conter". De là à user indifféremment d'un terme ou d'un autre il n'y a qu'un pas⁴⁷.

Proprio la mancanza di una terminologia chiaramente definita dagli autori in materia di *récit court*⁴⁸,

Paris, Garnier-Flammarion, 1980; di Gérard de Nerval, le raccolte *Les Filles du feu, nouvelles par Gérard de Nerval*, Paris, Michel-Lévy Frères, 1856; *Contes et Facéties*, Paris, A. Lemerre, 1873; *Nouvelles et Fantaisies*, Paris, H. Champion, 1928; *Sylvie et autres nouvelles*, Paris, Éditions Malesherbes, 1948; *Aurélia et autres contes fantastiques*, Verviers, Marabout, 1966; [et al.] *Contes de la mort: le cadavre romantique*, Paris, Éditions des Autres, 1979; di Prosper Mérimée, le raccolte *Nouvelles* (sotto lo pseudonimo di "Joseph L'Étrange"), Paris, Michel-Lévy Frères 1852; *Colomba, suivi de la Mosaïque et autres contes et nouvelles*, Paris, Charpentier, 1852; *Dernières Nouvelles*, Paris, Michel-Lévy Frères, 1873; *Carmen et quelques autres nouvelles*, Paris, Payot, 1927; *Contes Russes*, Paris, Le Di-van, 1931; *Romans et Nouvelles*, Paris, Gallimard, 1934; *Lokis et autres contes*, Paris, René Julliard, 1964; *Contes Étranges*, Paris, Vialetay, 1972; *Colomba et autres nouvelles*, Paris, Librairie Générale française, 1976; *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*, Paris, Garnier-Flammarion, 1982; *Nouvelles Corses*, Paris, Presses Pocket, 1989; *La Vénus d'Ille et autres contes fantastiques*, Paris, Flammarion, 2000; *Histoires de monstres et de revenants*, Paris, Pocket, 2003; *La Vénus d'Ille et autres nouvelles fantastiques*, Paris, Bordas, 2004; di Théophile Gautier, le raccolte *Nouvelles*, Paris, Charpentier, 1845; *Romans et Contes*, Paris, Charpentier, 1863; *Les Jeunes-France: romans goguenards suivis de contes humoristiques*, Paris, G. Charpentier, 1875; *Fortunio et autres nouvelles*, Paris, Garnier, 1930; *Le Roman de la momie précédé de trois contes antiques*, Paris, Garnier, 1955; *Contes Fantastiques*, Paris, J. Corti, 1962; *Avatar et autres contes fantastiques*, Paris, Marabout, 1969; *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, Paris, Gallimard, 1981; *Contes et Récits Fantastiques*, Paris, Le Livre de poche, 1988; *L'Oeuvre Fantastique [Nouvelles et Romans]*, Paris, Bordas, 1992, voll. 2; *La Morte amoureuse: contes et récits fantastiques*, Paris, Larousse, 1993; *Les Morts amoureuses: nouvelles*, Arles-Bruxelles-Montréal, Actes Sud-Leméac, 1996; *La Morte amoureuse et autres nouvelles*, Paris, Flammarion, 1996; *Romans, Contes et Nouvelles*, Paris, Gallimard, 2002, voll. 2; *Histoires de démons et de momies*, Paris, Pocket, 2004; *Contes et Récits Fantastiques*; préface et dossier critique d'Alain Buisine, Paris, Librairie générale française, 2004.

47 R. GODENNE, *Études sur la nouvelle française*, Genève-Paris, Slatkine, 1985, p. 8.

48 L'impiego di una perifrasi testimoniale, del resto, le difficoltà da noi incontrate nel definire le tipologie di narrazione qui

sarebbe all'origine dell'eterna esitazione (per non parlare dei molteplici casi di autentica "sterilità") dimostrata dagli specialisti nel determinare una forma di espressione narrativa sotto cui classificare la nozione di "conte" e quella di "nouvelle" nella loro totalità:

ou ils [les auteurs] traitent indifféremment leurs textes de "conte" ou de "nouvelles", ou ils en viennent à parler de "petit roman", voire de "roman" à propos de leurs textes (n'est-il pas éclairant ce lapsus de Mérimée, dans sa correspondance à l'occasion de *Colomba*: "...mon roman ou plutôt ma nouvelle"?), ou ils publient des récits courts sans dénomination précise dans le titre [...]. De tels problèmes de terminologie constituent la pierre d'achoppement à une étude approfondie [...]; ils sont à proprement parler insolubles⁴⁹.

Se le edizioni più recenti tendono a considerare come fattore di coesione e di dinamicità propria delle raccolte il tema dei *récits* selezionati per costituirle più che la forma dei *récits* stessi⁵⁰, bisogna comunque constatare che alcune hanno volutamente mantenuto una sfumatura tra *contes* e *nouvelles*, tra *contes de la veillée* e *nouvelles fantastiques*, e così via. Per comprendere se si tratti o meno di distinzioni compiute a giusto titolo, si esaminino per qualche istante, con il supporto di René Godenne, le concezioni di *nouvelle* e di *conte* vigenti nel XIX secolo. A partire dall'introduzione del saggio menzionato sopra, lo studioso evidenzia i problemi di definizione e di valutazione incontrati dalla critica relativamente ai generi letterari in questione, troppo frequentemente confusi fra loro o assimilati al romanzo:

Pour la majorité des critiques, il n'y aurait aucune différence entre les deux formes narratives [entre conte et nouvelle], puisqu'ils emploient les deux termes de la même manière. Ainsi par-le-t-on régulièrement des "contes" de Mérimée, d'Arland, alors que ceux-ci ont qualifié leurs textes de "nouvelles". Ainsi encore nomme-t-on "nouvelles" les *Contes* de Voltaire, de Diderot ou de Flaubert. *Le Diable amoureux, nouvelle espagnole* de Cazotte, *La Vénus d'Ille* de Mérimée seront tantôt des "nouvelles fantastiques", tantôt des "contes fantastiques". Des critiques s'efforcent pourtant de distinguer les termes, et les réalités sémantiques qu'ils recouvrent, mais sans jamais justifier leur choix. Pour les uns, "conte" renverrait à une histoire fantastique (*Le Horla* de Maupassant), "nouvelle" à une histoire de caractère vrai (*Le Pêtit fût* du même); pour les autres, ce serait par la dimension des textes et le recours ou non à des procédés de roman que se différencient le conte et la

prese in esame.

49 *Ibid.*, p. 3. Mérimée ad esempio, nella propria corrispondenza, si riferisce a *La Vénus d'Ille* impiegando contemporaneamente i termini "conte" e "nouvelle": "L'idée de ce conte m'est venue en lisant une légende du moyen âge rapportée par Freher. [...] J'ai entrelardé mon plagiat de petites allusions à des amis à moi, et de plaisanteries intelligibles dans une coterie où je vivais lorsque cette nouvelle a été écrite." (P. MÉRIMÉE, *Correspondance Générale*, Paris-Toulouse, Le Divan-Privat, 1941-1964, voll.17; t.V, 1847-1849, 1946, *Lettre à Éloi Johanneau*, 11 novembre 1847, p. 200).

50 In accordo con quanto sostenuto, ad esempio, da Roger Bozzetto, per il quale il *conte* e la *nouvelle* fantastici "romanti-ci" non dovrebbero essere considerati come i prodotti di un'evoluzione strettamente e unicamente formale, ma come i frutti di un processo di valorizzazione di contenuti nuovi o diversi (R. BOZZETTO, *L'Obscur objet d'un savoir: fantastique et science-fiction, deux littératures de l'imaginaire*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992, pp. 77 ss.). Anche Rosalba Campra condivide questa opinione, quando definisce il Fantastico dell'Ottocento come "prevalentemente semantico", contrapposto (ma solo fino a un certo punto) a un "Fantastico del discorso" afferma-tosi a partire dalla seconda metà del Novecento (R. CAMPRA, *Territori della finzione: il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci, 2000, p. 133).

nouvelle: on qualifera par “nouvelle” les textes étendus de Maupassant comme *Boule de suif*, par “conte” les textes brefs comme *La Ficelle* [...].

Si les avis apparaissent aussi contradictoires, aussi diamétralement opposés dans certains cas, c’est qu’ils reposent chaque fois sur des conceptions toutes faites des critiques, qui érigent *leur* conception de la nouvelle en une conception type qu’ils opposent à une autre non moins personnelle du roman ou du conte⁵¹.

Ma, nonostante la differenza tra “*conte*” e “*nouvelle*” sia generalmente interpretata, quando vie-ne colta, come di carattere storico-terminologico (dovuto, cioè, alla prevalenza dell’uso di un termine o dell’altro a seconda dell’epoca storica e degli autori che se ne avvalgono⁵², piuttosto che a una divergenza sostanziale tra due sottogeneri fra loro vicini), la realtà è ben più complessa, e le opere di cui in seguito ci occuperemo ne costituiscono un esempio:

Ériger en outre une synonymie entre “conte” et “nouvelle” en postulat qu’on ne discute pas relève de l’arbitraire: c’est refuser l’existence de deux formes narratives distinctes, c’est ne pas vouloir prendre conscience de la réalité sémantique recouverte par deux termes. Or, n’est-il pas déjà des cas où la synonymie ne viendra jamais à l’esprit? “Conte” de fées, dira-t-on, et non “nouvelle” de fées, “conte” de Noël et non “nouvelle” de Noël, “conte” merveilleux et non “nouvelle” merveilleuse⁵³.

In molti casi, senza considerare i testi nel loro insieme, cioè senza sottoporli ad un’analisi approfondita (e, soprattutto, priva di preconcetti), è pressoché impossibile definire con una certa sicurezza la loro appartenenza al genere del “*conte*”, a quello della “*nouvelle*”, o a quello del “*petit roman*” (allo stesso modo in cui risulta estremamente difficile formulare delle definizioni chiare e precise che esauriscano la complessità di un fatto letterario). Ed è importante evidenziare quanto, specialmente nel caso che ci riguarda, siano anche gli aspetti formali (struttura, categorie temporali, modalità di ricezione, e così via) a determinare in qualche modo il genere stesso - e dunque a dover costituire l’oggetto primario di indagine - oltre a quelli contenutistici. Se Godenne non incontra eccessive difficoltà nel distinguere i generi letterari compresi fra il XVI e il XVIII secolo, la medesima condizione non si verifica per l’epoca degli autori considerati nel presente studio, in cui il caos sembra totale:

51 GODENNE, *La Nouvelle française*, Paris, PUF, 1974, p. 12 ed *Études sur la Nouvelle française*, cit., p. 2. Per Castex, ad esempio, *La Vénus d’Ille* sarebbe un *conte* fantastico (*Le Conte fantastique*, cit., p. 264), mentre per Pierre Trahard si tratterebbe più propriamente di una *nouvelle* fantastica (*Prosper Mérimée et l’art de la nouvelle*, Paris, Nizet, 1952, p. 22). Sempre a proposito di Mérimée, le denominazioni narratologiche relative a *Carmen* e a *Colomba* si presentano ancora più variegate: “vrais romans condensés” per Jules Dériat (*Histoire de la littérature française*, Paris, E. Belin, 1933, p. 8), “nouvelles” per Pierre Kohler (*Histoire de la littérature française*, Lausanne, Payot, 1948-49, voll. 3; t. II *Le XVIIIe siècle et la première moitié du XIXe siècle*, 1948, p. 51), “longues nouvelles” per Marcel Schneider (*Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1985, p. 241).

52 Il maggiore impiego del termine “*conte*” rispetto a quello di “*nouvelle*”, soprattutto nella seconda metà del XIX secolo, si spiega con la perdita, da parte del primo, del significato generico posseduto fino al XVIII secolo a vantaggio di quello più ampio e corrente di “*recit conté*” di avventure o di aneddoti. Si potrebbe, pertanto, avanzare l’ipotesi che gli autori del periodo volessero salvaguardare il senso originale della parola “*nouvelle*”, da intendersi come “*recit vrai*” (GODENNE, *La Nouvelle française*, cit., p. 55 e *Un Nouvel inventaire de la nouvelle française au XIXe siècle. D’“Atala” (1801) au “Livres des nouvelles” (1899)*, in “*Histoires Littéraires*”, 10 (2002), p. 62).

53 ID., *La Nouvelle française*, cit., p. 13 ed *Études sur la nouvelle française*, cit., p. 2.

Un des traits les plus caractéristiques de la démarche des nouvellistes du dix-neuvième siècle demeure l'habitude de recourir, pour désigner tout type de récit court, voire plus étendu, mais qui n'équivoque pas l'idée de roman, non seulement au terme de "nouvelle", imposé par une tradition longue de quatre siècles, mais encore à celui de "conte", qui finit par être le plus couramment employé dans les titres des recueils [...]. "Conte" se découvre en outre dans le corps de volumes qui ont paru sans la moindre précision dans leur titre [...]. Le terme sera aussi celui que choisiront ordinairement les éditeurs pour intituler les recueils d'un Nodier ou d'un Maupassant qu'ils publieront après leur mort⁵⁴.

Le XIXe siècle privilégie à coup sûr le terme de "conte"; il ne l'envisage pas pour autant comme un terme qui s'opposerait à "nouvelle". Les deux mots ne s'excluent pas dans l'esprit des auteurs. [...] Qu'on songe [...] au recueil de *Contes en prose et en vers* de Nodier (1837) qui contient plusieurs "nouvelles", à ce volume de *Romans et contes* de Gautier (1863) qui reprend des textes des *Nouvelles* de 1845...⁵⁵.

Lo studioso aggira apparentemente l'ostacolo (e noi seguiremo il suo esempio, anche relativamente al *conte*) ricorrendo, per evocare l'estrema eterogeneità narrativa, formale e contenutistica, della *nouvelle* ottocentesca, proprio al termine "récit": "elle [la nouvelle] peut être un récit conté ou un récit présenté sans intervention d'un narrateur, un récit fantastique ou un récit vrai, un récit amusant ou un récit sérieux, un récit court ou un récit long". E aggiunge:

Dans ce sens, un des grands enseignements de l'étude de la nouvelle au dix-neuvième siècle m'apparaît être celui-ci: il n'est plus possible de distinguer les domaines du conte et de la nouvelle; il n'y a plus qu'un domaine: celui du récit court (par opposition au roman)⁵⁶ qui repose tantôt sur

54 "Cependant, pour la plupart, "nouvelle" demeure le terme générique. C'est qu'il ne se réfère pas simplement comme "conte", en raison du sens précis et limité qu'il a pris, à une *manière* de présenter le récit, mais qu'il doit évoquer d'avant-garde l'idée d'une *forme* narrative particulière. En cela, les auteurs n'oublient pas le sens originel du mot. [...] Néanmoins, en ne se fixant plus comme leurs prédécesseurs sur un terme unique, "nouvelle", mais sur deux pour désigner *une* forme narrative particulière, les auteurs du XIXe siècle contribuent à introduire un élément de confusion dans le domaine de la terminologie, qui n'existait pas au départ. Voilà qui rend plus malaisée l'étude de l'histoire d'un mot, et partant l'approche de la réalité qu'il renferme" (ID., *La Nouvelle française*, cit., pp. 56-58).

55 *Ibid.*, pp. 53-54.

56 Bazot, diversificava i termini in questione in maniera perentoria: "Le roman peut s'étendre sur tous les événements de la vie d'un héros [...]. La nouvelle exige moins d'étendue [...]. Le conte veut encore plus de brièveté" (citato in ID., *Un Nouvel inventaire de la nouvelle française*, cit., p. 62). La distinzione tra *conte* e *nouvelle*, operata sulla base della nozione relativa di ampiezza materiale, sarà adottata con una certa frequenza nel XX secolo, quando si tenterà di differenziare tra loro, ad esempio, i racconti e le novelle di Poe o di Maupassant. In fatto di estensione, si parla di "relatività" in quanto sia il *conte* che la *nouvelle*, "generi" tradizionalmente accomunati dalla brevità e dalla concentrazione dei fatti - specie se paragonati ai grandi cicli romanzeschi (quali la *Comédie Humaine* di Balzac) e ai *romans-feuilletons*, per opporsi all'autorità dei quali vedono, in molti casi, la luce - possono oscillare da un minimo di circa 20-30 pagine ad un massimo - riscontrabile tanto in Nodier (*La Fée aux miettes*) e in Nerval (*Aurélia*), quanto in Mérimée (*Colomba*) e in Gautier (*Fortunio*) - compreso tra le 100 e le 200 pagine (e oltre, se *Spirite* di Gautier consta di ben 235 pagine!). Perciò, allo stesso modo in cui alcuni romanzi possono essere considerati come "compilations" o "montages" di *contes*, o addirittura come "nouvelles en expansion" - secondo quanto suggerisce la definizione umoristica di Ambrose Bierce: "Romanzo: racconto gonfiato" (A. BIERCE, *Dizionario del Diavolo*, Milano, TEA, 1993, p. 160) - anche i *contes* e le *nouvelles* più lunghi (che pure tendono a differire dal romanzo, come si è detto, proprio per l'estensione) possono venire percepiti, a volte, come "romans en réduction",

des données fantastiques, tantôt sur des données véritables, et que les auteurs traitent indifféremment de “conte” ou de “nouvelle” (songeons aux exemples chez Nodier, Gautier...) ⁵⁷.

In effetti, già dai primi dell'Ottocento, i termini “*conte*” e “*nouvelle*”, così come “*histoire*” e lo stesso “*récit*”, spesso associati, venivano impiegati indifferentemente, in Francia, per indicare una medesima realtà semantica, consistente non soltanto in una “maniera” di presentazione dei fatti, ma anche in una particolare “forma” narrativa. Fino al XVIII secolo, la linea di spartiacque fra *conte* e *nouvelle* - stagliatasi gradualmente nel caotico fondo comune costituito dalle narrazioni brevi medievali - per quanto incerta e fluttuante, non era ancora stata cancellata e il primo termine continuava a contrapporsi al secondo, rinviando a delle tipologie di narrazione ben precise⁵⁸. Queste si caratterizzavano per tre macroaspetti fondamentali, inerenti al fine morale ed edificante (assai più contenuto nella *nouvelle* rispetto al *conte*), all'oralità (nel *conte* decisamente più marcata rispetto alla *nouvelle*) e, soprattutto, ad un particolare rapporto con la realtà. In genere si trattava, infatti, di avventure di “natura” diversa (come nel caso del *conte de fées*, del *conte oriental* o del *conte allégorique*) o di “ordine” diverso (come nel caso del *conte philo-sophique*) ma comunque considerate ricettacoli della fantasia, di avventure meravigliose e invero-simili, in opposizione alla *nouvelle* che, conformandosi fin dalle proprie origini allo spirito dei *fabliaux*, prediligeva storie, temi e personaggi che rinviavano alla realtà quotidiana e popolare⁵⁹. In età romantica i due generi, contemporaneamente indefiniti e specifici, tornano di nuovo a sovrapporsi, e il

“ébauches de romans” o “romans avortés” (cfr. G. BELZANE, *La Nouvelle: un genre à part*, in “Textes et Documents pour la Classe”, 776 (du 15 au 30 mai 1999), pp. 6-48). Semplicemente “il [suffit] - come scrive Godenne - de développer davantage des épisodes, de creuser les situations, de gonfler la part de certains événements, de se livrer à une analyse plus fournie des caractères. Il s'agit là de roman en puissance comme en ont conçu Vigny (*La Vie et la mort du capitaine Renaud*), Gautier (*Fortunio*), Flaubert (*Un cœur simple*)” (ID., *Études sur la nouvelle française*, cit., p. 5). Lo stesso Gautier, ad esempio, considera a più riprese *Fortunio* un “petit roman” piuttosto che una “longue nouvelle”: “Nous pourrions bâtir une théorie dans laquelle nous démontrerions que notre roman est le plus beau du monde” (Th. GAUTIER, *Préface*, in *Fortunio*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, Paris, Gallimard, 2002, voll. 2; t. I, p. 605); “Beaucoup de gens pourront crier à l'in vraisemblable et à l'impossibilité; mais ces gens-là courtisent le risque de se tromper souvent: le roman de Fortunio est beaucoup plus vrai que bien des histoires” (*Ibid.*, p. 606); “Ceci paraîtra peut-être un hors-d'oeuvre à quelques-uns de nos lecteurs; nous sommes tout à fait de l'avis de ces lecteurs-là. Mais sans les hors-d'oeuvre et les épisodes, comment pourrait-on faire un roman ou un poème, et ensuite comment pourrait-on les lire?” (*Ibid.*, p. 635).

57 GODENNE, *La Nouvelle française*, cit., p. 106.

58 Henri Coulet sostiene, con maggiore esattezza, come, già a partire dal Rinascimento, le due tipologie di *récit court* tendessero a differenziarsi nettamente tra loro: “*La nouvelle* s'est séparée du conte, selon la distinction qui est encore respectée, bien qu'elle n'ait jamais été codifiée: le conte traite des sujets plaisants, il est oeuvre de fantaisie, il recourt à l'in vraisemblable, il ne perd jamais son caractère oral; la nouvelle traite des sujets sérieux, sentimentaux ou tragiques, elle raconte des événements vrais ou du moins vraisemblables, elle perd le caractère de narration orale qui ne lui est plus essentiel” (H. COULET, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, A. Colin, 1967, voll. 2; t. I *Le Roman avant la Révolution*, p. 134).

59 “L'étude de la nouvelle française depuis ses origines jusqu'au XXe siècle - ad eccezione dell'ampia parentesi rappresentata, appunto, dall'epoca ottocentesca - permet d'affirmer que les écrivains associent le plus souvent le merveilleux, le fantastique, et les sujets d'exception qu'ils exigent, à l'idée de “conte”, tandis qu'ils associent l'idée de “nouvelle” à l'expression d'une histoire inscrite dans un contexte véritable, réaliste, mettant en jeu des événements tantôt singuliers, tantôt quotidiens. Le monde du conte n'est pas pour certains le monde de la nouvelle” (ID., *Études sur la nouvelle française*, cit., p. 8).

conte -“oeuvre où la fantaisie est reine et ne doit tenir à aucun objet”⁶⁰- perde una parte del significato “generico” posseduto qualche decennio prima per acquistare quello più vasto e corrente - da sempre caratterizzante la *nouvelle* - di “racconto di avventure o di aneddoti veri” (e sorprendenti, tanto più sorprendenti quanto più veri o supposti tali):

“Conte” est un terme qui, en raison de sa signification générale de récit conté, peut être appelé à exprimer l’idée de narration contenue dans toute nouvelle. Prenant son sens large et courant de récit de quelque aventure, de quelque anecdote, le terme devient, dans l’esprit des auteurs, un parfait équivalent de “nouvelle”, qui figure dans le titre de volumes de textes courts qu’on serait bien en peine de différencier des textes des recueils désignés par “nouvelles”⁶¹.

L’equivalenza fra “*conte*” e “*nouvelle*” si instaura con una certa facilità nel XIX secolo, dato che la maggior parte delle *nouvelles* vengono considerate, in questo periodo, come dei “*textes contés*”, “c’est-à-dire que les auteurs laissent une place importante à la parole d’un narrateur, conservant et restituant le ton de ce qui est parlé”⁶². Nodier - il pioniere, in Francia, dell’ispirazione frenetico-fantastica calata nel contesto del *récit* (più o meno) *court* e l’intellettuale che meglio di ogni altro illustra, nel XIX secolo, un tentativo di classificazione dei generi - è particolarmente interessato da questo fenomeno, sia da un punto di vista critico che in una prospettiva puramente artistica; nell’*Histoire d’Hélène Gillet* (1832) esordisce, infatti, in questi termini:

L’hiver sera long et triste. L’aspect de la nature n’est pas joyeux. Celui du monde social ne l’est guère. Vous craignez l’ennui des spectacles. Vous craignez l’ennui des concerts. Vous craignez surtout l’ennui des salons. C’est le cas de faire chez vous un grand feu, bien clair, bien vif et bien pétillant, de baisser un peu les lampes devenues presque inutiles, d’ordonner à votre domestique, si par hasard vous en avez un, de ne rentrer qu’au bruit de la sonnette; et, ces dispositions prises, je vous engage à raconter ou bien à écouter des histoires, au milieu de votre famille et de vos amis, car je n’ai pas supposé que vous fussiez seul. Si vous êtes seul cependant, racontez-vous des histoires à vous seul. C’est un autre plaisir encore, et il a bien son prix. J’ai goûté un peu de tout, et je ne me suis jamais réellement amusé d’autre chose⁶³.

60 J.-P. AUBRIT, *Le Conte et la Nouvelle*, Paris, A. Colin, 2002, p. 64. In generale, però, i “*contes fantastiques*” non possono essere accomunati ai “*contes*” della tradizione folclorica orale, sia autoctona che straniera (come i racconti popolari o le più classiche favole), le cui origini sono da ricercarsi nell’*exemplum* e nella *fabula* greco-latini, e che nella Germania romantica, ad esempio, vennero riscoperti e portati nuovamente in auge dal movimento dello *Sturm und Drang*. In altri termini, la letteratura fantastica moderna scaturisce ed evolve progressivamente, non dal *Volksmärchen*, non, cioè, dal *conte merveilleux* alla maniera dei fratelli Grimm, ma dal *Kunstmärchen*, vale a dire dal *conte* nato da un artificio artistico (oltre che dal romanzo nero inglese e dal *conte* libertino francese) (cfr. V. TRITTER, *Le Fantastique*, Paris, Ellipses, 2001, pp. 7, 95-96).

61 GODENNE, *Études sur la nouvelle française*, cit., p. 7.

62 ID., *La Nouvelle française*, cit., p. 52.

63 Ch. NODIER, *Histoire d’Hélène Gillet*, in *Contes, avec des textes et des documents inédits*, Paris, Garnier, 1961, p. 330.

Ed è anche possibile constatare uno scivolamento del termine “*nouvelle*” verso i principi estetici del “*conte*” attraverso l’impegno dei verbi “*conter*” e “*raconter*” nelle prime pagine di numerosi *récits courts*, verbi che, oltre ad attribuire il titolo di “conteur” ai singoli narratori, annunciano chiaramente le intenzioni di questi. Ne *Les Quatre Talismans* (1838), in quella che Nodier definisce peraltro una “*Préface inutile*”, l’autore, dichiarando, quasi in una sorta di professione di fede, che i suoi *contes* rappresentano per lui l’unico sollievo efficace di fronte alle angosce che divorano la vita reale, tratta *contes* e *nouvelles* come sinonimi, mescolandoli in un unico genere (a tutt’oggi erroneamente ritenuto secondario, ma che, invece, gode da sempre di una poliedrica vivacità formale e tematica), alla ricerca, forse, del modello ideale che gli avrebbe potuto consentire di dare libero corso alla propria immaginazione e alle proprie fantasie:

Eh quoi! dira-t-on, des *Nouvelles* encore, et des *Nouvelles* toujours!

Je crains bien, hélas! qu’on ne m’adresse pas ce reproche pour la dernière fois.

Et j’ai cependant quelque raison pour désirer qu’on me l’adresse longtemps, car je ne ferai plus que des *Nouvelles*.

[...].

Les *Nouvelles* que je me *raconte* avant de les *raconter* aux autres ont d’ailleurs pour mon esprit un charme qui le console. Elles détournent ma pensée des faits réels pour l’exercer sur des chimères de mon choix; elles l’entretiennent d’idées rêveuses et solitaires qui m’attendrissent, ou de fantaisies riantes qui m’amusent [...].

C’est pour cela que j’ai fait des *Contes*.

[...] J’ai vécu de mes *Romans* et de mes *Nouvelles*, parce que je n’ai pas pu faire autrement [...].

Revenons un moment à mes *Contes*, et puisqu’on n’en parlera plus⁶⁴.

Ma si può anche verificare uno slittamento della *nouvelle* nel dominio più propriamente semantico del *conte*, vale a dire c’è il termine di “*nouvelle*” qui devient un équivalent de “*conte*”, parce qu’il prend comme lui le sens particulier d’un récit qui implique la mise en train d’éléments surnaturels. “*Nouvelle*” ne désigne plus uniquement, comme à l’origine, des histoires fondées sur des faits véritables, mais également des textes dont les sujets relèvent du fantastique féerique ou terrifiant⁶⁵.

Senza parlare di effettiva “subordinazione” tra *conte* e *nouvelle*, le somiglianze esistenti tra entrambe queste categorie letterarie possono senza dubbio condurci ad affermare, con Thierry Ozwald, che “le conte appelle la nouvelle, tandis que la nouvelle rappelle le conte”⁶⁶.

Comunque sia, la narrazione (più o meno) breve di stampo fantastico occupa una posizione di primissimo piano nel panorama editoriale della Francia romantica: essa seduce

64 ID., *Les Quatre Talismans*, in *Ibid.*, pp. 718, 719, 720.

65 GODENNE, *Études sur la nouvelle française*, cit., pp. 7-8.

66 Th. OZWALD, *La Nouvelle*, Paris, Hachette, 1996, p. 15.

l'immaginazione del pubblico e affascina lo spirito creativo degli scrittori offrendo loro la visione di una realtà "alternativa" dalle implicazioni più insospettabili, una realtà contemporaneamente intrigante e angosciante, in grado di ridestare la sensibilità dell'individuo per il soprannaturale e per l'insolito.

1.1.1. *Conte o nouvelle* e Fantastico: un fortunato connubio romantico

Godenne, che tende a definire il *conte fantastique* in funzione di criteri più tematici che formali (senza differenziarlo esplicitamente, ad esempio, dai *contes* a tema soprannaturale), osserva a proposito dell'"ibrido" ottocentesco denominato "*nouvelle fantastique*":

Un [...] trait caractéristique de la démarche des auteurs du XIX siècle consiste à recouvrir sous l'étiquette de "nouvelle" des récits fantastiques. Ce qui était l'exception aux siècles précédents [...] devient maintenant un usage répandu chez un grand nombre. Le plus souvent, les récits reposent sur des faits étranges, bizarres, extraordinaires, voire terrifiants, mais toujours surnaturels. C'est le cas chez Balzac: *Melmoth réconcilié* (le pacte d'un homme avec le démon), *L'Elixir de longue vie* (don Juan entre en possession du secret de l'éternité), chez Nodier: *Trilby, ou le lutin d'Argail, nouvelle écossaise* (lointain souvenir du *Diable amoureux* de Cazotte: un diable s'éprend d'une créature humaine), chez Gautier: *Omphale, histoire rococo* (un homme, amoureux de l'image d'une femme dessinée sur une tapisserie, la voit se matérialiser sous ses yeux), *Arria Marcella* (un cadavre de femme enfoui dans les ruines de Pompéi revient à la vie pour aimer celui qui l'a déterrée), *Spirite, nouvelle fantastique* (un homme communique avec l'esprit de sa maîtresse disparue), et un des plus beaux textes fantastiques français: *La Morte amoureuse* (l'amour maudit d'un prêtre pour une vampire), etc.⁶⁷.

Anche Tzvetan Todorov illustra, al termine dell'*Introduction à la littérature fantastique*, il legame fondamentale che unisce il soprannaturale al *conte* inteso nella sua definizione elementare di "mouvement entre deux équilibres semblables mais non identiques"⁶⁸. Il ricorso al secondo da parte del primo costituisce, infatti, il tragitto meno lungo da percorrere per stabilire un nuovo equilibrio con cui sostituire quello iniziale, destinato a spezzarsi: "Pour que la transgression de la loi provoque une modification rapide, il est commode que des forces surnaturelles interviennent; le récit, sinon, court le risque de traîner"⁶⁹. L'estensione gioca un ruolo essenziale in tutte le creazioni letterarie, dato che ogni forma narrativa risulta intimamente legata alla tematica che in essa si sviluppa; il Fantastico, in quanto tale, "esigerebbe" (il condizionale, per quanto si è già detto e per quanto meglio in seguito si dirà, è d'obbligo) indeterminatezza, condensazione e rapidità d'azione, direttamente proporzionali all'effetto di *suspense* indotto nel lettore fino al termine della storia. Per questo "Le genre littéraire qui

67 GODENNE, *La Nouvelle française*, cit., pp. 62-63.

68 TODOROV, *Introduction*, cit., p. 171.

69 *Ibid.*, p. 173.

convient le mieux au fantastique est assurément le récit: conte, oeuvre théâtrale ou cinématographique”⁷⁰. E, ancora meglio, “[I]a nouvelle sied bien au fantastique et réciproquement [...] elle permet par sa brièveté [...] une sorte de raréfaction des certitudes à travers laquelle le fantastique trouve un moyen d’expression privilégié”⁷¹. L’elaborazione di *contes* e *nouvelles* partecipa di una volontà di novità e di rottura che concorda pienamente con il movimento romantico, sedotto, infatti, dalla pratica di entrambi questi generi. Del resto, il Fantastico mal si conformerebbe a una narrazione eccessivamente lunga, roman-zesca, dato che la maggior parte dei motivi che lo contraddistinguono (come, ad esempio, il pas-saggio a un’“altra vita”, il sogno, l’apparizione di spettri e vampiri nel mondo dei vivi, la stipu-lazione di patti infernali, o l’animazione di oggetti)⁷² e il conseguente stupore che generano sia sui personaggi della trama che sul pubblico - organo attivo che vibra all’unisono con essi -, per quanto reiterati nel corso della narrazione, restano pur sempre di media o breve durata.

Le forme narrative “brevi” allora, generalmente caratterizzate, non soltanto da un’estensione ridotta predefinita, ma da una struttura globale che si concentra attorno a un numero esiguo di attanti - veri e propri microcosmi sociali - e ad un impianto narrativo semplice - spesso un episodio leggendario, un avvenimento straordinario o un aneddoto incredibile (*reportage* crono-logico, *récit* a posteriori e così via) riportato o, meglio, “raccontato” da narratori per lo più intra-diegetici - giungono più o meno rapidamente ad una conclusione (*festinare ad eventum*, secondo il celebre adagio latino)⁷³. Proprio in virtù di un’economia di mezzi finalizzata alla creazione di una grande intensità, *contes e nouvelles* si contrappongono nettamente al romanzo che, com’è noto, pretendendo di dipingere un quadro il più possibile completo e complesso della realtà e della psicologia dei protagonisti della storia, si dilata nel tempo e accumula luoghi, eventi e de-scrizioni,

70 VAX, *L’Art et la Littérature fantastiques*, Paris, PUF, 1963, p. 9.

71 J.-P. NAUGRETTE, *Préface*, in AA.VV., *Stories of Mystery=Nouvelles fantastiques*, Paris, Le Livre de poche, 1990, p. 11. Daniel Grojnowski sostiene che la *nouvelle* può essere soltanto breve: “[I]a nouvelle est vouée à la concision, elle relate les événements tambour battant” (D. GROJNOWSKI, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993, p. 4). Ma la definizione di *nouvelle* proposta dal *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* di Pierre Larousse sottolinea l’affinità che lega questo genere, da un lato, al *conte* e, dall’altro, al *roman*: “Comme genre littéraire, la nouvelle tient aujourd’hui le mi-lieu entre le roman et le conte; c’est d’ordinaire une courte étude de moeurs, de sentiments ou de caractères, une simple aventure resserrée dans un cadre étroit, et ce genre, pour avoir quelques valeurs, demande une certaine finesse de touché”. (P. LAROUSSE, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle [...]*, Paris, Larousse et Boyer, 1866-1890, voll. 15 + voll. 2 de Suppléments; t. XI *Mémoire-Ozza*, 1874, *ad vocem*).

72 Cfr. CAILLOIS, *Au Coeur du fantastique*, in *Cohérences Aventureuses*, Paris, Gallimard, 1976, p. 174.

73 Cfr. GODENNE, *La Nouvelle française*, cit., pp. 149-150. A questo proposito, appare significativo riportare la celebre definizione baudelairiana di “*nouvelle*”, l’unica - stando a quanto asserisce Godenne - elaborata nel XIX secolo (*La Nouvelle française*, cit., p. 84) e una delle prime in assoluto di segno positivo, in cui il genere in questione non viene più considerato un “*roman*” interrotto o, peggio, raffazzonato alla bell’e meglio, ma un campo privilegiato - caratterizzato essenzialmente da “brièveté” e “intensité” - in cui “la reine des facultés” può fare pieno sfoggio di sé: “La nouvelle a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l’intensité de l’effet. Cette lecture, qui peut être accomplie tout d’une haleine, laisse dans l’esprit un souvenir bien plus puissant qu’une lecture brisée, interrompue souvent par les tracés des affaires et le soin des intérêts mondains. L’unité d’impression, la totalité d’effet est un avantage immense qui peut donner à ce genre de composition une supériorité tout à fait particulière, à ce point qu’une nouvelle trop courte (c’est sans doute un défaut) vaut encore mieux qu’une nouvelle trop longue. L’artiste, s’il est habile, n’accommodera pas ses pensées aux incidents; mais, ayant conçu délibérément, à loisir, un effet à produire, inventera les incidents, combinerà les événements les plus propres à amener l’effet voulu. Si la première phrase n’est pas écrite en vue de préparer cette impression finale, l’oeuvre est manquée dès le début. Dans la composition toute entière il ne doit pas se glisser un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tende, directement ou indirectement, à parfaire le dessein pré-médité” (BAUDELAIRE, *Notes Nouvelles sur Edgar Poe*, in *Oeuvres complètes*, cit., t. II, 1976, p. 319. Baudelaire non fa che adattare delle idee già espresse da Poe nel 1842, in una recensione dei *Twice-told Tales* di Nathaniel Hawthorne comparsa sul “Graham’s Magazine”).

disperdendosi, a volte, nei dettagli più disparati⁷⁴. Che esse costituiscano il luogo privi-legiato delle manifestazioni del soprannaturale, in particolare nella letteratura del XIX secolo (anche grazie alla moltiplicazione di giornali e riviste e alla voga del *feuilleton*, fenomeni caratteristici dell'epoca)⁷⁵, non stupisce, allora, più di tanto. Come non meraviglia neppure il fatto che la quasi totalità dei riferimenti testuali di Todorov - da Cazotte a Potocki, da Nodier a Hoffmann, da Gautier a Lewis, da Gogol a Maupassant, da Mérimée a Poe, da Nerval a Villiers de L'Isle-Adam - rappresenti già di per sé, all'interno di un'opera che esordisce con un'interessante ri-flessione sui generi letterari, un abbozzo di bibliografia piuttosto dettagliato su *conte* e *nouvelle*. Esiste, dunque, un legame stretto che unisce entrambi i "generi" in questione al Fantastico, modalità, questa, che, nel rispetto delle unità di luogo, di tempo e di azione tanto necessarie, in particolare, al *conte*, "stylise le réel pour n'en retenir que ce qui convient à son dessein"⁷⁶. Tale relazione traspare chiaramente dalle parole di Alain Juillard: "Le fantastique et la nouvelle s'ai-mantent réciproquement. L'on connaît fort peu de véritables romans fantastiques, mais la plupart des écrivains qui ont pratiqué la nouvelle ont abordé les rives de l'*inquiétante étrangeté*"⁷⁷. E, come ben sottolinea Rosalba Campra, l'evento fantastico (oppure la rivelazione della natura fantastica di uno o più eventi), si viene a conoscere solo nelle ultime sequenze [...]. Per tale motivo, gran parte della narrativa fantastica, dal punto di vista della sua costruzione, si può rappresentare come una preparazione più o meno lunga che porta in alcuni casi a uno scioglimento precipitoso [...].

È forse questa una delle cause per cui il fantastico trova la sua dimensione privilegiata nelle forme brevi. Non si tratta soltanto del problema dell'effetto sorpresa provocato dal rompersi delle linee di tensione che il racconto è andato tracciando, ma anche della funzionalità massima dei componenti, che ricevono la loro convalida da parte del lettore se non accede al finale troppo tardi, se l'attenzione, diluita nel tempo, non finisce per intorbidire i contorni⁷⁸.

Il *conte* e la *nouvelle* fantastici sono generalmente "brevi" in quanto poggiano, per natura, sul confronto di due soli elementi: un personaggio e un elemento perturbatore. Che quest'ultimo assuma le sembianze di un fantasma o di un sogno, così come di un'allucinazione

74 Nella maggior parte di *contes* e *nouvelles* - in particolare in quelli *fantastiques* - le cosiddette "non-personnes" acquisiscono, proprio in quanto presentate in maniera vaga (esso / essa, questa / quella cosa e così via) un'importanza fondamentale. Anche le descrizioni dei pochi personaggi e dei luoghi, presenti in maniera ancora più scarsa all'interno del testo, assumono un ruolo essenziale. Il vocabolario, inoltre, fa spesso appello a numerosi motivi intertestuali legati a credenze antiche, a miti e via di questo passo.

75 "La revue, qui fait du récit bref un élément essentiel de sa publication va, du même coup, contribuer à en fixer les dimensions: dans [les] périodiques [...] le récit de fiction doit adapter sa composition à l'espace de papier qui le contiendra, au point que l'on peut se demander si la définition qui conviendrait le mieux au conte et à la nouvelle des années trente ne serait pas: "récit assez bref pour être publié en une fois dans une revue"" (BONY, *op. cit.*, p. 88), dove per "récit" si intende, soprattutto in un primo tempo, una storia in sé compiuta e, successivamente, anche un episodio ritagliato e adattato da una trama più estesa e complessa.

76 VAX, *La Séduction de l'étrange: étude sur la littérature fantastique*, cit., p. 193.

77 A. JUILLARD, *Le "Passe-muraille" de Marcel Aymé*, Paris, Gallimard, 1995, p. 14.

78 CAMPRA, *op. cit.*, p. 121.

minacciosa o di una manifestazione assurda della follia, della paura o del desiderio⁷⁹ (cioè di entità interne allo stesso personaggio⁸⁰ che combinano le caratteristiche tipologiche dell'essere fantastico con quelle del fattore di crisi), di un vampiro⁸¹, di una statua o di un oggetto animato⁸², di una strega o di una fata⁸³, di un doppio⁸⁴, o di un essere umano a tutti gli effetti circondato, però, da un'inespicabile aura di mistero⁸⁵ (e identificabile, allora, con una creatura relativamente inquietante o "strana", ma non necessariamente di origine soprannaturale, i cui influssi fatali si attivano in particolari circostanze), la questione non cambia: si tratta, in ogni caso, di rappresentazioni diverse di una medesima figura, di una medesima "realtà". Che si parli di spettri, di mostri propriamente detti⁸⁶, di aberrazioni mentali, o di individui in carne ed ossa contraddistinti da un "je ne sais quoi" di ambiguo o di inusuale, tutte queste categorie - che possono venire raggruppate e designate con il termine generico di "fenomeni"- sono accomunate dalla facoltà di sconvolgere in maniera profonda e spesso permanente l'equilibrio fisico e, soprattutto, intellettuale del personaggio, spingendosi, come logica conseguenza, fino a porre in discussione gli schemi di pensiero dello stesso lettore⁸⁷. Si noti a questo proposito quanto scrive il giovane critico Jean-Jacques Ampère nel celebre articolo pubblicato su "Le Globe" e dedicato a Hoffmann e alla nozione moderna di "Fantastico" cui danno vita i racconti di questo autore:

Il est un ordre de faits placé sur les limites de l'extraordinaire et de l'impossible, de ces faits comme presque tout le monde en a quelques-uns à raconter, et qui font dire dans des moments d'épanchement: *Il m'est arrivé quelque chose de bien étrange*. N'y a-t-il pas les songes, les pressentiments que l'événement a vérifiés, les sympathies, les fascinations, certaines impressions indéfinissables? Hoffmann excelle à faire entrer ces choses dans ses étonnants récits; il tire un parti prodigieux de la folie, de ce qui lui ressemble, des idées fixes, des manies, des dispositions bizarres de tout genre que développent l'exaltation de l'âme ou certains dérangements de l'organisation. La liaison même du récit, son allure simple et naturelle, a quelque chose d'effrayant qui rappelle le délire

79 Come in *Une Heure ou la Vision* di Nodier, in *Aurélia* di Nerval, ne *Il Viccolo di Madama Lucrezia* di Mérimée, o in *Spirite* e ne *Le Pied de momie* di Gautier.

80 "Le fantastique pourrait se donner à lire comme une tératologie de l'intériorité" (TRITTER, *op. cit.*, p. 25).

81 Come in *La Morte amoureuse* o in *Arria Marcella* di Gautier.

82 Come ne *La Vénus d'Ille* di Mérimée, o ne *La Cafetière* e in *Omphale* di Gautier.

83 Come in *Smarra* di Nodier, nell'*Histoire du Calife Hakem* (1851) di Nerval, in *Djoûmane* (1873) di Mérimée, o in *Albertus* di Gautier.

84 Come ne *Les Aventures de Thibaud de la Jacquière*, in *Inès de las Sierras* e in *La Fée aux miettes* di Nodier, o ne *Le Portrait du Diable*, in *Sylvie* e in *Pandora* (1854) di Nerval.

85 Come in alcune delle *Filles du feu* di Nerval, in *Carmen* e *Colomba* di Mérimée, o in *Fortunio* e in *Une Nuit de Cléopâtre* di Gautier.

86 Figure, queste, che - è bene ricordarlo - popolano da secoli le leggende, e che non costituiscono una creazione romantica originale.

87 Cfr. J. MALRIEU, *Le Fantastique*, Paris, Hachette, 1992, pp. 47-49.

tranquilla et sérieux des fous. Du sein de ces événements qui ressemblent à ceux de tous les jours sortent, on ne sait comment, le bizarre et le terrible⁸⁸.

La narrazione costruisce, nell'ambito del *conte* o della *nouvelle* fantastici, un impianto testuale molto particolare, teso a sconvolgere qualsiasi punto di riferimento stabile, qualsiasi linea di separazione definita tra sogno e realtà empirica, e a mettere in comunicazione osmotica tra loro il mondo della verosimiglianza razionale e l'universo soprannaturale o irrazionale, mani-festandosi quest'ultimo come irruzione devastante, nella trama di una quotidianità conosciuta, di ciò che è incredibile o inspiegabile, ma che, tuttavia, esiste. Tale struttura illustra l'incapacità della ragione nel delimitare le suddette dimensioni, percepite, dunque, come incompatibili, ma presenti con la medesima evidenza su uno stesso piano ontologico. Dalla sensazione di con-fusione estrema che tutto questo trasmette - gli effetti della quale "produisent par leur mélange un épouvantable vertige"⁸⁹ - deriva l'impossibilità di una lettura priva di ambiguità degli avvenimenti esposti nel testo, uno dei caratteri distintivi del *conte* propriamente fantastico rispetto ai *contes* in cui semplicemente compare il soprannaturale. L'esperienza "al limite" messa in atto, sul piano narrativo, dal genere in questione attraverso un gioco enigmatico e sovversivo con le regole della rappresentazione (che si concretizza, ad esempio, nell'impiego di figure di sovrapposizione temporale o spaziale, di segni reversibili e contraddittori, o in una sorta di formulazione estetica dell'orrore) si presenta, pertanto, come un supporto di quella che Jean-Bellemin Noël definisce "une rhétorique de l'indicible"⁹⁰.

Seguendo le osservazioni compiute al riguardo dalla scuola formalista rappresentata da Vladimir Propp⁹¹, ogni *conte* fantastico può essere ricondotto, pertanto, a una struttura narrativa universale - una sorta di "griglia d'analisi"⁹² - in apparenza piuttosto semplice,

88 J.-J. AMPÈRE, in "Le Globe, recueil politique, philosophique et littéraire", 2 août 1828, citato in CASTEX, *Le Conte fantastique*, cit., p. 7.

89 *Ibid.*

90 J. BELLEMIN-NOËL, *Des Formes fantastiques aux thèmes fantastiques*, in "Littérature", 2 (mai 1971), p. 113.

91 V. J. PROPP, *Morphologie du Conte*, Paris, Éditions du Seuil, 1970. Parte della sequenza di funzioni elaborata dallo studioso relativamente ai personaggi dei *contes merveilleux*, quale base morfologica degli stessi (nello specifico si tratterebbe di *éloignement*, *interdiction*, *transgression*, *tromperie*, *méfait*, *victoire*, *retour*), potrebbe venire opportunamente applicata anche ai protagonisti di *contes* e *nouvelles fantastiques* (cfr. *Ibid.*, chap. III). Nel medesimo ambito, Algirdas Julien Greimas riassume, invece, il modello attanziale tramite la funzione distintiva di alcuni personaggi: *des-tinateur*, *destinataire*, *adjuvant*, *opposant*, *sujet* e *objet* (cfr. A. J. GREIMAS, *Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique*, in AA.VV., *L'Analyse structurale du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, pp. 51-52). Witold Ostrowski, infine, pone l'accento sulla trasgressione: i personaggi perdono la propria identità, gli oggetti ne assumono un'altra, l'azione diventa autonoma, il tempo obbedisce a leggi diverse (assenza di linearità, *suspense*, accelerazione). Egli concepisce uno schema costituito da otto elementi: personaggi (materia(1) + coscienza(2)) e mondo (3) degli oggetti (4) coinvolti in un'azione (5) retta da una causalità (6) che si dispiega nel tempo (7) e/o da scopi definiti (8) (cfr. W. OSTROWSKI, *The Fantastic and the Realistic in Literature: Suggestions on How to Define and Analyse Fantastic Fiction*, in "Zagadnienia Rodzajów Literackich", 9 (1966) 1 (16), pp. 54-71).

92 "Griglie" di cui, tuttavia, i teorici, fanno un uso piuttosto prudente, in quanto - è bene sottolinearlo - esse non possono contemplare tutta la ricchezza della creazione letteraria insita in un testo e devono, pertanto, venire impiegate con una certa flessibilità, soprattutto di fronte ad opere "di qualità", che non si lasciano, cioè, facilmente etichettare né ridurre a schemi

sostanzialmente tripartita in una situazione iniziale (o di preparazione), centrale (o evolutiva), e conclusiva (o di rivelazione, imprevedibile e di rado “conclusiva” a tutti gli effetti). Dapprincipio, uno o più per-sonaggi vengono presentati in un quadro apparentemente banale e realista che contribuisce a rendere la storia più autentica, tale, cioè, da consentire al lettore l’identificazione con i perso-naggi medesimi. In molti casi, il narratore spiega come sia giunto a raccontare le vicissitudini di cui si è ritrovato ad essere protagonista (primario o secondario) o testimone diretto. In merito a tali vicissitudini, quasi immediatamente una serie più o meno lunga di indizi preannuncia che in seguito accadrà qualcosa di strano (fenomeno), e i primi eventi che irrompono nella trama e che vengono presentati, appunto, come insoliti - a volte, e in maniera alquanto esplicita, addirittura come soprannaturali - spezzano immancabilmente l’equilibrio dell’universo razionale e naturale. I personaggi - in particolare i soggetti maschili - dei *récits fantastiques* tendono inizialmente ad ignorare del tutto - perfino a sbeffeggiare in certe occasioni - gli “avvertimenti”, per così dire, disseminati all’interno del testo dal narratore, piccoli o grandi segnali finalizzati a porre i perso-naggi stessi in condizione di seguire determinate regole e consuetudini stabilite a priori, evitan-do loro di infrangere divieti - tanto volontariamente quanto involontariamente - o di trasgredire tabù di qualche sorta. In un secondo tempo, i sentimenti (incertezza, angoscia, inquietudine, terrore, panico) suscitati da queste particolari circostanze si fanno via via più intensi, sia nei per-sonaggi che nei lettori del *récit*, i quali si sforzano - anche se invano il più delle volte - di aggrapparsi fino all’ultimo al più tenue barlume di coerenza e lucidità. I sentimenti appena menzionati trovano la loro origine proprio nelle “leggi” alla base della dimensione fantastica e conducono, spesso attraverso una serie di scoperte successive, alla fusione pressoché totale del reale con l’irreale. Alla fine, il ritorno alla realtà coincide con un brusco *coup de théâtre*, cui si accompa-gna una sorta di spiegazione razionale (nel caso del *fantastique-étrange* o dell’*étrange pur* di todoroviana memoria) o irrazionale (nel caso del *fantastique-merveilleux*, categoria sempre teorizzata da Todorov)⁹³ della singolare esperienza descritta. Ne *La Morte amoureuse* di Théo-phile Gautier, ad esempio, il lettore può soltanto ipotizzare che la protagonista femminile Clari-monde sia una vampira, dato che non dispone di alcuna prova inconfutabile al riguardo. Soltanto al termine della narrazione ogni dubbio verrà cancellato per lasciare spazio alla più spaventosa delle certezze, legata all’effettiva natura vampirica della cortigiana. Comunque sia, il soggetto maschile del *récit fantastique* è quasi sempre destinato a “morire”, fisicamente o psicologica-mente, vale a dire, in questo secondo caso, a restare segnato in maniera indelebile e negativa dagli avvenimenti vissuti, dei quali conserverà sempre dentro di sé delle tracce dolorose e, proprio per questo, ben individuabili. All’interno di uno schema di tal genere - sicuramente uno dei più diffusi tra le *nouvelles* e i

predefiniti.

93 Si vedano, a questo proposito, le osservazioni riportate alle pp. 62 ss.

contes fantastici del XIX secolo - un personaggio isolato e un fenomeno entrano, dunque, in contrasto tra loro: è necessario sottolineare ancora una volta che, per “feno-meno”, deve intendersi sia “tout fait extérieur qui se manifeste à la conscience par l’intermédiaire des sens”, sia “toute expérience intérieure qui se manifeste à la conscience”, sia, infine, con un significato più comune, “tout ce qui apparaît comme remarquable, nouveau, extraordinaire”⁹⁴. Che si tratti, allora, di un “fenomeno” soprannaturale o meno, esterno o interno a un “personaggio”, il suo intervento o la sua sola presenza entra sempre e comunque in contraddizione profonda con i sistemi di pensiero e di vita del personaggio stesso, a un punto tale da sconvolgerli in maniera totale e permanente. La storia della modalità fantastica è la storia del gioco di variazioni attorno a questa struttura fondamentale⁹⁵. “Le véritable conte fantastique - ricor-da, infatti, Castex - intrigue, charme ou bouleverse en créant le sentiment d’une présence insolite, d’un mystère redoutable, d’un pouvoir surnaturel, qui se manifeste comme un avertissement d’au-delà, en nous ou autour de nous, et qui, en frappant notre imagination, éveille un écho im-médiat dans notre coeur”⁹⁶.

Thierry Ozwald definisce due macroattributi comuni alle *nouvelles* universalmente accettate come tali: la preoccupazione di realismo e la drammatizzazione critica. Il genere in questione necessita, in effetti, di un ancoraggio alla realtà nota al pubblico e da questo riconoscibile, ma, paradossalmente, la visione del reale che spesso propone è funzionale a mostrare la difficoltà connaturata a qualsiasi tentativo di determinazione dello stesso e il disagio da cui è investito l’individuo che tende verso il mondo esterno. Inoltre, caratterizzandosi la *nouvelle* come “un espace de réalisation - anche se sarebbe meglio dire, di “*déréalisation*” - du moi”, essa tende a preparare sempre un “moment paroxystique, où l’intensité dramatique est à son comble et où se joue véritablement, conjointement au destin des personnages, le sort même du récit”⁹⁷. Le proprietà summenzionate stabiliscono pertanto, per Ozwald, una differenza radicale tra *contes* e *nouvelles*, in quanto i primi sottendono raramente un disegno realista, concentrandosi piuttosto su una realtà cristallizzata in modo quasi simbolico, nella quale, cioè, gli elementi che solitamente la contraddistinguono non partecipano più di un’esperienza, ma acquistano significato di per sé stessi. Oltre a tutto ciò, il *conte* non risponde sempre alla logica dell’evento unico e perturbatore che fa inaspettatamente precipitare gli eventi. La struttura di questo si basa infatti, in linea generale, sulla simmetria, sulla successione, addirittura sulla ripetizione di fatti che si corrispondono tra loro: in altri termini, nel *conte* è poco frequente la visione finale di una crisi.

Ciò premesso, si potrebbe essere condotti a riconsiderare la natura di parecchi *récits courts* fantastici che verranno successivamente presi in esame. In effetti, sembrerebbe più adeguato qualificarli non come dei *contes*, ma, piuttosto, come delle *nouvelles*, valutando soprattutto i legami che uniscono quest’ultima categoria letteraria alla modalità fantastica, per la quale il realismo e

94 G. STORA [sous la responsabilité de], *Dictionnaire Hachette*, Paris, Hachette, 2003, *ad vocem*.

95 Cfr. MALRIEU, *op. cit.*, pp. 48-49.

96 CASTEX, *Le Conte fantastique*, cit., p. 70.

97 OZWALD, *op. cit.*, p. 35.

l'elemento perturbante all'origine del tracollo psicologico (e, a volte, anche fisico) di uno o più soggetti rappresentano due fattori intrinseci alla sua stessa definizione. E tuttavia, la nostra intuizione di lettori potrebbe indurci a considerare *récits* quali *Jean-François les Bas-Bleus* (1833) e *M. Cazotte* (1853) di Nodier, *Le Monstre vert* (1850) di Nerval, *Il Viccolo di Madama Lucrezia* (1846) e *La Dame de pique* (1849) di Mérimée, o *Omphale* (1834) e *Le Pied de mo-mie* (1840) di Gautier, sempre come dei *contes* piuttosto che come delle *nouvelles*, per via della leggerezza di tono impiegata dagli autori, che, in certe occasioni, arriva a rasentare l'ironia e addirittura il *pastiche*. Ad ogni modo, si rivelerà utile ai fini della nostra analisi rievocare, nel corso del presente studio, la distinzione illustrata sopra tra le due principali tipologie di forme narrative brevi fantastiche, le quali, a seconda dei casi e del termine che risulterà più appropriato, verranno classificate, appunto, come *contes*, come *nouvelles*, o, in maniera più semplice e "neutra", come *récits*.

1.2. Il Fantastico: tesi e teorie

Il Fantastico gode, nel nostro tempo, di un'enorme vitalità: come sostantivo è d'impiego assai corrente e, come aggettivo, ha invaso da più fronti la lingua quotidiana; inoltre, un gran numero di produzioni artistiche pretendono di appartenere a questo "genere". Innanzitutto, per quale motivo racchiudere il vocabolo tra apicette? Perché, se nella lingua corrente si parla di "genre" o di "sous-genre", moltissimi sono gli specialisti che si rifiutano di classificare il Fantastico sotto simili etichette: "le fantastique n'existe pas comme genre littéraire; ni, non plus, comme catégorie de la pensée. Il est indéfinissable, mais il contamine"⁹⁸. E ancora: "le fantastique n'est pas une forme mais un effet: dans le roman fantastique - ad esempio -, c'est le roman qui relève d'un genre littéraire, non le fantastique"⁹⁹. La maggior parte dei manuali francesi parlano di "tonalité" o, meglio ancora, di "registre"¹⁰⁰:

Fantastique *adj.* et *n. m.*

Registre qui se caractérise par la présence d'une ambiguïté entre le réel et l'irrationnel: on assiste à l'intrusion, dans un univers apparemment réaliste, d'un élément irrationnel, illogique, surnaturel: apparitions (fantômes, incarnations), mouvements inquiétants des objets qui semblent autonomes (animation de ces objets). Il se caractérise aussi, généralement, par la présence d'un narrateur impliqué (souvent fatigué ou malade) et qui doute de ses capacités (il se demande s'il devient fou etc.).

Les procédés qui permettent de l'identifier sont l'application à des objets de verbes et de noms réservés aux êtres humains (personnifications) ainsi que l'expression de l'irrationnel.

On peut y trouver des comparaisons et des métaphores.

98 H. JUIN, *Préface*, in G. JACQUEMIN, *Littérature Fantastique*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, 1974, p. 1.

99 R. TROUSSON, *Jean Ray et le "discours fantastique": Malpertuis*, in *Études de Littérature française de Belgique offertes à Joseph Hanse pour son 75e anniversaire*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1978, p. 208.

100 È il caso, ad esempio, di P. ARON - D. SAINT-JACQUES - A. VIALA [sous la direction de], *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris, PUF, 2002, *ad vocem*.

Ce registre est présent dans de nombreux contes et en particulier dans ceux de Maupassant. On y trouve aussi très souvent un contexte favorable: la nuit, dans un vieux château...¹⁰¹.

In base a quanto detto finora, gli studiosi tendono, nella maggior parte dei casi, a ricorrere a formule più generali, come Louis Vax che - fatto abbastanza rivelatore della problematica di cui si tratta in questa sede - sceglie di formulare una definizione personale del Fantastico soltanto al termine de *L'Art et la littérature fantastique*¹⁰², uno dei suoi saggi più celebri sulla materia. Egli considera infatti, come appartenenti al “*domaine*” del Fantastico, “des oeuvres qui éveillent un frisson particulier, parce qu’elles utilisent à *des fins esthétiques* une *expérience axiologique* – ou expérience des valeurs – *négative*”¹⁰³. In un certo qual modo, Pierre Yerlès e Marc Lits si collocano in una prospettiva quasi analoga a quella di Vax quando insistono, nel loro studio, sulla necessità di conciliare o di alternare due concetti ben precisi, vale a dire, da un lato, “un corpus défini d’oeuvres définissables”¹⁰⁴ che consentono, tuttavia, una percezione “esterna”¹⁰⁵ del Fantastico, e dall’altro, una maniera particolare di vedere il mondo e di sentire la realtà condivisa tanto da uno scrittore, quanto - come ovvia conseguenza - da un lettore che sanno e desiderano giocare con il cosiddetto “sentiment du fantastique selon les modalités et avec les moyens qui sont précisément propres au littéraire et le rendent irremplaçable”¹⁰⁶. Per entrambi gli studiosi, alla fin fine, “[I]le fantastique ne peut [...] se ramener à un catalogue de situations étranges ou d’objets et de personnages bizarres. C’est l’intention qui [permet] de définir ce type de textes”¹⁰⁷ e che si rive-la, pertanto, essenziale, essendo il Fantastico riconducibile, in sostanza, alla “volonté de manifester l’irrationnel latent en nous, un irrationnel toujours présent, même si nous tentons souvent de le maintenir refoulé”¹⁰⁸. Jean-Baptiste Baronian scorge, invece, nel Fantastico d’abord une idée, un simple concept que le récit littéraire module à sa guise, à l’infini. L’idée que *notre* monde, notre quotidien peut à tout moment être dérangé, transgressé, bouleversé de fond en comble, être perçu autrement que par la raison raisonnante, devenir un champ d’inconstance, d’aléa, de duplicité, d’équivoque, une chimère, le mouvement même de l’imaginaire. En quelque sorte, le fantastique pourrait être alors la démarche littéraire qui consisterait à parler logiquement de ce qui, dans notre appréhension du monde, ne ressortit pas précisément au rationnel, n’appartient pas, au sens strict du terme, à l’analyse objective¹⁰⁹.

101 Come nel sito “Lettres.net”, [In linea], consacrato allo studio e all’insegnamento della lingua e delle lettere francesi, nonché alla preparazione - particolarmente ricca di consigli metodologici - dello *stessobaccalauréat*. <http://www.let-tres.-net/files/fantastique.html> (Pagina consultata il 20 settembre 2006).

102⁶¹ VAX, *L'Art et la Littérature fantastiques*, cit., pp. 120-125.

103⁶² *Ibid.*, p. 122.

104 P. YERLÈS - M. LITS, *Le Fantastique: vade-mecum du professeur de français*, Bruxelles, Didier Hatier, 1990, p. 8.

105¹⁰⁵ In altri termini, testi in grado di alimentare una sorta di “aura fantastique” che “existe aussi en dehors [du littéraire proprement dit], [qui] lui préexiste désormais, si l’on peut ainsi dire, dans notre imaginaire” e che, paradossalmente, “n’a

106 *Ibid.*

107 *Ibid.*, p. 29.

108 *Ibid.*, p. 30.

109 J.-B. BARONIAN, *Panorama de la littérature française de langue française: des origines à demain*, Tournai, La Renaissance du livre, 2000, p. 27.

Di fronte a tutta questa serie di difficoltà nel tentativo di fornire qualcosa che si avvicini, anche vagamente, a una definizione del Fantastico, buona parte dei teorici preferisce “limitarsi”, per così dire, alla delimitazione di alcune delle infinite caratteristiche del “genere” in questione. Una diffusione di enorme portata e una capacità di attrazione potentissima del termine “*fantastique*” si accompagnano necessariamente, infatti, al caos, a una generalizzazione abusiva, addirittura a una svalutazione semantica. Come nel caso, ad esempio, della distinzione tipologica tra *conte* e *nouvelle*, così la definizione del Fantastico o di opere fantastiche si prospetta come una questione tanto appassionante e legittima quanto problematica, la cui soluzione è ben lungi dall’essere rinvenuta. Essa pone di fronte, infatti, oltre a difficoltà di ordine strutturale (imputabili alla sempiterna insofferenza alle regole e, dunque, alla sfuggevolezza - a tratti addirittura paradossale - del Fantastico), a complicazioni di tipo più specificatamente concettuale. “Le fantastique est une nébuleuse dont le centre est partout et la circonférence nulle part”¹¹⁰: una delle conseguenze più importanti di questa situazione è che non esistono due concezioni del Fantastico totalmente concordanti tra loro, dato che ognuna comprende un certo numero di testi emblematici (quasi mai gli stessi), spesso assai eterogenei per natura ed ispirazione, dato che nel Fantastico confluiscono i contenuti più diversi, provenienti tanto dai racconti e dalle leggende popolari, quanto dall’attualità, dal mondo onirico o dalle scoperte scientifiche¹¹¹.

In realtà, ogni tentativo di approccio teorico in questo campo si rivela subito inficiato dal fatto che i Romantici d’Oltralpe¹¹², seguaci illuminati di un movimento che, rispetto all’universo anglo-tedesco, si presentava in Francia con una struttura cosciente e voluta¹¹³, crearono artificialmente un genere - attribuendogli una genesi e dei precursori - prima ancora che un genere effettivo esistesse. In virtù di quanto fin qui esposto, nonché del fatto che l’universo fantastico più di qualsiasi altro può essere compreso e ricostruito soltanto assistendo alla sua nascita e al suo sviluppo partendo “dall’interno” - più che “dall’esterno” -

110 VAX, *La Séduction de l'étrange*, cit., p. 240. È lo stesso studioso ad illustrare le possibili conseguenze derivanti dall’estremizzazione di una tesi di questo genere, conseguenze che possono condurre: “- en premier lieu à soutenir que le concept du fantastique se dissout dans la poussière des oeuvres qui l’illustrent, que la notion de fantastique se définit à nouveau avec chaque oeuvre nouvelle. A vouloir cerner le fond commun à toutes les expériences et à toutes les oeuvres fantastiques, on ne mettrait en évidence qu’un élément extrêmement pauvre et fort abstrait. Un élément dont la pauvreté et l’abstraction contrediraient l’expérience charnelle et la richesse de chaque univers fantastique; - en second lieu à mettre en évidence que la question n’a pas de sens. En effet, si le fantastique réside, non dans une abstraction, mais dans la richesse concrète de chaque oeuvre, le problème s’évanouit. C’est le terme même de fantastique qu’il faut récuser” (*Ibid.*).

111 Tra i numerosissimi esperti in materia, Pierre-Georges Castex include, nella categoria del Fantastico, *Les Chants de Maldoror* di Lautréamont; Marcel Schneider scorge le radici del genere nel Meraviglioso cristiano medievale (diversamente da altri studiosi, che le rintracciano nell’*Asino d’oro* di Apuleio o addirittura, come nel caso di Michail Bachtin, nella satira menippea); Tzvetan Todorov etichetta come “fantastiche” *Le Mille e Una Notte*, mentre Roger Caillois definisce “fantastici” alcuni racconti cinesi del III secolo d. C. “Tout le monde s’accorde sur la notion de tragédie et sur les oeuvres les plus représentatives du genre. Rien de tel avec le fantastique. La tragédie avait son Aristote, le fantastique ne l’a pas. Il ne possède ni théoricien, ni oeuvre *in vitro* qui pourrait servir de référence absolue” (MALRIEU, *op. cit.*, p. 6).

112 Si ricorda che il momento storico in cui la maggior parte degli studiosi situano l’avvento del Fantastico come “categoria letteraria” autonoma in Europa, coincide proprio con gli inizi del XIX secolo.

113 Cfr. W. L. PHELPS, *The Beginnings of the English Romantic Movement: a Study in Eighteenth Century Literature*, Boston, Ginn & Company, 1893, p. 5.

di un'opera¹¹⁴, non è un caso se la critica contemporanea si trova costretta - come quella del XIX secolo - a definire quest'ultimo in un secondo tempo, a cominciare da quei testi che solo l'esperienza diretta della lettura le possa consentire di giudicare "fantastici". Tutto ciò permette anche di comprendere perché una "nozione" di Fantastico nel vero senso del termine abbia fatto la sua prima comparsa in Francia, come pure il motivo per cui gli studi sintetici sulla sua evoluzione nel panorama letterario siano quasi tutti di origine francese. Nulla, infatti, accomuna il vocabolo in questione alla parola tedesca *Phantasie* o all'inglese *fantasy*, entrambi usati per indicare indifferentemente qualsiasi prodotto dell'immaginario puro teso a divertire o ad illustrare un determinato messaggio (per cui opere come *I viaggi di Gulliver* e *Alice nel paese delle meraviglie* rientrerebbero nel genere *fantasy* al pari, ad esempio, di *Dracula* o de *Lo strano caso del Dr. Jekyll e del Sig. Hyde*). Simili termini, ancora più vaghi di "fantastico", e inadatti ad essere investiti di un qualsivoglia valore conoscitivo, non possono obiettivamente essere coinvolti nell'elaborazione speculativa di una categoria letteraria che, nell'Ottocento, non viene assolutamente riconosciuta come tale in Germania o nei Paesi anglosassoni. Il fatto di attribuire a una parola di origine greca dei contenuti nuovi soddisfa, nel XIX secolo, una necessità profonda, legata all'apparizione di realtà parzialmente o totalmente sconosciute, il cui impatto si è rivelato più forte in Francia rispetto ad altri Paesi europei, dove esse assumono quasi immediatamente specifiche rappresentazioni di natura morale e religiosa. Proprio in Francia si è scatenata, circa un decennio prima, una Rivoluzione che ha sovvertito le strutture sociali, politiche e culturali di un intero continente; in Francia, Napoleone ha da poco introdotto un codice giuridico innovativo; in Francia le ricerche sulle malattie mentali e i fenomeni paranormali, fondati su principi più o meno scientifici, raggiungono il loro più alto livello; in Francia lo scetticismo e il rifiuto di qualsiasi forma di soprannaturale si diffondono a macchia d'olio, addentrandosi anche in provincia. La differenza sostanziale tra quella che si potrebbe definire "modalità" *fantastique*¹¹⁵ e il genere *fantasy* risiede proprio in questo punto: là dove gli Inglesi integravano senza difficoltà delle problematiche nuove che non rimettevano fondamentalmente in discussione la loro concezione del mondo, i Francesi sentivano il bisogno di caricare di valori moderni un termine antico per rendere conto di quelle preoccupazioni originali che venivano percepite in patria in maniera particolarmente accentuata¹¹⁶.

Considerato ormai schiacciato, alla fine del XIX secolo, sotto il peso sempre più prepon-

114 Il motivo fantastico, ravvisabile non tanto in ciò che accomuna i singoli testi, quanto in ciò che li differenzia e li rende unici, più che una "natura" (nel senso grammaticale della parola) è da intendersi come una "funzione" strettamente dipendente dal contesto in cui si colloca.

115 A tale proposito, cfr. il punto 1.2.1 del presente studio.

116 Cfr. MALRIEU, *op. cit.*, pp. 17-19.

derante della *science-fiction*¹¹⁷, e a lungo bollato, nel XX secolo, come genere letterario “facile” o minore dai mezzi convenzionali (al pari, ad esempio, del romanzo poliziesco), ma senza venire mai completamente emarginato per questo - dato che i più grandi autori ottocenteschi e novecenteschi l’hanno praticato, seppure con alterne fortune -, il Fantastico ha gradualmente iniziato a beneficiare dell’attenzione del mondo accademico e intellettuale in generale. Le indagini condotte in seno a tale modalità letteraria hanno il merito di aver evidenziato l’interesse inconfutabile dei testi che si inseriscono nel cangiante universo che la suddetta modalità tratteggia senza mai definire in modo netto, e la complessità di una scrittura che mette in gioco strategie molto particolari. Dopo i saggi capitali di Pierre-Georges Castex (*Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, 1951), di Max Milner (*Le Diable dans la littérature française: de Cazotte à Baudelaire*, 1960), di Marcel Schneider (*Histoire de la littérature fantastique en France*, 1964) e di Roger Caillois (*Au Coeur du fantastique*, 1965; *Images, Images: essais sur le rôle et les pouvoirs de l’imagination*, 1966), le teorizzazioni successive di Tzvetan Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*, 1970), di Irène Bessière (*Le Récit fantastique: la poétique de l’incertain*, 1974), di Jacques Finné (*La Littérature fantastique: essai sur l’organisation surnaturelle*, 1980), di Gwenhaël Ponnau (*La Folie dans la littérature fantastique*, 1987), di Francis Lacassin (*Mythologie du Fantastique: les rivages de la nuit*, 1991), di Jean Fabre (*Le Miroir de sorcière: essai sur la littérature fantastique*, 1992) e di Jean de Palacio (*Les Perversions du merveilleux: “Ma Mère l’Oye” au tournant du siècle*, 1993) hanno condotto su sentieri inesplorati le ricerche dei loro predecessori, approfondendo ognuna, rispettivamente, uno o più aspetti specifici della vastissima letteratura fantastica. E questa, proprio grazie ai numerosi contributi offerti da studiosi rigorosi e cultori appassionati della materia¹¹⁸, sta progressivamente diventando l’essenza stessa del discorso letterario e una tappa d’iniziazione alla cosiddetta letteratura “pura”; d’un côté, elle représente la quintessence de la littérature, dans la mesure où la mise en question de la limite entre réel et irréel, propre à toute littérature, en est le centre explicite. D’un autre côté cependant, elle n’est qu’une propédeutique à la littérature: en combattant la métaphysique du langage quotidien, elle lui donne vie; elle doit partir du langage, même si c’est pour le refuser¹¹⁹.

Si noterà come prevalgano, fundamentalmente, due direzioni nei lavori appena menzionati. La prima, situata in una prospettiva diacronica, è quella adottata, fra gli altri, da Castex (in una maniera più generale) e da Milner (il quale concentra la propria indagine sulla figura di

117 Cfr. G. DE MAUPASSANT, *Le Fantastique*, in “Le Gaulois”, 7 octobre 1883.

118 Premesso che gli studi menzionati sopra rappresentano dei testi fondamentali (e non soltanto in ambito francofono), in quanto raccolgono e trasmettono, in maniera di volta in volta polemica e innovativa, differenti posizioni teoriche, e che vengono assunti da quasi tutti i lavori successivi come riferimenti obbligati, per essere completati o confutati in merito a determinati punti ritenuti non sufficientemente sviluppati, appare opportuno ricordare, in tempi più recenti, le monografie di Rachel Bouvet (*Étranges Récits, étranges lectures: essai sur le fantastique dans la littérature*, 1998), di Roger Bozzetto (*L’Obscur objet d’un savoir: fantastique et science-fiction, deux littératures de l’imaginaire*, 1992; *Terri-toires des Fantastiques: des romans gothiques aux récits d’horreur moderne*, 1998; *Le Fantastique dans tous ses états*, 2001; *Les Frontières du fantastique: approches de l’impensable en littérature*, 2004), di Alain Chareyre-Méjan (*Le Réel et le fantastique: essai sur les limites du descriptible*, 1999), di Denis Mellier (*L’Écriture de l’excès: fiction fantastique et poétique de la terreur*, 1999; *Textes Fantômes: fantastique et autoréférence*, 2001; *Le Rire fantastique: grotesque, pastiches, parodies*, 2004) e di Gilbert Millet e Denis Labbé (*Les Mots du merveilleux et du fantastique*, 2003).

119 T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 176.

Satana) e che si basa sulla determinazione e sull'analisi dell'evoluzione storica della forma letteraria in questione. La seconda direzione, più formalista, mira a definire il concetto di Fantastico nella sua massima "purezza", fondando le proprie asserzioni su osservazioni testuali da evidenziare per la loro esemplarità, assai spesso svincolata - come nel caso di Todorov - da qualsiasi riferimento all'ordine cronologico di composizione delle opere esaminate.

Non si tratterà, in questa sede, di proporre l'ennesima definizione del Fantastico, ma di rimarcare - grazie all'apporto di analisi critiche e saggi di alcuni tra i principali teorici del "gene-re" - la specificità di una pratica letteraria intesa non come un'entità totalmente avulsa da qualunque cornice storica e intellettuale, ma come un'architettura narrativa, di per sé plurisfaccettata, in seno a un movimento che ne ha favorito la nascita e la crescita, senza per questo rappresentarne il depositario esclusivo, dato che la letteratura fantastica ha comunque preceduto il Romanticismo ed è sopravvissuta a tale movimento.

Il percorso che intraprenderemo nelle pagine che seguiranno, sarà sensibilmente diverso. Da un lato, si è scelto di considerare *nouvelles* e *contes fantastiques* compresi in un periodo di tempo ben determinato e limitato a circa una cinquantina d'anni, peraltro in rapporto diretto con l'esplosione del Romanticismo europeo (non è casuale, infatti, che la rivoluzione romantica, tanto in Inghilterra, quanto in Germania e in Francia, abbia trovato proprio nell'esplorazione dell'irrazionale uno dei suoi mezzi espressivi privilegiati). Dall'altro, si è fissato un corpus di testi relativamente ampio, che consenta di analizzare in modo più preciso e di esplorare maggiormente in profondità, nelle opere selezionate, la figura della *Femme Fatale*. Di conseguenza, la nostra prospettiva sarà essenzialmente di ordine sincronico e contemplerà quattro autori francesi scelti, tra gli altri motivi, in quanto particolarmente segnati dal Romanticismo; e le nostre riflessioni saranno preminentemente guidate dai testi stessi, dallo studio dei loro punti di convergenza e di contrasto e della varietà di risposte alle problematiche che pongono in luce relativamente al soggetto preso in esame. In tal modo, si cercherà di delineare nel modo più chiaro e completo possibile - e, cionondimeno, suscettibile di venire ulteriormente passato al vaglio - uno dei contesti favoriti in cui la *Femme Fatale* d'inchiostro della prima metà del XIX secolo vive, agisce e, a volte, muore.

Addentrarsi nel campo del Fantastico - o almeno di ciò che qui si cercherà di identificare come Fantastico¹²⁰ - significa anche chiedersi quando, dove e in che modo tale vocabolo faccia la sua comparsa nella lingua francese del 1800. Una serie di interrogativi per

120 La ripetizione di vocaboli, è noto, è cosa da evitare; bisognerebbe impiegare dei sinonimi, ma, nel caso che ci riguarda, non esistono sul dizionario sinonimi nel senso autentico del termine. La retorica, moltiplicando a dismisura norme e restrizioni, contribuisce da sé a segnare i limiti di quella pretesa di rigore che da sempre la contraddistingue: le argomentazioni che essa avanza non fanno altro che scimmiettare il discorso logico. D'altro canto, la questione dell'utilità del conio di neologismi nel tentativo di scansare imprecisioni e indeterminatezze di vario genere, rimane perennemente aperta. Gli stessi neologismi, infatti, una volta fabbricati e messi in circolazione, non si prestano rapidamente, a loro volta, all'equivoco? (cfr. J.-L. BACKÈS, *Le Mot "fantastique"*, nella *Bibliothèque Comparatiste* del sito della rivista elettronica "Vox Poetica", [In linea]. <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/fantastique.html> (Pagina consultata il 24 settembre 2006).

i quali non esistono risposte univoche, dato che il Fantastico - come si è detto - non è uno stile, né una corrente, né tantomeno un genere dotato di una poetica specifica, ma un lemma, al quale si aggancia una situazione creativa fortemente sfaccettata; inoltre è un concetto talmente ipotetico da non disporre, nemmeno in matrice, di precise convinzioni presso l'immaginario collettivo. Prendere in considerazione la storia di un concetto tanto inafferrabile per cercare di padroneggiarlo nel miglior modo possibile si rende, tuttavia, assolutamente necessario. E tale pratica si rivela particolarmente indispensabile quando si ha a che fare con un "oggetto" letterario, dato che ciò che noi oggi etichettiamo come "letteratura" comprende anche un certo numero di testi del passato di cui - diversamente da quanto accadeva all'epoca della loro comparsa - siamo finalmente in grado di apprezzare la classicità, vale a dire, tutti quei fattori che li rendono autentici "evergreen". È altresì importante, per ottenere un sano metodo d'indagine, evitare di rappresentare la storia - e in particolare la storia di una nozione o di un termine - come una successione di tappe che tendono ad escludersi vicendevolmente. In qualsiasi momento, può infatti sussistere una serie innumerevole di equivoci e di contraddizioni: è normale e giusto, forse, che queste eventualità permanano sempre possibili¹²¹.

Il tentativo di inquadramento storico-culturale a cui ci dedicheremo nelle pagine a seguire, si avvarrà in buona parte, inoltre, di alcuni degli specchi più fedeli dell'immaginario collettivo francese in formazione durante il periodo romantico, di alcune delle migliori finestre spalancate sulla mentalità delle persone di quell'epoca, vale a dire quelle rappresentate dai dizionari e, soprattutto, dalla stampa. In altri termini, più che ricorrere ad alcuni autori e alle loro opere, si prenderà in considerazione una pluralità di personalità, i cui nomi, il più delle volte (fatta eccezione, forse, per i casi di vere e proprie istituzioni tuttora esistenti), in più di un'occasione, sono sconosciuti al grande pubblico e le opinioni delle quali vengono espresse in poche righe o, al massimo, in poche pagine. Si tratta, tuttavia, di individui che, pur dimenticati nei meandri del tempo - spesso a causa di una professione paziente, a tratti anche appassionata, ma fin troppo "elitaria" e settoriale, come nel caso di quella svolta dal lessicografo - hanno realmente contribuito allo sviluppo e alla diffusione delle idee. Per quanto concerne, invece, il "quarto potere" per antonomasia - vale a dire la stampa - è opportuno rammentare come proprio sulle colonne di riviste e periodici venissero pubblicati *contes* e *nouvelles* più o meno brevi, venissero presentate le novità letterarie e le loro recensioni, e i polemisti prendessero posizione, decretando il successo o il fallimento di un testo o di una produzione artistica. Il ruolo giocato dalla stampa letteraria nella *querelle* che opponeva i classici ai romantici, ad esempio, fu preponderante (basti pensare a "La Muse Littéraire" o a "Le Globe", veri e propri strumenti di definizione e divulgazione delle nuove tendenze). Per quanto concerne l'obiettivo primario di questo capitolo - la determinazione, cioè, di un contesto letterario in cui calare la figura della *Femme Fatale* per intraprenderne l'analisi - la lettura dei giornali e di alcuni dei principali lemmari e vocabolari enciclopedici del periodo romantico (e di quello ad esso immediatamente successivo) è forse il solo strumento in grado di fornire un quadro immediato e piuttosto esaustivo del concetto di Fantastico,

121 *Ibid.*

l'unico che con-senta di comprendere realmente come esso venisse percepito, praticato e giudicato all'epoca.

1.2.1. Questioni terminologiche

Visto che si tratta di studiare il Fantastico, sembra opportuno partire direttamente dal linguaggio ed enunciare delle definizioni in merito, formule ed espressioni che, trattando di Fantastico, risultano - come si è detto in precedenza - fin troppo numerose. Ma la "definizione" per antonomasia, quella formula lapidaria che aiuta a comprendere e a precisare il significato di una parola, è molto spesso ambigua. I dizionari sono dispensatori generosi di definizioni: il loro compito è più segnaletico che normativo, dato che non stabiliscono tanto i valori semantici assoluti dei vocaboli, quanto quelli derivati dall'uso, al cui scopo citano testi e producono documenti, in altri termini, rimandano a cose e ad opere che possano contemporaneamente precisarli e tradurli in pratica. Per quanto concerne la "modalità" di cui ci occupiamo in questa sede, ne consegue ancora di più una sorta di circolo vizioso: leggendo il tal libro, ammirando il tal quadro, assistendo al tal spettacolo, l'individuo sembra arrivare a conoscere il sentimento del Fantastico. Interrogandoci su questo, noi cercheremo non soltanto di precisare, per quanto concesso, il significato di un termine d'uso comune qual è "fantastico", ma anche, e soprattutto, di scoprire, attraverso una riflessione più profonda, le cause di un'impressione e di cogliere un'essenza letteraria. È fondamentale considerare, in una simile prospettiva, le osservazioni di Louis Vax, che sottolinea come

définir, ce n'est pas nécessairement donner une définition. Cessant de désigner un objet à élucider, le mot de fantastique devient un thème de recherche. Un thème qui, loin de se ramasser, se développe. Il n'y a pas de fantastique en soi dans la sensibilité ou dans l'entendement divins! Définir le fantastique, ce n'est pas deviner la réponse qui figurerait de toute éternité dans le livre du Maître, c'est parcourir le chemin sinueux de l'enquête, affronter le risque du choix. Notre définition va se chercher et se perdre sans fin dans l'examen des oeuvres que nous qualifions de fantastiques. Des structures affectives, des mondes singuliers s'organisent et se défont et se re-crèent dans l'histoire des lettres. Leur organisation, leur sens varient. On ne saurait tout lire et tout discuter. Un choix est nécessaire, et nécessairement arbitraire - d'autant moins arbitraire pourtant qu'il se sait tel. Loin d'être immobile dans l'éternité, l'essence du fantastique ne cesse de se re-faire dans le temps. L'essence, c'est ce qui cherche à se dévoiler quand, sous la diversité du discours, nous cherchons la permanence d'un vocabulaire et d'une syntaxe. Une syntaxe ne se découvre que dans un langage déjà fait; mais elle ne s'y laisse découvrir que parce qu'elle y était déjà. Il ne lui manquait que de passer, à la faveur de la réflexion, de l'en-soi au pour-soi. La science n'est pas possible sans les mots, et les mots tendent vers la science. Une confrontation perpétuelle des mots - ou de ce que les mots évoquent, paraissent recouvrir ou contenir - et des oeuvres est indispensable. L'empirisme qui ne considérerait que les oeuvres prises individuellement dans leur irréductible singularité ne mènerait à rien, pas même à penser ensemble des oeuvres diverses. Son discours serait vain; seul le silence serait justifié; il ne le

serait même pas, car le silence, pour être justifié, aurait encore besoin qu'on en parle. Il n'est pas de science réalisable ou même pensable sans incertitude et sans risque. La connaissance du fantastique et de l'étrange est vouée à se chercher, à se perdre et à se retrouver dans l'entre-deux qui sépare l'*a priori* de l'es-sence de l'*a posteriori* des oeuvres. Ce mouvement de va-et-vient entre la fixité du concept et le scintillement des phénomènes, c'est la vie même du savoir¹²².

In senso metaforico e nella sua forma aggettivale esclamativa, il termine in questione vie-ne correntemente adoperato in espressioni del tipo “È fantastico!” oppure “Questa esperienza è stata fantastica” per evocare qualcosa di straordinario, di sorprendente, di formidabile, di sensazionale. In tal modo si attribuisce un carattere positivo alle situazioni quotidiane, concrete, come se l'uomo cercasse un che d'incredibile e di inverosimile nella realtà vissuta, come se bramasse di trovare e di assaporare ciò che esiste soltanto su un piano astratto, quasi quello materiale fosse definito secondo canoni a lui estranei e opposti rispetto alle idee inculcategli. In tal senso, è significativo che Nodier ponga in epigrafe nel *Trésor des Fèves et Fleurs des Pois* questi versi di Bruscombille: “Tout ce que la vie a de positif est mauvais. / Tout ce qu'elle a de bon est imaginaire”¹²³. L'etimologia di “fantastico” risale all'aggettivo del latino tardo cristiano *phantasticus* (impiegato con una certa frequenza soprattutto nella Patristica), “che concerne l'immaginazione, incorporeo”, a sua volta derivato dal sostantivo greco *phantastikós*, dal verbo *phantázein*, “far vedere in apparenza”, “dare l'illusione”, ma anche “mostrarsi”, “apparire”, detto specialmente di fenomeni straordinari¹²⁴. Esso indicherebbe, in definitiva, il prodotto dell'immaginario

122 VAX, *La Séduction de l'étrange*, cit., pp. 7-8.

123 Ch. NODIER, *Trésor des Fèves et Fleurs des Pois*, in *Contes*, cit., p. 560.

124 La *phantasia* è un'apparizione, esattamente come il *phánasma*, vocabolo che designa anche uno spettro, un “fantasma” appunto (e in questo senso il termine viene impiegato, tra gli altri, in Eschilo e in Euripide). L'aggettivo *phan-tastikón* può aver dato luogo al sostantivo (*téchne*) *phantastikè*, da intendersi come “la facoltà di creare delle immagini vane” (Aristotele). In Sant'Agostino, il sostantivo latino corrispondente *phantasticum* indica il “fantasma”, il “dop-pio”. Uno dei significati più frequenti dell'aggettivo “fantastico” in ambito medievale compare nel *Dictionnaire* di Frédéric Godefroy, in cui, accostato al termine “*démoniacle*”, equivale a “indemoniato, posseduto” (valore, quest'ultimo, che evidenzia la futura propensione della produzione letteraria fantastica a trattare in maniera più che approfondita il fenomeno della follia): “Duquel [*couteau*] il se tua de ses propres mains par grand courroux et ire et comme fantastique et démoniacle” (F. GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française [...]*, Genève-Paris, Slatkine, 1982, voll. 10; t. III E-Fildron, *ad vocem*). Francis Dubost sostiene addirittura (nella sua tesi consacrata agli *Aspects Fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIe-XIIIe siècles): l'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, Paris, Champion, 1991) come, nel Medioevo, coesistano ben due tipi di letteratura dell'immaginario: l'una - il *phantasma* - “pura” (ammesso che si possa parlare di creazione *ex nihilo*), l'altra - la *phantasia* - profondamente ancorata nel reale e anticipatrice, per certi aspetti, di una delle accezioni fondamentali del Fantastico moderno. Aggettivi dell'epoca quali *fantasial*, *fantasieus* e *fantasique* tendono gradualmente a laicizzarsi e ad assumere il significato di “insensato”, “ingannevole”, “bizzarro, stravagante”. Nel Rinascimento, “fantastico” equivale a “guidato dall'immaginazione”, “visionario”, “nutrito di chimere”: “Tu seras de vulgaire appelé frénétique / Insensé, furieux, farouche, fantastique”, predice la musa a Ronsard ne *L'Hymne de l'au-tomme* (1555, vv. 31-32), a cui fa eco Mathurin Régnier, nella sua nona satira (1608), parlando del poeta: “Il avait le cerveau fantastique et rétif”. La notevole concorrenza subita dalla parola fino al XVII secolo è, senza dubbio, una delle cause principali della dispersione semantica della stessa: nel 1600 si tratta semplicemente di un vocabolo vago, dai va-lori mal definiti (in quanto eccessivamente dilatato, come si è visto, dal punto di vista del significato), e tendente ad acquisire indifferentemente connotazioni più o meno peggiorative. Antoine Furetière definisce il termine nel suo *Dictionnaire Universel*, sia senza sfumature negative, come “imaginaire, qui n'a que l'apparence”, sia con un tono decisamente più dispregiativo, come “invraisemblable, bizarre, extravagant, qui est en dehors de la réalité” (A. FURETIÈRE, *Dictionnaire Universel, [...]*, La Haye-Rotterdam, Arnout & Reinier Leers, 1690, voll. 3; t.

umano che compie uno sforzo per allontanarsi dalla realtà, finendo comunque per restarne ancorato, al fine di meglio esprimerne il versante “altro”, più minaccioso ed enigmatico, o che presenta una dimensione alternativa, in maniera tale che in essa abbondino leggi e fenomeni inspiegabili. Il senso comune di “fantastico” diventa, perciò, equivalente a quello di soprannaturale, di favoloso, di bizzarro, di insolito, rimandando direttamente all’universo della fiaba, del mito, della finzione.

All’inizio del XIX secolo, il termine “*fantastique*” - utilizzato in maniera differente in Inghilterra, dove “*fantastic(al)*” indicava il romanzo nero o “gotico”- viene contemplato dai dizionari francesi, dal punto di vista letterario, esclusivamente come aggettivo (non come sostantivo, di attestazione più tarda, come si dirà in seguito), associato a *conte* per designare, in mancanza di un vocabolo più appropriato¹²⁵, un certo tipo di opere contraddistinte dalla contaminazione di una quotidianità banale (o pittoresca) ad opera del soprannaturale o dell’irrazionale: nello specifico, le opere sconcertanti di Hoffmann¹²⁶. Soltanto in un secondo tempo, in seguito alle numerose imitazioni dell’autore tedesco da parte di scrittori come Charles Nodier, Honoré de Balzac, Gérard de Nerval, Prosper Mérimée e, soprattutto, Théophile Gautier¹²⁷ (che si presenta come un vero e proprio epigono di Hoffmann per quanto riguarda il Fantastico)¹²⁸, il termine acquisterà un carattere più specifico, indicando una forma di scrittura e di composizione di *contes* in grado di produrre gli effetti tipicamente hoffmanniani. Dal punto di vista del vissuto giornaliero, invece, esso conserva la connotazione di ciò che esiste soltanto nell’immaginazione, che non è reale: Nodier, nel *Dictionnaire Universel de la langue française* (da lui rivisto e corretto nel 1827)¹²⁹, non lascia ancora intuire alcuna modificazione al riguardo. All’epoca si utilizzava “*fantastique*” anche con un’altra accezione, quella di “capriccio”, inteso come sinonimo di “fantasia”: nel *Nouveau Dictionnaire de la langue française* del 1828¹³⁰, infatti, “*caprice*”, adoperato soprattutto in ambito musicale, è “un recueil d’idées singulières et sans liaison que rassemble une imagination échauffée, et qu’on peut même composer à loisir”. Come “volonté subite qui vient sans aucune raison”, e come “saillie d’esprit d’imagination”¹³¹, la nozione di “caprice”- e, di conseguenza, anche quella di “fantastique”- appare dunque legata a un genere di composizione in cui l’artista, in completa balia della propria ispirazione, crea senza assoggettarsi a nessuna forma o regola predefinita, in maniera del tutto incostante e anomala. Allo stesso

Il F-O, *ad vocem*). Nessuno, a quell’epoca, avrebbe mai lontanamente pensato di usare il sostantivo “*fantastique*” per definire, anche a grandi linee, un qualsiasi genere letterario o artistico. Sprovvisto di un significato preciso, esso si prestava particolarmente ad essere investito di nuove accezioni. Si spiega facilmente, pertanto, come i Romantici non abbiano esitato ad impadronirsene: più difficile risulta comprendere perché non abbiano colmato il suo vuoto semantico (cfr. MALRIEU, *op. cit.*, pp. 13-14 e J.-L. STEINMETZ, *La Littérature fantastique*, Paris, PUF, 1993, pp. 3-4).

125 Nella recensione redatta da Nodier del testo di Chamisso *La Merveilleuse Histoire de Peter Schelmilch* (pubblicato da Ladvoat nel 1822), apparsa sul “Journal des Débats” del 20 marzo 1822, l’autore scrive: “Ouvrage difficile à définir, appartenant à une littérature bizarre, qu’on ne définit pas facilement [...] on s’occupe très peu du nom qu’on peut donner à ces fantaisies” (citato in BOZZETTO, *L’Obscur objet d’un savoir*, cit., p. 111).

modo, nel *Dictionnaire de l'Académie Française* del 1835¹³², “*fantaisie*” assume una connotazione as-sai simile: “caprice, boutade, bizarrerie”. Il *Dictionnaire de la Langue française* di Émile Littré (redatto tra il 1859 e il 1872) la definisce così: “Terme de peinture. Ouvrage où l'on a suivi son caprice et son imagination en s'affranchissant des règles. Des arabesques sont des fantaisies. [...]. Terme de musique. Réunion d'airs pris selon le caprice du compositeur, et liés entre eux par des transitions ou ritournelles”¹³³. Il significato di “*fantaisie*” esprime, nel francese ufficiale del periodo romantico, una certa idea di irregolarità,

126 Una delle prime opere dello scrittore tedesco, una raccolta di testi riunita sotto il titolo *Fantasiestücke in Callots Manier* (1815), era stata tradotta in francese da Loève-Veimars, piuttosto approssimativamente, come *Contes fantastiques* (1829). Letteralmente avrebbe dovuto essere resa come *Fantaisies à la manière de Callot*: perché, allora, un simile tradimento nella versione francese, tenendo anche conto del fatto che Hoffmann non ha mai utilizzato il termine “Fantasti-co” per qualificare nessuna delle proprie pubblicazioni? La risposta è evidente se si considera che la parola “*fantaisie*” (buon equivalente del termine tedesco *Fantasiestücke*, trasposto dal vocabolario della pittura e della musica al panorama letterario), malgrado si adattasse perfettamente a indicare il miscuglio di elementi, apparentemente affrancati dalle norme tradizionali di composizione, che caratterizzava l'opera dell'autore tedesco, evocava di più l'amabile “capriccio”, il desiderio e tutta una serie di visioni serene e leggiadre, che l'immaginazione - generalmente cupa, come quella hoff-manniana - e il mistero, vale a dire il vero *phantastikón*. È proprio per via di una vaga omofonia che si sono quasi im-mediatamente potuti operare un accostamento e una sostituzione tra i termini “fantasia” e “fantastico”, atti che hanno successivamente condotto alcuni a reputare Loève-Veimars un pessimo germanista per essere incappato in un contro-senso tanto grossolano. Questi fece precedere, inoltre, la propria traduzione da un articolo di Walter Scott che contribuì, in una certa maniera, alla nascita della moderna concezione del Fantastico, e che apparve sul primo numero della “Revue de Paris” (a cui lo stesso Veimars collaborava) del 12 aprile 1829 con il titolo *Du Merveilleux dans le roman*, versione considerevolmente più corta (data la soppressione, ad opera di Auguste-Jean-Baptiste Defauconpret - uno dei traduttori ufficiali di Scott - di almeno dieci pagine dell'articolo originale) di un testo inizialmente composto tra il 2 e il 7 maggio 1827 per la “Foreign Quarterly Review” - su richiesta del direttore Robert Pearse Gillies (scrittore romantico scozzese, amico di Scott e traduttore, a sua volta, di letteratura tedesca) - e intitolato *On the Supernatural in Fictitious Compositions; and particularly on the Works of Ernest Theodore William [sic] Hoffmann*. In una traduzione fin troppo disin-volta, contraddistinta da molteplici lacune (nella quale, in media, compaiono due frasi su tre del testo originale) e che tende, in generale, ad impoverire il vocabolario impiegato da Scott, in funzione di una poetica più che altro dogmatica, si passa, in un primo tempo, dal termine inglese “*supernatural*” al francese “*merveilleux*” e, in un secondo tempo - nell'edizione di Loève-Veimars -, al francese “*fantastique*” (il titolo dell'articolo, nel frattempo, si è infatti trasformato - e semplificato - in *Sur Hoffmann et les compositions fantastiques*). Sotto il patrocinio del tutto involontario dell'auto-revole romanziere scozzese (che si proponeva semplicemente di sostenere il proprio impiego personale del cosiddetto “*merveilleux historique*”), il nome di Hoffmann viene lanciato sul mercato editoriale francese e, associato suo malgrado al vocabolo “fantastico”, innalza subito quest'ultimo al rango di “genere”, imponendolo, di fatto, nel panorama letterario dell'epoca. All'interno di quella che lo stesso Scott presenta come una vera e propria definizione, il *definiendum* compare in lettere maiuscole “Le goût des Allemands pour le *mystérieux* leur a fait inventer un genre de composition qui peut-être ne pouvait exister que dans leur pays et leur langue. C'est celui qu'on pourrait appeler le genre FANTASTIQUE, où l'imagination s'abandonne à toute l'irrégularité de ses caprices et à toutes les combinaisons des scènes les plus bi-zarres et les plus burlesques. Dans les autres fictions où le merveilleux est admis, on suit une règle quelconque: ici l'imagination ne s'arrête que lorsqu'elle est épuisée. Ce genre est au roman plus régulier, sérieux ou comique, ce que la farce, ou plutôt les parades et la pantomime sont à la tragédie et à la comédie” (W. SCOTT, *Sur Hoffmann et les compositions fantastiques*, in E. T. A. HOFFMANN, *Contes Fantastiques*; traduction de Loève-Veimars - chronologie, introduction, notices et notes par José Lambert, Paris, Garnier-Flammarion, 1979-1980, voll. 2; t. I, 1979, citato in MALRIEU, *op. cit.*, p. 49). Nel punto in cui Scott parla di “fantastic mode of writing” - di cui “mode d'écriture fantastique” avrebbe potuto costituire un equivalente abbastanza fedele - Defauconpret, modificando referenzialmente la parola, parla - come si è visto - di “genre FANTASTIQUE” (cfr. *Ibid.*, pp. 8-10).

127 Studi di Marcel Breuillac (*Hoffmann en France: Étude de littérature comparée*, in “Revue d'Histoire Littéraire de la France”, 13 (1906), pp. 427-457 e 14 (1907), pp. 74-105); di Jean Giraud (*Alfred de Musset et trois romantiques alle-mands: Hoffmann, Jean-Paul, Henri Heine*, I, *Alfred de Musset et Hoffmann*, in “Revue d'Histoire Littéraire de la France”, 18 (1911), pp. 297-334 e *Charles Baudelaire et Hoffmann en France*, in “Revue d'Histoire Littéraire de la France”, 26 (1919), pp. 412-416); di Sybrandi Braak (*Introduction à une étude sur l'influence d'Hoffmann en France*, in “Neophilologus”, 223 (1938), pp. 271-278); di Léon Guichard (*Un emprunt de Gautier à Hoffmann*, in “Revue de Littérature Comparée”, 21 (1947), pp. 92-94); di René Guise (*Balzac, lecteur des “Elixirs du Diable”*, in “L'Année Balzacienne”, 11 (1970), pp. 57-67); di Marie-France Jamin (*Quelques emprunts possibles de Balzac à Hoffmann*, in *Ibid.*, pp. 69-75); di Elizabeth Teichmann (*La Fortune d'Hoffmann en France*, Genève-Paris, Droz-Minard, 1961); di Lucie Wanuffel (*Pré-sence d'Hoffmann dans les oeuvres de Balzac*, in “L'Année Balzacienne”, 11 (1970), pp. 45-56); di Pierre-George Castex (*Le Conte fantastique*, cit.) e di

di movimento, di esagerazione e di follia¹³⁴ legata ad un'estetica barocca¹³⁵, e si oppone al senso di “*imagination*”, che conserva, invece, un valore derivato dall'*inventio* latina, dunque potenzialmente positivo.¹³⁶ In questo tipo di Fantastico, prodotto di una fantasia sfrenata, l'immaginazione tende a generare delle forme bizzarre, in cui “*bizarre*” rimanda, da un lato, al concetto di “*fantasque*” (vale a dire, di ciò che è soggetto a *fantasie*) e, dall'altro, a quello di “*extravagant*” (vale a dire, di ciò che si allontana dal gusto¹³⁷ comune in un modo contrario al buonsenso). Gautier descrive efficacemente il concetto ricorrendo a una serie di immagini “esperpentiche”:

Rosemary Lloyd (*Baudelaire et Hoffmann: affinités et influences*, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press, 1979) testimoniano la profonda influenza di Hoffmann su Balzac (collaboratore della “*Revue de Paris*” e conoscente di Loève-Veimars) (cfr. TEICHMANN, *op. cit.*, p. 77), Nerval, Nodier, Gautier, Erckmann-Chatrian, Baudelaire e numerosi altri autori, appartenenti, in particolare, alla prima generazione del Fantastico francese. Per quanto concerne più specificatamente Balzac, oltre ad aver partecipato attivamente alla pubblicazione della traduzione completa dello stesso Loève-Veimars, egli asserisce di aver letto “en entier” l'opera hoffmanniana (cfr. *Ibid.*, p. 105).

128 Théophile Gautier si dedicò al Fantastico per ben trentacinque anni della propria carriera letteraria - iniziando con *La Cafetière, conte fantastique* (1831), per terminare con *Spirite, nouvelle fantastique* (1866) - vale a dire per una durata e con una frequenza superiori a quelli di molti altri importanti autori fantastici del XIX secolo, da Nodier, a Balzac, a Mérimée, a Villiers de l'Isle-Adam, fino a Maupassant. La straordinaria costanza con cui l'autore praticò questo “gene-re”, perfezionandone la tecnica narrativa e trasponendovi più di un'esperienza personale, risponde all'ennesimo progetto scaturito dal bisogno inestinguibile di creazione artistica che sempre lo contraddistinse. L'epiteto “*fantastique*” compare con una certa ricorrenza all'interno della sua produzione narrativa, come nell'intento di abbozzare uno scenario il più persuasivo possibile per il lettore. (cfr. M. EIGELDINGER, *Introduction (Une Théorie éparsée du fantastique)*, in *Récits Fantastiques*, Paris, Flammarion, 1981, p. 17). Nel poema *Albertus* (1832), ad esempio, Gautier pretende, riferendosi ad Hoffmann, di ritrovare “la réalité des contes fantastiques” (Th. GAUTIER, *Albertus ou l'Âme et le Péché, légende théologique*, in *Poésies Complètes de Théophile Gautier*, Paris, Nizet, 1970, voll. 3; t. I, p. 132, str. XI), mentre, nella prefazione a *Les Jeunes-France*, egli dichiara, dopo essersi autodefinito un buono a nulla, di aver interamente consacrato la propria esistenza a comporre “des préfaces et des contes fantastiques”, un'attività che “n'est pas si bien que rien”, ma che, in ogni caso, “c'est presque aussi bien, et c'est quasi synonyme” (ID., *Préface*, in *Les Jeunes-France, romans gogue-nards*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, Paris, Gallimard, 2002, voll. 2; t. I, p. 21). Il narratore di *Omphale* sostiene di aver intrapreso la professione di “conteur fantastique”, una scelta piuttosto biasimevole, a causa della quale l'aristocratico zio l'avrebbe senza dubbio “mis à la porte et déshérité irrévocablement” (ID., *Omphale, histoire rococo*, in *Ibid.*, p. 201). Il narratore di *Fortunio*, invece, si attribuisce una “qualité de romancier fantastique” (ID., *Fortunio*, in *Ibid.*, p. 691).

129 P. C. V. BOISTE, *Dictionnaire Universel de la langue française [...] - 8e édition*, Paris, Lecointe et Pougin, 1834, *ad vocem*.

130 J.-C. T. DE LAVEAUX, *Nouveau Dictionnaire de la langue française [...]*, Paris, Deterville, 1828, voll. 2; t. I A-K, *ad vocem*.

131 P.-É. LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873, voll. 4; t. I A-C, *ad vocem*.

132 ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de l'Académie Française - 6e édition, op. cit.*, t. I, *ad vocem*.

133¹³² LITTRÉ, *op. cit.*, t. II D-H., *ad vocem*. Nell'Ottocento, in letteratura, come nel campo delle arti plastiche e musicali, il Fantastico, il Grottesco e l'Arabesco - forme diverse e, ciononostante, collegate fra loro da stretti legami e tutte sintomatiche della riscoperta della cultura orientale d'inizio secolo, si distinguono, negativamente, per la mancanza di contorni precisi, per il non-rispetto delle regole e del buon gusto, per la rinuncia alla moderazione e per l'abbandono del tradizionale alibi morale o didattico. La specificità del “*grotesque*” è legata, infatti, all'ibrido, all'ambiguo, a “figures qui font rire en outrant la nature”, oppure “qui outrent et contrefont la nature d'une manière bizarre” (LITTRÉ, *op. cit.*, t. II, *ad vocem*), deformandola, il più delle volte, proprio con l'esagerazione dei dettagli (mostri per metà animali e per metà vegetali, chimere, e così via). Il termine “*arabesque*” può designare, invece, sia una molteplicità di figure e di forme intrecciate tra loro presenti in uno spazio (come negli ornamenti dei palazzi arabi) (LITTRÉ, *op. cit.*, t. I, *ad vocem*), che la stessa scrittura arabesca, evocando, in un certo qual modo, a tutta la tradizione orientale dei racconti de *Le Mille e Una Notte*.

134 È in questo senso che bisogna interpretare, ad esempio, il titolo della celebre *odelette* di Nerval che esordisce con il verso: “Il est un air pour qui je donnerais...” (1832) (cfr. G. DE NERVAL, *Fantaisie, in Odelettes (1832-1835)*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1984-1993, voll. 3; t. I, 1989, p. 339).

Tohu-bohu! Chaos où tout fait la grimace,
 se déforme, se tord, et prend une autre face;
 glace vue à l'envers où l'on ne connaît rien,
 car tout est transposé. Le rouge y devient fauve,
 le blanc noir, le noir bleu; jamais sous une alcôve
 Smarra n'a dessiné de fantômes plus laids¹³⁸.

Rispetto a “*fantaisie*”, “*fantastique*” presentava, tuttavia, molteplici vantaggi. Innanzitutto, esso non rinviava ad alcuna categoria letteraria o artistica conosciuta; inoltre, il fatto che il suo signi-ficato si rivelasse tanto indeterminato - come in inglese del resto - lo rendeva adatto a ricevere qualsiasi tipo di accezione nuova in relazione all’immaginario e alle sue forme espressive. Infine, il suffisso in “-ique” che lo contraddistingue, diversamente da uno in “-iste” ad esempio, si pre-sta particolarmente a designare ogni genere di rappresentazione astratta e intellettuale, assicurando un fondamento profondo alla radice e collocandola contemporaneamente su un piano teorico: “-ique [...] est le suffixe le plus employé pour former des adjectifs, notamment dans la terminologie scientifique et technique”¹³⁹. Nell’*Encyclopédie*, in un articolo che Jean-François Marmon-tel dedica alla “*fiction*”, il critico-filosofo francese tratta soprattutto di arti plastiche, soffermandosi in particolare sulla nozione di “*grotesque*”. Al termine del suddetto articolo, a proposito della

135 È opportuno ricordare come, nel XIX secolo, il termine “*baroque*” significhi, fondamentalmente, “bizarre, étrange, choquant” (LAROUSSE, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, cit., t. II B, 1867, *ad vocem*). A tale proposito, si veda anche la comunicazione di Jean-Claude Brunon avente per titolo *Arabesque, baroque, caprice, dans l'esthétique de Gautier*, in Société Théophile Gautier, *Théophile Gautier: l'art et l'artiste*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1983, voll. 2; t. II, pp. 369-380.

136 Nel *Nouveau Dictionnaire de la langue française*, alla voce “*fantaisie*” si legge però: “Ce mot signifiait autrefois, imagination, et l'on ne s'en servait guère que pour exprimer cette faculté de l'âme qui reçoit les objets sensibles. [...] Fantaisie veut dire aujourd'hui un désir singulier, un goût passager” (LAVEAUX, *op. cit.*; t. I A-K, *ad vocem*). Si ricorda che, per “*imagination*”, si intende, invece, la facoltà di inventare che “arrange les images et les combine en mille manières” (LITTRÉ, *op. cit.*, t. IV Ge-Ma, *ad vocem*).

137 Al termine “gusto” deve essere in questo caso attribuito il valore di “faculté acquise ou innée qui nous fait discerner la convenance de telle ou telle chose, de tel ou tel genre, de telle ou telle manière” (*Ibid.*, *ad vocem*). Tutto ciò che è biz-zarro, stravagante (dal verbo “*extravaguer*”, cioè “faire des choses folles et dépourvues de raison”) (*Ibid.*, t. I A-Ca, *ad vocem*) si allontana irrimediabilmente dal “buongusto” e diventa, perciò, inaccettabile.

138 GAUTIER, *Albertus*, in *Poésies Complètes*, cit., p. 132, str. XI.

139 M. GRÉVISSE, *Le Bon Usage [...]*, Gembloux, J. Duculot, 1975, p. 233. Consultando i dizionari moderni della lingua francese, si nota che l'eredità degli impieghi ottocenteschi di parole quali “*fantastique*” e “*fantasie*” continua a caratterizzare in maniera estremamente polivalente i valori semantici delle stesse. In tali repertori è possibile riscontrare un lungo elenco di significati, attestabili a partire dal XIV secolo, e di cui diversi perdurati fino ai nostri giorni. Ne *Le Grand Robert de la langue française* del 1994, infatti, le accezioni correnti del vocabolo “*fantaisie*” rimangono quelle di: 1. “désir, goût passager, singulier, qui ne correspond pas à un besoin véritable”, forma di ascendenza cinquecentesca, sinonimo di “caprice, désir, envie [...], extravagance”; 2. “goût, gré, humeur, volonté”, forma di derivazione seicentesca; 3. “imagination créatrice, faculté de créer librement, sans contrainte”, equivalente di “*irrégularité*” e “*originale*”. Per quanto concerne il termine “*fantastique*”, si evidenzia la medesima sopravvivenza di molteplici contenuti semantici esistente nel XIX secolo, da “chimérique”, a “imaginaire, irréel, surnaturel” (P. ROBERT [sous la direction de], *Le Grand Robert de la langue française [...]*, Paris, Le Robert, 1994, voll. 9; t. IV Entr-Gril, *ad vocem*).

pittura egli scrive:

Pour passer du monstrueux au fantastique, le dérèglement de l'imagination ou, si l'on veut, la débauche du génie n'a eu que la barrière des convenances à franchir. Le premier était le mélange des espèces voisines; le second est l'assemblage des genres les plus éloignés et des formes les plus disparates, sans progression, sans proportions et sans nuances¹⁴⁰.

Soltanto più avanti egli nota, quasi *en passant*: “Quelques poètes de nos jours ont imité les dessinateurs et les peintres. Ils ont laissé couler leur plume sans se prescrire d'autres règles que celles de la versification et de la langue, ne comptant pour rien le bon sens; c'est ce que les Français ont appelé *l'amphigouri*”¹⁴¹. È importante sottolineare che Marmontel avrà modo, malgrado tutto, di tessere le lodi di Jacques Callot, senza conoscere - e ciò per evidenti ragioni - quale collocazione avrà l'artista, a fianco di Beethoven, nel pantheon personale di Hoffmann. Ma si con-stati come, adeguandosi a una tradizione piuttosto antica, il critico veda nel mostruoso e particolarmente, nel mostruoso all'ennesima potenza rappresentato dal Fantastico - sia letterario che pittorico -, il prodotto di un lavoro di ibridazione, di irregolarità di combinazioni, dunque, fondamentalmente, di una totale, o pressoché totale, assenza di regole, di norme prestabilite.

Non è impresa facile stabilire per quanto tempo il suddetto impiego del termine “*Fantastique*” sia sopravvissuto nella lingua francese. È certo che esso abbia perso parte della propria carica trasgressiva in coincidenza della scomparsa delle poetiche classiche e del trionfo di un discorso romantico che, proprio per natura, non ammette l'esistenza di schemi costrittivi né di precetti limitativi. Ma è riscontrabile con una certa frequenza, nella letteratura dell'epoca romantica così come in quella precedente, un uso dell'aggettivo “*fantastique*” estraneo alla poetica teorica del periodo e finalizzato a definire una realtà priva di forma netta. Nella *Ligeia* (1838) di Poe, si parla di “*fantastic draperies*”, che Baudelaire traduce come “*fantastiques draperies*”¹⁴². In *Éléonora* (1841), invece, si trovano dei “*fantastic trees*”, tradotti sempre da Baudelaire come “*des arbres fantastiques*”¹⁴³: questi alberi, probabilmente, esistono, non sono soltanto il frutto di una mente malata, e ciò che meglio li contraddistingue è - non a caso - la loro forma irregolare. Nodier, come tanti altri scrittori, evoca in *Smarra* “*les images fantastiques des nuages*”¹⁴⁴. Ann Radcliffe, ne *L'Italiano ovvero il confessionale dei penitenti neri* (1797), menziona le “*fantastic summits*” di una catena di montagne¹⁴⁵. E, ad alcune

140 D. DIDEROT - J. LE ROND D'ALEMBERT, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers...*, Lausanne - Berne, Sociétés Typographiques, 1780-1782, voll. 36 de texte + voll. 3 de planches; t. 14 Fer-Forl [sic pour Ford], 1781, *ad vocem*.

141 *Ibid.*

142 E. A. POE, *Contes - Essais - Poèmes*, Paris, Laffont, 1989, p. 369. E nel punto in cui Poe scrive “*elaborately fretted with the wildest and most grotesque specimens of a semi-Gothic, semi-Druidical device*”, Baudelaire traduce nel modo seguente: “*curieusement sillonné d'ornements des plus bizarres et des plus fantastiques, d'un style semi-gothique, semi-druidique*” (*Ibid.*).

143 *Ibid.*, p. 586. Cfr. anche, in merito, la nota 8 alla p. 1830.

144 NODIER, *Smarra ou les Démons de la nuit*, in *Contes*, cit., p. 53. Littré, ad esempio, non registra nel proprio dizionario questo significato di “*Fantastique*”.

145 A. RADCLIFFE, *The Italian or the Confessional of the Black Penitents*, Oxford, Oxford University Press, 1981, p. 65.

pagine di distanza, impegnata nella descrizione di un Carnevale romano, l'autrice adopera un'espressione abbastanza comune, all'epoca, in questi casi e parla di "fantastic dresses, and masks of all descriptions"¹⁴⁶. L'impiego del termine "*fantastique*" per caratterizzare acconciature, *parures*, abbigliamenti stravaganti o ri-dicoli è riscontrabile un po' ovunque, in particolare nelle opere hoffmanniane. E compare anche in Alexandre Dumas: "En ce moment, le petit négrillon passa, vêtu de cette façon fantastique et capricieuse dont on habillait à cette époque les Orosmane et les Othello"¹⁴⁷.

Il *Dictionnaire de l'Académie* del 1831 propone la seguente definizione di "*Fantastique*", ricalcata su quella contenuta nell'edizione del 1799: "Adjectif des deux genres. Chimérique; il signifie aussi qui n'a que l'apparence d'un être corporel, sans réalité"¹⁴⁸. Una creatura fantastica è una creatura, pertanto, che "non dovrebbe" - il condizionale è d'obbligo - esistere. Il termine "*Fantastique*", dunque, può anche implicare l'idea di una non-esistenza¹⁴⁹. Bisogna attendere il *Bescherelle* del 1843 perché l'aggettivo faccia ormai esplicito riferimento a Hoffmann, iniziatore suo malgrado di uno dei maggiori generi letterari francesi: "Substantif. Le fantastique se dit par ellipse pour le genre fantastique" e, citando Nodier: "Vous promettez des histoires réelles, et, du premier coup, vous tombez dans le fantastique"¹⁵⁰. Ad ogni modo, l'accezione più interessante compare - non a caso¹⁵¹ - nel *Dictionnaire* di Littré, in cui, oltre ad insistere sul fatto che il Fantastico coincide con "ce qui n'existe pas - l'inexistant", vale a dire con ciò "qui n'existe que par l'imagination" e "qui n'a que l'apparence d'un être corporel", si precisa, al termine della seconda voce "*Conte fantastique*", subito dopo una barra obliqua, che il lemma in questione "se dit en général des contes de fées, des contes de revenants et, en particulier, d'un genre de

146 *Ibid.*, p. 195.

147 A. DUMAS, *Joseph Balsamo*, in *Mémoires d'un médecin*, Paris, Gallimard, 1967-1969, voll. 3; t. 3, 1967, *Parte Pri-ma*, p. 352.

148 ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de l'Académie Française* - 5e édition, Paris, Guillaume, 1831, voll. 2; t. I, *ad vocem*.

149 Jacques Cazotte - in particolare con *Le Diable amoureux*, opera menzionata anche da Scott nella propria recensione ai racconti hoffmanniani (cfr. BACKÉS, *loc. cit.*) - fornisce parecchi esempi di tale equivalenza.

150 L.-N. BESCHERELLE, *Dictionnaire National [...]*, Paris, Garnier Frères, 1845-46, voll. 2; t. I, *ad vocem*.

151 La definizione di Littré si prefigge, infatti, la finalità di descrivere il vocabolo in tutti i suoi significati, pertanto contempla, accanto a valori ormai codificati da tempo nell'idioma francese, un impiego diverso, all'epoca relativamente recente, che si distingue per due tratti ben precisi: in primo luogo, il fatto che l'aggettivo "*fantastique*" si applichi essenzialmente a creazioni letterarie e, in secondo luogo, il fatto che tenda gradualmente a tramutarsi in sostantivo.

contes mis en vogue par l'allemand Hoffmann¹⁵², où le surnaturel joue un grand rôle"¹⁵³ (la medesima formula verrà ripresa nel *Dictionnaire de l'Académie* del 1878¹⁵⁴, e nuovamente nel *Trésor de la langue française* del 1980)¹⁵⁵. È più o meno nel 1821, con i *contes* di Charles Nodier, che il termine si presenta anche come sostantivo¹⁵⁶ per indicare una certa categoria di espressione letteraria, pur non avendo ancora acquisito una definizione che rinvii chiaramente a un "genere" (tant'è ve-ro che non era assolutamente contemplato da nessuna teoria formulata fino ad allora in materia)¹⁵⁷. L'evoluzione del campo semantico proseguirà di lì a poco con il verbo "*fantastiquer*", l'avverbio "*fantastiquement*" e, in un secondo tempo, con il sostantivo comune "*fantastiqueur*", tutte parole accomunate dalla medesima connotazione dispregiativa che, in più di un caso, ne ha pregiudicato la stessa sopravvivenza linguistica.

Alla luce di questo breve percorso attraverso le differenti connotazioni e sfumature racchiuse dalla parola (assai più numerose, alla fin fine, di quelle riportate nei diversi vocabolari del tempo), si può desumere che il Fantastico sia considerato, nella prima metà dell'800, come una sorta di "contenitore semantico", un arbusto germogliato in un lontano passato,

152 Appare opportuno soffermarsi brevemente sul ruolo di Hoffmann all'interno della definizione di Littré. A che pro menzionare proprio tale autore? Si tratta soltanto di un esempio? Nodier, Mérimée, Nerval o Gautier non avrebbero potuto svolgere la medesima funzione? Ora, come ha opportunamente evidenziato Joël Malrieu (cfr. *op. cit.*, pp. 8 ss.), Hoffmann, dal 1829 - vale a dire, a partire dal massiccio lancio pubblicitario che ha reso celeberrimo il suo nome in tutta la Francia - è da sempre ritenuto Oltralpe come l'iniziatore di un "genere" la cui esistenza, prima di lui, neppure veniva concepita. Egli rappresenta contemporaneamente un canone e una figura che rasentano il mito. Infatti, così come Hermes viene considerato l'inventore della lira, Orfeo il maestro che per primo generò la poesia, Archiloco colui che inaugurò il feroce giambo, in maniera analoga lo scrittore tedesco può rivendicare - apparentemente senza equivoco alcuno - la paternità del Fantastico. A ben guardare, però, tale informazione appare, tutto sommato, come secondaria. Più visibilmente, nella formulazione di Littré, l'espressione "l'allemand Hoffmann" fornisce al fruitore del dizionario un riferimento tangibile. L'impiego del nome dell'autore in questione è simile a quello dei termini che lo precedono e che vengono giudicati comprensibili dal curatore del vocabolario, in quanto legati alle esperienze di lettori o uditori: "contes de fées, contes de revenants". Littré raggruppa tutta una serie di "oggetti" familiari per ottenere una nozione generale: Hoffmann costituisce uno di questi "oggetti". Di conseguenza, la categoria del "particolare" entra prepotentemente in gioco nella menzione diretta del nome dello scrittore. La riunione dei suddetti "oggetti particolari" consente al lessicologo di adempiere a uno dei compiti che gli sono propri, ossia a quello di sintetizzare il più possibile tutte le accezioni attestate del lemma di cui si occupa, evitando di trascurarne o di escluderne qualche aspetto. Le esemplificazioni permettono di conseguire l'obiettivo. La definizione di un vocabolo può essere strutturata ed enunciata attraverso un'equivalenza, una sinonimia, una perifrasi, rimanendo comunque all'interno del linguaggio (nella maggior parte dei casi, tale definizione risulta dall'unione di un sostantivo con un aggettivo: il primo esprime il genere, mentre il secondo precisa la specie). Esistono, tuttavia, dei casi in cui queste tecniche si rivelano del tutto - o quasi del tutto - inefficaci. Come determinare, ad esempio, cosa sia la destra o cosa la sinistra (ovviamente, in senso non figurato)? Numerosi dizionari propongono, in simili frangenti, un riferimento preciso o un'immagine concreta e non una formula astratta, spesso piuttosto difficile da elaborare: viene semplicemente spiegato che la sinistra, ad esempio, è la posizione del cuore nel corpo umano. Ora, cos'è il Fantastico? Per rispondere, basta citare Hoffmann. Cos'è un'epopea? È sufficiente leggere Omero e Virgilio. Alla fine dei giochi, procedendo in questo modo, ci si risparmia lo sforzo - a volte veramente eccessivo, oltretutto inutile - di costruire definizioni "ultrarigorose" come quelle che compaiono all'inizio dei manuali di geometria, di logica o di chimica (cfr. BACKÈS, *loc. cit.*)

153 LITTRÉ, *op. cit.*, t. II D-H, *ad vocem*. Al termine della quarta voce, consacrata, invece, al sostantivo "*fantastique*", Littré aggiunge, sempre dopo una barra obliqua: "*Le fantastique, le genre des contes fantastiques*" (*Ibid.*).

154 ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de l'Académie Française - 7e édition*, Paris, Firmin-Didot, 1878, voll. 4; t. II D-H, *ad vocem*.

155 INSTITUT NATIONAL DE LA LANGUE FRANÇAISE, *Trésor de la langue française [...]*, Paris, Éditions du CNRS-Galli-mard, 1971-1994, voll. 16; t. VIII Épicycle-Fuyrad, 1980, *ad vocem*.

156 Nel *Dictionnaire Historique de la langue française*, l'uso sostantivato del vocabolo è, in realtà, attestato a partire dal 1738, ma senza alcuna specificazione del contesto (A. REY [sous la direction de], *Dictionnaire Historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2000, voll. 3; t. 2 F-PR, *ad vocem*).

157 Cfr. STEINMETZ, *op. cit.*, p. 4 e T. COLLANI, *op. cit.*, pp. 6-8.

fittamente rami-ficato fin dalla base, che affonda le proprie radici in un terreno fortemente composto a livello no-zionale. In un periodo di transizione che si estende dalla metà del XVIII fino alla metà del XIX secolo, il vocabolo “*fantastique*” costituiva una sorta di *no man’s land* che tutti adoperavano indiscriminatamente, lasciandovi la propria impronta / contributo per la formazione e lo sviluppo di un senso ultimo (e moderno). Come sottolinea opportunamente Vax,

le fantastique se réalise dans les oeuvres, et les oeuvres modifient sans cesse la signification du mot. Comprendre le fantastique, c’est comprendre du dedans la structure et l’évolution des oeuvres fantastiques. Si les mots désignent les oeuvres, les oeuvres en retour donnent aux mots leur signification pleine. Les mots sont neufs, les oeuvres portent leur âge. Marquées par le temps, vite oubliées, elles n’en nourrissent pas moins de leur sang des mots perpétuellement jeunes et perpétuellement changeants, et qui ne semblent immobiles que pour avoir oublié leur passé. On ne découvrira donc jamais dans les oeuvres l’empreinte immuable du fantastique en soi, puisque c’est la notion même du fantastique qui se nuance, s’infléchit, s’élargit, se rétrécit selon les structures des oeuvres qu’elle caractérise. Le sens du mot *fantastique*, c’est celui que lui donne, à un moment donné, un homme marqué par sa connaissance des oeuvres et par son milieu culturel¹⁵⁸.

Il materiale lessicologico fin qui esposto traduce un fenomeno assai articolato. Rosalba Campra ne illustra uno degli aspetti fondamentali - vale a dire il binomio Fantastico / Realtà - in questi termini:

“Immaginario”. “Non reale”. “Prodotto della fantasia”. “Mera apparenza”. Un rapido, non sistematico rilevamento tra i dizionari porta a questo risultato costante: fantastico è ciò che non ha realtà. Né ci illumina molto di più la definizione del termine a partire dal quale sembra nascere il concetto di fantastico. Reale è, “per opposizione a immaginario, ciò che esiste o è esistito”; “ciò che esiste realmente”. [...] la più immediata constatazione è che questi poli si rimandano l’un l’altro in una oscillazione perenne, ma che mentre per “reale” si suole postulare un’autonomia, il concetto di fantastico si definisce solo in negativo: è ciò che non è.

Il fantastico presuppone dunque, empiricamente, il concetto di realtà, che si dà come indiscutibile, senza necessità di dimostrazione: semplicemente è. Bisogna riconoscere, tuttavia, che il rapporto tra i termini non dà per scontata la loro simmetria. Nell’edizione del *Petit Larousse* del 1926, per esempio, “fantastico” ha come contrario “reale”, però come contrario di “reale” non è riportato “fantastico”, ma “immaginario, falso”. E anche se questa vaga asimmetria può essere attribuita alla maggiore estensione del concetto di “reale”, è anche vero che lascia aperta la possibilità di una definizione del fantastico non in termini di rigorosa dicotomia rispetto al reale, ma piuttosto di obliquità.

Il problema diventa più complesso quando queste categorie, dai dizionari generali, si trasferiscono al mondo della narrativa, per esempio. Cosa vogliono dire quando si applicano a un universo che per definizione non è “reale”, ma “di finzione”? Una prima osservazione è che,

158 VAX, *La Séduction de l’étrange*, cit., pp. 6-7.

nella maggioranza dei casi, questi termini non definiscono di solito il testo in sé, ma ne giudicano il grado di adeguamento al mondo extratestuale (vale a dire, all'esperienza del mondo extratestuale accettata dal lettore). Forse non sarà inutile ripetere che questa relazione non si stabilisce, in ultima analisi, tra il testo e la realtà (cosa che implicherebbe un rapporto immediato) ma tra una concezione della realtà e una concezione della letteratura: ciò che si mette a confronto sono due sistemi convenzionali. Di qui il fatto che, per le opere di immaginazione, si sia coniato un termine come "realismo", non meno discutibile.

In questo senso, le definizioni di "realista" o "fantastico" applicate a un testo risultano necessariamente storiche, dato che i sistemi convenzionali - i codici - non possono essere stabiliti una volta per sempre e con la stessa validità per tutte le latitudini¹⁵⁹.

Da un punto di vista storico, se si considera che il *conte* fantastico ha fatto la sua comparsa alla fine del Settecento - secolo della fiaba e dei primi esempi inglesi di romanzo realista - si può supporre che questo tipo di narrazione non sia nato direttamente dalla prima, ma dalla contaminazione dei metodi compositivi dei suddetti generi. Per Todorov, il Fantastico rappresenta "la ligne mediane [...] qui sépare l' [...] étrange du [...] merveilleux"¹⁶⁰: la sua definizione funziona in una maniera totalmente diversa rispetto a quella, ad esempio, di Émile Littré. Essa è strutturata, infatti, secondo un metodo d'ispirazione aristotelica e procede per classificazioni, per distinzioni di specie all'interno di un "genere". La differenza fondamentale, quella, cioè, che segna le barriere tra una modalità narrativa e l'altra, consiste - com'è noto - nella nozione di esitazione¹⁶¹. Todorov considera, nella sua *Introduction à la littérature fantastique*, l'insieme dei testi in cui coesistono due universi tra loro incompatibili e asimmetrici, caratterizzati ciascuno da proprie leggi ben definite e, dunque, da una particolare verosimiglianza. La contraddizione tra le due dimensioni può risolversi a vantaggio dell'una - privilegiando, cioè, il "*Merveilleux* - o dell'altra - propendendo, cioè, per l'"*Étrange*" -; ma può anche verificarsi che l'antinomia in questione non presenti soluzione, che non sfoci in alcun genere di giustificazione: è questo il caso del

159 R. CAMPRA, *op. cit.*, pp. 16-17. Elsa Dehennin fa notare, inoltre, che, mentre la lingua permette di distinguere tra *reale* (significato e referente) e *realismo* (genere letterario), *fantastico* può significare tanto ciò che è irreali (significato), che Todorov chiama *sovranaturale* e G. Genot *innaturale*, quanto il "genere" letterario fantastico (cfr. E. DEHENNIN, *Pour une Systématique du nouveau roman hispano-américain (ou de la problématique antinomie entre le réalisme et le fantastique)*, in "Les Langues Néolatines", 218, 3° trimestre 1976, p. 93).

160 TODOROV, *Introduction*, cit., p. 49.

161 Per lo studioso, il Fantastico ruota principalmente attorno a termini come "incertezza" ed "esitazione" (alla cui base, in parecchi casi, si trova la stessa architettura di un testo), caratterizzanti la condizione prolungata di disorientamento in cui versano i lettori - e, in certi casi, anche uno o più personaggi di una medesima storia - di fronte a narrazioni e allo svolgersi di vicende nelle quali risulta piuttosto arduo individuare una logica o una ragione plausibile che giustifichi l'apparizione di elementi definibili come insoliti o soprannaturali. Todorov afferma che l'individuo può optare fra due soluzioni possibili davanti ad un evento che non può essere spiegato con le leggi del mondo che gli è familiare. Può pensare che si tratti di un'illusione dei sensi, di un semplice prodotto dell'immaginazione, oppure può accettare che il fatto in questione abbia effettivamente avuto luogo nella realtà, una realtà "allargata" rispetto a quella normalmente conosciuta, in quanto retta da leggi a lui del tutto sconosciute. "Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. Le

“*Fan-tastique*”. Ciò che appare essenziale comprendere in questa sede è che la definizione formulata da Todorov non è la definizione del termine “*Fantastique*” propriamente detto, ma piuttosto la costruzione di un oggetto formale. Da un punto di vista logico, se non addirittura cronologico, classificare un oggetto, denominarlo, rappresenta un’operazione secondaria e, in parte, convenzionale. È incontestabile che il vocabolo “*Fantastique*” non sia stato scelto a caso da Todorov: per alcuni testi universalmente riconosciuti come “fantastici” (*La Vénus d’Ille* di Mérimée ne è un esempio), esso - è chiaro - appare più che motivato. Ma il suo significato ha subito, da parte del teorico bulgaro, un trattamento abbastanza “riduttivo”: affinché, in più di un caso, non risultasse del tutto o quasi infondato, in altre parole, per metterlo in una relazione non equivoca con l’oggetto che doveva designare, Todorov ha infatti stabilito di respingere, di bandire completamente dal proprio saggio un certo numero di contenuti semantici attestati del termine in questione¹⁶².

Pertanto, non c’è da stupirsi che la definizione proposta dallo studioso non corrisponda a taluni impieghi del vocabolo riscontrabili in ambito letterario, e viceversa. È sufficiente un po’ d’attenzione per non smarrirsi. Al limite, si rischierebbe davvero di cadere in errore qualora si ritenesse, forse con estrema ingenuità, che il vocabolo “*Fantastique*” sia mutato nel secolo, più o meno, che separa le definizioni del medesimo presenti nel dizionario di Littré (1873) da quella elaborata da Todorov (1970). Il significato todoroviano può certo considerarsi innovativo, ma non per questo è stato - né sarà mai - in grado di cancellare tutti quelli che lo hanno preceduto, e neppure è riuscito a scoraggiare i teorici posteriori che si sono cimentati nell’enunciazione di denominazioni “altre” del concetto in questione¹⁶³. Irène Bessière ad esempio, contrariamente a Todorov, vede nel Fantastico, per via del velo di finzione che l’avvolge “le lieu de la convergence de la narration théorique (roman des *realia*) et de la narration non-thétique (Merveilleux, conte des fées)”¹⁶⁴: è nota, in questo senso, la “prolificità” fantastica di autori quali Balzac, Mérimée o Maupassant, tradizionalmente classificati come realisti e rigorosi dal punto di vista razionale. È riscontrabile, a tale proposito, un fenomeno alquanto insolito. *Smarra* di Charles Nodier, ad esempio, viene considerato oggi come uno dei primi testi fantastici della letteratura francese (do-po *Le Diable amoureux* (1772) di Jacques Cazotte ovviamente). Ora, nel 1821, all’interno della prefazione della prima edizione del *récit*, Nodier non impiega mai il vocabolo “*fantastique*”, assai presente, invece, nella nuova prefazione della riedizione del 1832, a circa due anni di distanza dalla pubblicazione sulla “*Revue de Paris*”, da parte dello scrittore, di un importante studio intitolato proprio *Du Fantastique en littérature* (28 novembre 1830). Ma al termine “*fantastique*” Nodier attribuisce, a seconda dei contesti, significati anche molto diversi tra loro. Nella nuova

162 La nozione di “Forza” impiegata dai fisici, ad esempio, non ha nulla a che vedere con la forza d’animo, né con le forze dell’ordine, né con quella tipologia di forza fornita all’organismo dall’ingestione di alimenti o di particolari medicinali.

163 Cfr. BACKÈS, *loc. cit.*

164 I. BESSIÈRE, *Le Récit fantastique: la poétique de l’incertain*, Paris, Larousse, 1974, p. 37. “Mentre il tetico significa proposizioni (tesi) che si suppone siano reali, razionali e sostanziali, il non-tetico suggerisce il loro contrario, un’ir-realtà. Il non-tetico, per definizione, può non avere una forma linguistica adeguata, poiché esso esiste prima, o fuori del linguaggio umano. Poiché la narrativa fantastica si affida alle parole per la sua esistenza, essa non può appartenere al non-tetico - se lo facesse, cesserebbe di essere tale. Tenta, comunque, di appartenere ad esso. È situata tra il tetico e il non-tetico, collocata tra il primo e proiettata (indietro) verso il secondo” (R. JACKSON, *Il Fantastico: la letteratura della trasgressione*, Napoli,

prefazione di *Smarra*, lo scrittore distingue, in particolare, un “fantastique sérieux” da un “fantastique vraisemblable ou vrai”:

Je m’avisai un jour que la voie du fantastique, pris au sérieux, serait tout à fait nouvelle, au-tant que l’idée de nouveauté peut se présenter sous une acception absolue dans une civilisation usée. L’*Odyssée* d’Homère est du fantastique sérieux, mais elle a un caractère qui est propre aux conceptions des premiers âges, celui de la naïveté. Il ne me restait plus, pour satisfaire à cet instinct curieux et inutile de mon faible esprit, que de découvrir dans l’homme la source d’un fantastique vraisemblable ou vrai, qui ne résulterait que d’impressions naturelles ou de croyances répandues, même parmi les hauts esprits de notre siècle incrédule, si profondément déchu de la naïveté antique¹⁶⁵.

È inutile scorgere un ossimoro nell’espressione “fantastique vraisemblable ou vrai”: Nodier pone, infatti, il termine “*fantastique*” in relazione con il vocabolo “*fantaisie*”, pressoché equivalente, per lui, a “*imagination*”. Un “fantastique vrai” si può rilevare, non a caso, in Hoffmann, “dans la frénésie nerveuse de l’artiste enthousiaste, ou dans les phénomènes plus ou moins démontrés du magnétisme”¹⁶⁶. L’unione del sostantivo “*fantastique*” con l’aggettivo “*vrai*” suggerisce la volontaria omissione di uno dei valori tradizionali del termine in questione, valore veicolato dalla lingua latina durante tutto il Medioevo e nel corso dell’Età Classica e che implica l’idea di “errore”. Walter Map - scrittore inglese della fine del XII secolo e cronachista delle prime storie di vampiri anglosassoni - riprendendo gli autorevoli scritti di Sant’Agostino (in particolare il *De Cura Pro Mortis Gerenda* e il *De Civitate Dei*) vede nel “fantasma”, pro-dotto della “fantasia” - equivalente di “apparizione fugace” - un’opera demoniaca compiuta apparentemente senza l’approvazione divina. “Apparentemente” perché soltanto Dio può legittimare la manifestazione del suddetto “fantasma” - in altri termini, anche l’intervento di Satana non può nulla senza il benessere del Signore -, sia che si tratti di un fenomeno innocuo (imputabile al fatto che l’Altissimo decida di tutelare l’individuo) o che, al contrario, esso riveli una malefica natura tentatoria (dovuta alla decisione dell’Altissimo di abbandonare l’uomo al proprio destino). Ecco spiegate molte delle cosiddette “*appariciones fantasticae*”, tra le quali figura anche il celeberrimo “*fantasticus circuitus*”¹⁶⁷. Tale concezione diabolica del Fantastico - della quale occorre

165 NODIER, *Smarra ou les Démons de la nuit*, in *Contes*, cit., p. 38.

166 *Ibid.* Simili convinzioni consentono con ogni probabilità a Nodier di formulare la tesi che a lui sta più a cuore: non è irrilevante che *Smarra* rappresenti, fondamentalmente, il racconto di un’esperienza onirica, e che la natura tipica dei sogni vi sia illustrata assai meglio che in quelli costituiti dai grandi apparati che erano soliti ornare le tragedie classiche, in particolare all’epoca della decadenza del genere. Il sogno, oggetto d’esperienza, è “vero” proprio in quanto oggetto d’esperienza.

167 W. MAP, *Svaggi di corte (De nugis curialium)*, Parma, Pratiche, 1990, voll. 2; t. I, *Capitolo II (Distinctio Secunda)*, 13, p. 223. La “cavalcata selvaggia” dei morti, buoni e cattivi, l’immenso “*Exercitus Mortuorum*” uscito dai sepolcri che percorre le contrade d’Europa nelle notti tempestose, senza aver cura di risparmiare ciò che trova sul proprio cammino, montato su cavalli infernali rapidissimi e seguiti da cani feroci, rappresenta un motivo folclorico assai diffuso nella letteratura medievale (a partire dal 1100 circa), probabilmente ripreso dall’antico mito germanico dell’implacabile caccia delle armate celesti condotte

tener conto per leggere, ad esempio, l'*Amleto* shakespeariano - risulta, tuttavia, un po' anacronistica. Nodier non la riprende nel senso stretto del termine, ma ne ammette l'esi-stenza per poter affermare la realtà della vita psichica e, nello stesso tempo, rifiutare di legare la propria analisi del Fantastico a un problema meramente gnoseologico. È proprio questo che gli consente, nel breve saggio *Du Fantastique en littérature*, di considerare l'esistenza di un Fan-tastico "sacro" da rintracciare e studiare a margine delle verità della religione, proponendone addirittura delle esempificazioni:

les amours si mystérieux des anges, à peine nommés dans l'Écriture, avec les filles des hommes, l'évocation de l'ombre de Samuel par la vieille pythonisse d'Endor, cette autre vision sans forme et sans nom, qui se manifestait à peine comme une vapeur confuse, et dont la voix ressemblait à un petit souffle, cette main gigantesque et menaçante qui écrivit une prophétie de mort, au milieu des festins, sur les murs du palais de Balthazar, et surtout cette incomparable épopée de l'Apocalypse, conception grave, terrible, accablante pour l'âme...¹⁶⁸

Tutti i suddetti episodi, ivi compreso il terzo - interpretabile come un'autentica manifestazione sensibile del Divino -, hanno in comune la prospettiva di una "visione". La prima evocazione biblica, ad esempio, ha ispirato, all'epoca di Nodier, più di un artista¹⁶⁹. L'impiego che l'autore fa del termine "*Fantastique*" - per lo meno nei testi fin qui menzionati - gioca in gran parte sul-l'etimologia del medesimo, all'origine della quale si trova un verbo greco che significa "appa-rire". Il vocabolo "*Fantastique*" implica, dunque, l'idea di "vedere", e di vedere "con i propri occhi". La concezione nodieriana è, in questo senso, fin troppo originale nel primo trentennio del XIX secolo e, soprattutto per questo, sembra non raccogliere proseliti. Ma le ipotesi sulle quali si fonda non sono scomparse, anzi, hanno trovato nuova linfa e recuperato le proprie radici ai nostri giorni¹⁷⁰.

Da tutto ciò consegue, allora, l'assenza di un'antinomia di fondo tra Realismo e Fanta-stico, costituendo proprio il presupposto realista la condizione *sine qua non* dello stesso Fanta-stico (senza svalutare, tuttavia, la forza originaria di quest'ultimo, che non deve venire assolu-tamente confuso con l'apice del realismo, e che dunque non deve essere ridotto a ricettacolo di significati allegorici). A ben guardare, però, il Fantastico non rappresenta semplicemente un *ava-tar* della realtà, e neppure il rovesciamento di questa (come aveva ipotizzato in un primo tempo Jean-Paul Sartre, sviluppando nel saggio *Aminadab ou du*

da Odino, e comunemente conosciuto in Francia e nell'Italia settentrionale come "*Mesnie Hellequin*" (spauracchio forse esorcizzato più tardi, in Italia, con la trasformazione del misterioso gigante e re dei defunti Hellequin nell'innocuo Arlecchino, buffo personaggio della Commedia dell'Arte).

168 NODIER, *Du Fantastique en littérature*, in *Rêveries*, in *Oeuvres Complètes*, cit., t. V, p. 73. I riferimenti biblici si trovano, rispettivamente, in *Genesi*, 6, 1-4; *Samuele I*, 28, 7-20; *Re I*, 19, 11-14; *Daniele*, 5, 1-7; *Apocalisse*, *passim*.

169 Si rammentino *Éloa, ou La soeur des anges* (1824) di Alfred de Vigny; *La Chute d'un Ange* (1838) di Alphonse de Lamartine e, in un secondo tempo, *The Paradise and the Peri* (1860) di Thomas Moore, testo dai toni vagamente mussul-mani contenuto in una raccolta di poemi tutti consacrati dall'autore agli amori degli angeli.

170 Cfr. BACKÈS, *loc. cit.*

*fantastique considéré comme un lan-gage*¹⁷¹ un'idea già presente nel romantico tedesco Achim von Arnim), ma nasce dalla contestazione e dalla decostruzione della seconda ad opera del gioco mimetico del primo¹⁷².

Il Fantastico si pone, allora, come “genere” nuovo e problematico, con il pregio di problematizzare a sua volta gli altri generi letterari. Strettamente legato all'immaginazione, o piuttosto a un eccesso di tale facoltà, esso, come si è detto in precedenza, si oppone alla logica: in questo senso, e considerando il concetto di ragione, rientra a pieno titolo nel regno delle chimere, della follia, degli inganni sensoriali. L'etimologia del termine focalizza l'attenzione, infatti, su un fenomeno visivo, su un'illusione ottica, perché, nel Fantastico, “qualcosa” appare (e scompare) sempre. Fantasmi, ombre, personaggi enigmatici implicano la medesima infrazione del reale, spesso con l'idea apertamente dichiarata che simili manifestazioni potrebbero essere soltanto il frutto di una fantasia sfrenata, o di una mente disturbata. L'indagine qui condotta porta, in definitiva, a una doppia conclusione. Da un lato, la vita quotidiana può condurre alla scoperta di una certa tipologia di Fantastico o di *rêverie* che Freud definisce “inquietante familiarità” (*unheimlich*¹⁷³ in tedesco, *uncanny* in inglese, tradotto come *inquiétante étrangeté* in francese)¹⁷⁴ e che assimilabile al bizzarro, all'inatteso, a ciò che turba la tranquillità del mondo conosciuto e che è latente in tutti gli oggetti, in tutti gli spazi e in tutti gli individui¹⁷⁵. Dall'altro, si assiste alla nascita di una particolare produzione letteraria ispirata da questa sensazione o finalizzata (in maniera più o meno esplicita) a suscitarsela. Come ben sottolinea P. -G. Castex,

essentiellement intérieur et psychologique [..] le fantastique, en effet, ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de

171 Contenuto nella raccolta *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, pp. 122-142. Sartre definisce, infatti, la letteratura fantastica una creazione non realista che “offre l'image renversée de l'union de l'âme et du corps [...] ce qui est fantastique, c'est la nature quand elle obéit aux fées, c'est la nature hors de l'homme et en l'homme, saisie comme un homme à l'envers” (*Ibid.*, pp. 124-125).

172 Cfr. TRITTER, *op. cit.*, pp. 21-22.

173 Freud analizza in maniera approfondita i rapporti tra il termine *unheimlich* e il suo contrario *heimlich* mostrando come l'indeterminatezza sia insita anche al concetto stesso di *heimlich*. Le due principali accezioni del vocabolo tedesco sono infatti: 1) “attinente alla casa, non estraneo, familiare, domestico, intimo e familiare, che ricorda la casa, ecc.” (FREUD, *Il “Perturbante”*, in *Totem e tabù ed altri saggi di antropologia*, Roma, Newton Compton, 1970, p. 292), definizione del tutto antitetica rispetto a quella di *unheimlich* e 2) “celato, tenuto lontano dagli sguardi, così che gli altri non ne fanno nulla, sottratto alla conoscenza degli altri” (*Ibid.*, p. 294), definizione analoga, per molti versi, a quella di *unheimlich*. “In generale vediamo - sostiene Freud - che la parola *heimlich* non è priva di ambiguità, appartenendo a due ordini di idee, che, anche se non contraddittorie, sono tuttavia assai diverse: da una parte significa ciò che è familiare e piacevole e, dall'altra, ciò che è nascosto e tenuto celato. Di solito *unheimlich*, è detto, è usato come opposto del primo significato soltanto di *heimlich*, non del secondo” (*Ibid.*, p. 295). Tant'è vero che uno studio diacronico dei valori di *heimlich* indica come esso tenda gradualmente a confondersi col proprio antonimo: “*heimlich* è una parola che si sviluppa in modo ambivalente, sino a coincidere col suo opposto *unheimlich*. In certo qual modo *unheimlich* è una sottospecie di *heimlich*” (*Ibid.*, p. 297).

174 La prima traduzione dal tedesco al francese dell'articolo di Freud - contenuto negli *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Éditions Gallimard, 1933 - si deve a Marie Bonaparte e a Madame Edouard Marty.

Ovviamente, dato che il nostro studio si occupa principalmente di letteratura, risulta pressoché impossibile sapere se i diversi scrittori, al di là di quanto essi stessi riferiscono, riportino nei loro rispettivi *contes e nouvelles fantastiques* un'esperienza (trascrivendo l'effetto *unheimlich* provato in maniera più o meno cosciente), oppure la creino di sana pianta (costruendo il medesimo effetto con un intento dichiaratamente mimetico) traendo ispirazione da fatti realmente vissuti, o da parti esclusivi della loro fantasia: dobbiamo giocoforza limitarci, pertanto, a giudicarne i "so-li" gli effetti prodotti.

1.2.2. Le ragioni del Fantastico romantico

La nascita del Fantastico innalzato a categoria letteraria e, conseguentemente, a sostantivo, è strettamente legata - come si è anticipato - al movimento culturale che va sotto il nome di Romanticismo. Dichiara a tal proposito Joseph Retinger: "C'est le romantisme qui a introduit le fantastique dans la littérature française, l'a traité comme un genre particulier et lui a imprimé son caractère original. [...] Le conte fantastique dans le romantisme français est quelque chose de bien délimité, un tout distinct qui mérite une étude particulière"¹⁷⁷. Il significato stesso del termine "*romantisme*" sembra confermarlo: l'accezione che l'aggettivo inglese "*romantic*" rivestiva nella seconda metà del XVII secolo è assai prossimo alle accezioni che il sempre inglese "*fantastic(al)*" assume nel 1800. *Romantic*, infatti, veniva spesso associato a ciò che è falso, immaginario e

175 Questa nozione - una "nevrosi in miniatura" secondo l'interpretazione freudiana - viene trattata nell'omonimo articolo del 1919 come una viva sensazione di angoscia provocata dalla presenza di un elemento apparentemente strano, inconsueto, in un ambiente noto. Con il termine "*unheimlich*", il padre della psicanalisi non intende, in realtà, il contrario di familiare, cioè lo sconosciuto, ma stabilisce una distinzione determinabile solo in una dimensione temporale: è "*unheimlich*" (strano, inquietante) oggi, infatti, ciò che era "*heimlich*" (familiare) una volta. Egli formula la seguente definizione: "Il perturbante rientra in quel genere di spavento che si riferisce a cose da lungo tempo conosciute e familiari" (FREUD, *Il "Perturbante"*, in *op. cit.*, p. 290) e si verifica "quando una data impressione riporta a nuova vita complessi infantili repressi, oppure quando credenze primitive e superate sembrano trovare nuova conferma" (*Ibid.*, p. 321). Non sarebbe, dunque, la rimozione a generare un simile sentimento (il cui insorgere, legato com'è ai segreti più nascosti della vita psichica, è pressoché imprevedibile), ma il ritorno del rimosso, che compare sotto due forme, una individuale (rappresentata più propriamente dall'inconscio) e una collettiva. Sarebbe la ripetizione, allora, la "forma" di ciò che si definisce insolito: "questo elemento perturbante non è in realtà nulla di nuovo o di estraneo, ma un elemento ben noto e impiantato da lungo tempo nella psiche, che solo il processo di repressione poteva rendere estraneo. Inoltre questo richiamo alla repressione ci mette in grado di comprendere la definizione di Schelling, secondo il quale perturbante è ciò che doveva rimanere nascosto ma è venuto alla luce" (*Ibid.*, pp. 312-313). È imprescindibile ricordare come, indipendentemente dagli studi storici, psicologici o formali, il meccanismo illustrato da Freud sia alla base di numerose teorie sulle modalità di ricezione e interpretazione del Fantastico e dell'idea di un genere profondamente ancorato alla realtà, ad un passato che a poco a poco risuscita nel presente, a differenza, ad esempio, della *science-fiction*, che rappresenta la paura di fronte all'ignoto, ad un presente che tende sempre più a sfumare nel futuro. Nella globalità della creazione, l'estetica fantastica può essere considerata, pertanto, come la riemersione di ciò che in letteratura, prima del suo avvenimento, veniva abitualmente represso, di ciò che non si osava dire (tesi avanzata per la prima volta da Peter Penzoldt nell'opera *The Supernatural in Fiction*, London, Peter Nevill, 1952): essa espone delle tematiche tabù avviluppandole in un velo d'irrealtà che le rende più sopportabili. Si tratta, perciò, di un'arte contemporaneamente "pudica", in quanto rifiuta la crudezza del realismo, ed estremamente "impudica", in quanto fondamentalmente esibizionista nella sua esplorazione più approfondita, più complessa e più fenomenologica di una realtà esteriore sicuramente problematica, inquietante perché incerta, e riflesso tormentoso di una realtà interiore - quella dell'animo umano - diventata enigmatica, inafferrabile, ma non meno reale della prima (cfr. TRITTER, *op. cit.*, pp. 13-15).

176 CASTEX, *Le Conte fantastique*, cit., p. 8.

177 J. RETINGER, *Le Conte fantastique dans le Romantisme français*, Genève, Slatkine, 1973, p. 7.

irrazionale, esattamente come le storie narrate nei vecchi *romances*, da cui deriverebbe l'aggettivo in questione. Già a partire dal 1650, *romantic* era considerato un sinonimo di *chime-ric*, *ridiculous*, *unnatural*, *bombast*: “Tutto ciò che sembrava prodotto di sregolata fantasia veniva chiamato *romantic*”¹⁷⁸. La libertà dell'immaginazione è, perciò, l'elemento che maggiormente contraddistingue la corrente romantica e la rivoluzione estetica senza frontiere che a esso si accompagna in campo artistico, così come la curiosità ammantata di un rigore, a tratti totalmente pretestuoso, lo caratterizza nel dominio delle scienze. È proprio riferendosi a una tale, più che doviziosa, creatività “fantastica” - o “pseudofantastica” - che un cronista del “*Mercure de France*” dichiara, nel 1829: “De toutes parts et sous toutes les formes, l'art se métamorphose et se rajeunit. La musique, la peinture, la statuaire et la poésie ont pris de nouvelles moeurs et de nouveaux vêtements”¹⁷⁹.

Ma prima di addentrarci in maniera approfondita nell'ambito più squisitamente letterario del problema, uno schizzo dell'inquieta situazione sociale e intellettuale del XIX secolo e del periodo che la precede si rivela indispensabile se si desidera comprendere la modernità dell'al-trettanto inquieta estetica fantastica. Di fatto, nel corso del Settecento, si ha l'impressione che l'impero della ragione si sia esteso a dismisura: il peso dei pregiudizi diventa sempre meno oppressivo, le superstizioni perdono costantemente terreno e l'idea stessa dell'esistenza di Dio inizia a creare un “dibattito” realmente degno di questo nome. Ciononostante, malgrado gli innegabili progressi del pensiero razionale, il desiderio che la realtà corrisponda in tutto e per tutto a ciò che i sensi dell'individuo (compreso, soprattutto, il misterioso, indefinibile “sesto senso”) percepiscono è ben lungi dall'estinguersi. In altri termini, se i Romantici non sembrano più - almeno in apparenza - credere ai miracoli, ciò non significa che abbiano perduto del tutto la passione per questi e altri fenomeni ad essi affini. Nell'Ottocento, per la prima volta da secoli, si assiste in Occidente a un profondo sconvolgimento ideologico (metaforicamente equiparabile a quello che, successivamente e in ambito psicanalitico, Freud definirà “ritorno del rimosso”¹⁸⁰), risultato quasi scontato del crollo di tutte le antiche certezze riguardanti la natura dell'uomo e il suo posto sulla Terra, e della mancata sostituzione di queste con altri punti di riferimento apparentemente stabili. Un evento originato dai primi, gravi interrogativi - formulati in un mondo senza divinità e senza aldilà - su tutto ciò che, prima di allora, era sempre stato volutamente ignorato, accuratamente escluso, respinto come “altro”, “anomalo”, “straniero”, che si trattasse del

178 PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., p. 12. “On a fait de [fantastique] et de [romantisme] des synonymes. Personne ne sait trop bien ce que [romantisme] veut dire, et chacun ignore absolument ce que c'est le [fantastique]” (JUIN, *Les Chemins du fantastique français*, in “*La Magazine Littéraire*”, 66 (juillet-août 1972), p. 11).

179 “*Le Mercure de France au XIXe siècle*”, 1827-1832, t. I, 1829, p. 614, citato in CASTEX, *Le Conte fantastique*, cit., p. 58.

180 Cfr. FREUD, *Il “Perturbante”*, in *Totem e tabù ed altri saggi di antropologia*, cit. Il “ritorno del rimosso” può assumere, spesso, ancora di più i tratti tipici del Fantastico-demoniaco, quando, ad esempio, coincide con il “manifestarsi dell'angoscia della morte, la quale, scansata in quanto lutto e dolore, si ripresenta nel reale, con la beffarda e ghignante figura del Sosia” (L. GUIDI-BUFFARINI - V. LA VIA, *Introduzione*, in O. RANK, *Il doppio: il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Milano, SugarCo, 1994, p. 12). Ciò che è escluso, “rimosso”, insomma il familiare, diventa, perciò, tormento, qualcosa di perturbante.

“negativo” di Hegel, del “Male” di Baudelaire, del proletariato di Marx o del “dionisiaco” di Nietzsche, dell’alienato o del mostro nel campo delle scienze umane. Il Fantastico - giustificazione, simbolo e contesto privilegiato di trasgressione e di eccentricità¹⁸¹ (ma considerazioni analoghe valgono anche per l’essenza primaria della *Femme Fatale*, raffigurazione del sovvertimento e della degenerazione a cui viene periodicamente sottoposto l’ideale femminile edulcorato imposto da pratiche sociali e credenze religiose di stampo maschilista e misogino) - si può iniziare a comprendere, nei suoi aspetti formali e semantici, soltanto all’interno di un simile panorama. Esso finisce per invadere - come si è detto - la letteratura del tempo: i fatti “inexplicables et inexplicés, s’inscrivent dans une esthétique et une poétique dont le conte fantastique est alors le mode d’expression par excellence”¹⁸².

Scontrandosi con una serie di nuove realtà in corso di definizione, per lo più legate alla “Scienza”¹⁸³, gli uomini del XIX secolo scoprono che non tutte le componenti dell’esistenza sono, come si credeva, esteriori all’individuo, ma che, al contrario, rappresentano un elemento fondamentale e, quel che più importa, sconosciuto - e dunque destabilizzante - della sua interiorità. Come sostiene Roger Bozzetto:

Il n’est question, au fond, dans le fantastique, que de la destitution de tout point de vue assuré et fondé - sans pour autant qu’on puisse se retrancher dans le mol oreiller du doute ou dans le subjectivisme. Cela lui assure une vocation critique du monde de la représentation: celui-ci va être mis en pièces, il va apparaître comme un conglomérat non totalisable de bribes, de sensations, d’odeurs, d’incertitudes, d’afflux. Le regard y est troublé, le toucher sollicité sur le mode du gluant, du visqueux, du déliquescet, l’odorat par le côté putride, l’ouïe par la stridence ou la discordance. D’une part pour marquer le “côté fourre-tout” qui constitue en réalité (malgré les trompe-l’oeil du réalisme et ses illusions) le socle de toute représentation. D’autre part pour donner à ressentir l’exclu de la représentation comme flux vivant, appel de l’amorphe rendu trouble et séduisant par la possibilité de sa seule présence. L’articulation de ces débris ne se fera plus sur le mode métaphorique qui est la ruse

181 Cfr. MALRIEU, *op. cit.*, p. 13.

182 T. BODIN, *Introduction [à Le Réquisitionnaire]*, in H. DE BALZAC, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, 1976-1981, voll. 12; t. 10 *Études Philosophiques*, 1979, p. 1102.

183 Il XIX secolo si inaugura con l’esplorazione del mistero, di quelli che vengono bachelardianamente definiti “continenti scientifici nuovi”, in particolare nell’ambito delle cosiddette scienze “umane”, che finiranno per sedurre, anche se con una propensione piuttosto diversificata, molti degli autori del periodo (fra cui proprio i quattro di cui ci occuperemo in questa sede). Nascono l’archeologia e la “Storia” intesa in senso moderno; si sviluppa la biologia; fa la sua comparsa la psichiatria. Contemporaneamente, l’illuminismo di Swedenborg, il magnetismo di Mesmer, il sonnambulismo, l’ipnotismo, lo spiritismo e tutta una lunga serie di pratiche e di fenomeni legati al mondo del soprannaturale e dell’occulto (come la stregoneria, la licanropia, la possessione, la *trance* e l’estasi mistica) godono dello stesso prestigio e vengono collocate dal pubblico sullo stesso piano degli studi di un Lamark o di un Cuvier: nell’immaginario dell’uomo dell’Ottocento, non esiste alcuna contraddizione fra tutti questi elementi. Ancora nel 1891, Charles Richet, eminente fisiologo e appassionato di fenomeni “metafisici”, dichiara: “Nous avons la ferme conviction qu’il y a, mêlées aux formes communes et décrites, des forces que nous ne connaissons pas; que l’explication mécanique, simple, vulgaire, ne suffit pas à expliquer tout ce qui se passe autour de nous; en un mot il y a des phénomènes psychiques occultes, et si nous disons occultes, c’est un mot qui veut dire tout simplement inconnu” (C. RICHET, in *Annales des sciences psychiques*, 1 (janvier-février 1891), Paris, Alcan, pp. 3-10, citato in G. PONNAU, *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1987, p. 60).

de l'analogie et mène au simulacre: elle se fera sur le mode des relations métonymiques, dans un pandéterminisme qui engendra la panique de la raison¹⁸⁴.

È del resto impensabile ridurre l'epoca in questione soltanto ad un'ingenua curiosità / ammirazione di fronte al progresso scientifico; è facilmente intuibile, infatti, l'ulteriore inquietudine generata dal prodigioso fenomeno di accelerazione che contraddistingue lo stesso progresso e il conseguente spostamento delle frontiere del sapere reso possibile dall'incessante emergere di rivelazioni inaspettate. Nostalgia, melanconia, noia (in seguito *spleen* e nevrosi *fin-de-siècle*) governano l'esistenza problematica delle generazioni romantiche e definiscono il cosiddetto "*mal du siècle*" con il sentimento esacerbato di straniamento che lo contraddistingue. Il Fantastico e le manifestazioni ad esso affini rappresentano, allora, l'espressione parossistica della discrepanza ottocentesca tra l'Io e il mondo, ed uno dei mezzi più spettacolari di illustrazione del disagio intellettuale collettivo e delle tensioni che attraversano la Francia del tempo, nei confronti delle quali tenta anche di configurarsi come una sorta di palliativo. In particolare, il soprannaturale del Fantastico Romantico, con la sua inesauribile ricchezza di immagini e di metafore *sui generis*, costituisce, rispetto all'impotenza della scienza e del linguaggio concettuale, un comodo strumento con cui esprimere, in tutta la sua ampiezza, un "aldilà" possibile (e dunque, per molti tratti, sconosciuto) del reale, una realtà complessa, percepita attraverso il mondo interiore dell'anima umana, e non una dimensione parallela difficilmente ravvisabile dall'individuo, né una regione lontana e mistica, entrambe di ascendenza più classicista¹⁸⁵. In altri termini, il Fantastico Romantico unisce in maniera naturale, attraverso l'immaginazione che ne sta alla base, l'*ánthropos* e il *cósmos*, lo spazio pervaso di magia popolato dall'uomo¹⁸⁶.

Si intravede, in tutto ciò, uno degli aspetti basilari e più originali del Fantastico Romantico, inscrivibile in un discorso di portata più ampia sul valore dell'irrazionale e della follia, che, in pieno Ottocento, rinvia, all'interno di un panorama ambiguo, più pseudoscientifico che realmente medico, tanto agli universi onirico e psichiatrico¹⁸⁷, quanto ai

184 R. BOZZETTO - A. CHAREYRE-MÉJEAN - R. PUJADE, *Fantastique et Métonymie*, in "Solaris: Science-fiction et Fantastique", 44 (1982), p. 9.

185 Cfr. MALRIEU, *op. cit.*, p. 43. "Le fantastique a pour objet le réel, même s'il s'agit pour l'auteur de laisser envisager un réel plus large, ou moins apparent, que le réel connu. [...] Comme la science-fiction d'une autre manière, le fantastique est une spéculation sur le réel possible à partir des données du réel connu" (*Ibid.*).

186 Cfr. A. PANO ALAMÁN (Università degli Studi di Bologna), *Walter Scott et sa perception négative du fantastique dans l'oeuvre d'E. T. A. Hoffmann*, esercitazione presentata in occasione dell'incontro semestrale del D.E.S.E. (Doctorat d'Études Supérieures Européennes en Littératures de l'Europe Unie) "Regards sur l'Europe littéraire et le Fantastique", Seneffe (Belgio), 14-22 aprile 2003, per il seminario di Storia della Letteratura *Naissance du Fantastique en Europe: histoire et théories*, p. 14.

187 I cosiddetti "phénomènes de cauchemar ou de délire", identificati da Castex come tratti caratteristici della comparsa del Fantastico (CASTEX, *Le Conte fantastique*, cit., p. 8), si collocano proprio in questi ambiti, sovrapponendosi a ciò che lo studioso definisce altrove "état second" del protagonista, vale a dire una vicenda vissuta o un atteggiamento particolarmente favorevoli alla sensibilità fantastica, quali, appunto, le esperienze oniriche, il sonnambulismo, o le allucinazioni. Diversi testi di Théophile Gautier, ad esempio, illustrano la presenza di questi elementi nel *récit* di genere fantastico. Tra gli altri, *La Pipe d'opium* (1838) narra di un sogno generato dal consumo di stupefacenti con proprietà ipnotiche; *Arria Marcella* mette in scena la *rêverie* di un personaggio sonnambulo; *Omphale, histoire rococo* (1834) e *La Morte amoureuse* (1836) moltiplicano, sempre attraverso il gioco di situazioni a cavallo tra il sonno e la veglia, i differenti livelli di enunciazione (cfr. Th. GAUTIER, *Romans, Contes et Nouvelles*, Paris, Gallimard, 2002, voll. 2).

fenomeni del magnetismo, dell'ipnosi e dello spiritismo¹⁸⁸, legati a doppio filo con le ricerche e le esperienze sugli stupefacenti e sulle loro proprietà allucinatorie. In quest'epoca, secondo Roger Bozzetto, uno spazio concettuale del tutto nuovo inizia a confrontarsi con le vecchie rappresentazioni del mondo, innescando tutta una serie di forti contraddizioni che i primi Romantici vivono come vere e proprie lacerazioni interiori, traducendole nei cosiddetti "tormenti" dell'anima¹⁸⁹. Gwenhaël Ponnau afferma, nel suo saggio dedicato all'espressione della follia nella letteratura fantastica, come, nel XIX secolo, a un fattore soprannaturale esterno che giustificava le possessioni e imponeva la figura del diavolo, in base a un approccio esclusivamente teologico, succeda, con la comparsa della psichiatria clinica, un'interpretazione dell'alienazione mentale fondata sull'analisi delle illusioni della percezione e dei problemi psicologici dell'individuo: "A l'ère des anges et des démons a succédé celle des mala-dies mentales scientifiquement répertoriées"¹⁹⁰. Realtà e immaginario si uniscono e si confondono, secondo Ponnau, nell'atto semplice e indivisibile della coscienza intima dell'Io,

[l]e surnaturel désormais n'est plus exclusivement lié aux manifestations de l'au-delà, extérieures à l'homme: les fées et le cortège des bons ou des mauvais génies, la théorie des sorcières et les légions de démons ont peu à peu cédé la place à des individus qui éprouvent en eux-mêmes les effets d'une étrangeté dont la source possible, et rarement reconnue par le personnage lui-même, se situe dans cet abîme qu'est devenu l'esprit. C'est en ce lieu fascinant et énigmatique que s'est déplacé le mystère. Située [...] au carrefour du rationalisme scientifique de la psychiatrie et des investigations merveilleuses et modernes des magnétiseurs et des phrénologues, la littérature fantastique est essentiellement la littérature des phénomènes psychiques dont la folie - qu'elle ne cesse d'évoquer sous tous ses aspects - est la manifestation la plus énigmatique et, par là même, sur le plan esthétique, la plus riche¹⁹¹.

La storia del Fantastico è, pertanto, inseparabile da quella delle scienze, in quanto è soprattutto nell'attrazione e, contemporaneamente, nella repulsione per esse che trova il proprio fondamento¹⁹², non ponendosi, di fatto, come una reazione contro il positivismo, ma, al limite, contro lo scientismo.

188 I *Contes Philosophiques* (1831-32) di Balzac, così come i *récits Avatar* (1856), *Jettatura* (1856) e *Spirite, nouvelle fantastique* (1865) di Gautier (cfr. *Ibid.*) ne costituiscono una perfetta dimostrazione.

189 BOZZETTO, Roger *Caillois et la réflexion sur le Fantastique*, in "Europe", 726 (octobre 1989), p. 194.

190 PONNAU, *op. cit.*, p. 20. Come sostiene l'alienista François Leuret, "puisque les théories ont changé, les théologiens se retirent et font place aux médecins, qui expliquent tout par des causes naturelles" (F. LEURET, *Fragments Psychologiques sur la folie*, Paris, Crochard, 1834, p. 371).

191 PONNAU, *op. cit.*, p. 45.

192 "Le récit fantastique n'a rien de la production délirante d'un cerveau malade. Depuis toujours il s'est nourri de la science de son époque. En même temps il l'interrogeait afin de lui permettre de mesurer ses limites et de se dépasser elle-même. C'est encore ainsi que Freud l'envisageait, conformément à tous ses prédécesseurs et ses contemporains. [...] La science et la littérature fantastique mènent, chacune à leur manière, mais toujours en connexion étroite, la même recherche et poursuivent la même interrogation: Qu'est-ce que l'homme, et quelles sont les limites de l'humain?" (MALRIEU, *op. cit.*, pp. 23-24).

Al limite, in quanto non esiste, nel XIX secolo, una frattura netta tra il razionale e l'irrazionale, quest'ultimo venendo considerato, infatti, come una parte integrante del reale, una parte di cui si deve in qualche modo rendere conto. Philarète Chasles, nel tentativo di mostrare ai lettori della "Revue de Paris" quanto il Meraviglioso fosse un tema nuovo e degno di sedurre gli scrittori dell'epoca, affermava:

Il nous faut aujourd'hui pour stimuler notre langueur, du merveilleux et non du comique. Dans un siècle si positif, tout est convenu d'avance [...]. Tout s'exécute par un mécanisme dont la combinaison est connue, dont les résultats sont prévus.

Aussi, voyez-vous comme l'imagination humaine avec son besoin d'indépendance, échappe à ces habitudes régulières. Elle suit cette civilisation positive qui la presse de tous les côtés et va se réfugier, dès qu'elle le peut, dans une sphère idéale et merveilleuse. La littérature et les arts deviennent fantastiques. On voit, par une étrange anomalie, une population scientifique revenir aux contes des fées, admirer les arabesques poétiques de Gozzi, s'éprendre pour les visions de terreur inventées par Georges Lewis et Hoffmann...¹⁹³.

Al suddetto binomio incentrato sulla razionalità e il suo contrario, se ne affianca presto un secondo, composto da ciò che è conosciuto / accettato, o conoscibile / accettabile dalla ragione, e ciò che invece non lo è o non lo può essere. Ai primi dell'Ottocento, si scopre che non esistono realtà eterne e sicure, che tutto è incerto e deperibile. Come dichiara Chateaubriand nella conclusione dei *Mémoires d'outre-tombe*, "le vieil ordre européen expire": in Francia un re è stato ucciso; in seguito Nietzsche e Dostoevskij proclameranno che Dio è morto; le grandi speranze affidate all'Indipendenza Americana e alla Rivoluzione Francese prima, e a Napoleone e alla rivoluzione del 1830 poi, si sono a loro volta dissolte nel nulla¹⁹⁴. Da una parte, la società, stretta nella morsa della Storia e soggetta a un progressivo sgretolamento, non appare più in grado di rispondere alle esigenze e alle aspirazioni dei suoi membri; in assenza di obiettivi comuni riconosciuti, si perseguono scopi individuali o limitati a una ristretta cerchia di individui. Dall'altra, il mondo torna ad essere percepito in maniera fortemente negativa, tanto da essere concepito come totalmente in balia dell'apparenza e dell'illusione, senza il palliativo costituito dalla fede nell'esistenza di Dio o di una dimensione soprasensibile, superiore a quella terrena¹⁹⁵. Il Fantastico, "valvola di sfogo" per una platea inquieta di fronte alla violenza diffusa generata dai tempi di-venta, dunque, con il Romanticismo europeo che l'ha innalzato alla gloria degli altari, una vera e

193 Ph. CHASLES, in "Revue de Paris", 1829, citato in RETINGER, *op. cit.*, pp. 16-17.

194 Una simile crisi di valori si era già prodotta in epoche precedenti (nella società romana del II secolo d. C., nel Medioevo, o alla fine del XVI secolo), e si verificherà ancora al termine dello stesso XIX secolo e dopo il Primo Conflitto Mondiale, generando di volta in volta il ricorso a forme espressive prossime al Fantastico (Luciano e *L'Asino d'oro* di Apuleio, il Gotico, il Barocco, ovviamente il Decadentismo, il Surrealismo).

195 Si tratti di una dimensione caratterizzata da una natura divina, come in Apuleio appunto (adepto e rappresentante del culto di Iside) o presso diversi autori barocchi (artefici di una certa maniera della Controriforma), o da una natura "sur-reale", come all'inizio del XX secolo (cfr. MALRIEU, *op. cit.*, pp. 31-33).

propria letteratura di crisi dei valori. I cosiddetti “*romans noirs*” di Lewis, Radcliffe e Maturin - solo per citare tre degli autori più celebri dell’epoca - mettono in scena castelli infestati da fantasmi, *revenants* e maledizioni demoniache, estendendo in tal modo la suddetta letteratura a territori “nuovi”, in quanto sù già esplorati in passato, ma in maniera assai diversa rispetto a quella in voga nel secolo romantico. I Romantici tedeschi hanno per primi l’intuizione di una di-mensione “altra”, celata alla maggior parte degli uomini, ma che i poeti, in particolare, possie-dono - “eletti” del genere umano - la facoltà di indagare: Novalis, tra gli altri, sente che l’artista può e deve essere un visionario, e tale idea si diffonde rapidamente in territorio francese fino ad Hugo, a Nerval e, successivamente, tramite Baudelaire, fino ai Simbolisti.

Le forme adottate dal Fantastico, presso i Romantici francesi, sono molteplici. In *Gaspard de la Nuit* (1842) ad esempio - capolavoro di poesia in prosa di Aloysius Bertrand -, lo stesso personaggio di Monsieur Gaspard, Ondine o Scarbo, traggono tutti origine dalle creature ibride, per metà umane e per metà divine, che popolano tanti *contes populaires* tramandati da gene-razioni. Nerval, invece, all’interno della sua raccolta di poemi *Les Chimères* (1854) - che segue, in ordine di pubblicazione un’altra raccolta, in questo caso di prose assai *sui generis*, intitolata *Les Filles du feu* (1854) - sfrutta una vena piuttosto erudita, esoterica, in cui le tradizioni ereditate dalle mitologie greca ed egiziana si mescolano e si fondono con la Càbala e le *rêveries* che il poeta desume dalle vicissitudini che costellano la propria esistenza personale. È opportuno sottolineare, a tale riguardo, come, per Nerval, il sogno costituisca una forma di esistenza alterna-tiva, dotata di una propria realtà,¹⁹⁶ e che la follia - “[le] masque de folie” sotto cui si cela “la vé-rité fatale”¹⁹⁷ -, non rappresenta affatto una debolezza dell’individuo, ma una forma di conoscen-za che consente di vedere in maniera più chiara il mondo e di decifrare meglio la quotidianità¹⁹⁸. Con diversi poemi di Victor Hugo che compongono la raccolta - suddivisa in sei libri - de *Les Contemplations* (1856), da *Le Revenant (Livre III. Les luttes et les rêves)* a *Ce que dit la bouche d’ombre (Livre VI. Au bord de l’infini)*, il Fantastico tende a fondersi palesemente con l’occulti-smo, mentre altrove - in particolare ne *La Fée et la Péri* (1824)¹⁹⁹, in *Fantômes* e ne *Les Djinns*

196 “Le rêve est une seconde vie. Je n’ai pu percer sans frémir ces portes d’ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont l’image de la mort; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l’instant précis où le *moi*, sous une autre forme, continue l’oeuvre de l’existence. C’est un souterrain vague qui s’éclaire peu à peu, et où se dégagent de l’ombre et de la nuit les pâles figures gravement immo-biles qui habitent le séjour des limbes. Puis le tableau se forme, une clarté nouvelle illumine et fait jouer ces apparitions bizarres: – le monde des Esprits s’ouvre pour nous” (NERVAL, *Aurélia (Première Partie)*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1984-1993, voll. 3; t. III, 1993, p. 667).

197 *Ibid.*, p. 717.

198 “Ici [in coincidenza della scoperta, in cielo, della “Stella del destino”] a commencé pour moi ce que j’appellerai l’épanchement du songe dans la vie réelle. À dater de ce moment, tout prenait parfois un aspect double, – et cela, sans que le raisonnement manquât jamais de logique, sans que la mémoire perdît les plus légers détails de ce qui m’arrivait. Seulement mes actions, insensées en apparence, étaient soumises à ce que l’on appelle illusion, selon la raison humaine... Cette idée m’est revenue bien des fois que dans certains moments graves de la vie, tel Esprit du monde extérieur s’incarnait tout à coup en la forme d’une personne ordinaire, et agissait ou tentait d’agir sur nous, sans que cette person-ne en eût la connaissance ou en gardât le souvenir” (*Ibid.*, p. 699).

199 *Ballade XV* contenuta nella raccolta *Odes et Ballades*, pubblicata nel 1828.

(1828)²⁰⁰, o ne *La Conscience* (1859)²⁰¹ - il poeta si serve del soprannaturale per immortalare la propria opera, nel tentativo di renderla leggendaria. Alfred de Musset, infine, si accosta al Fan-tastico attribuendo un carattere pressoché allucinatorio a *Vision* (1829) e ad alcune delle sue celeberrime *Nuits*, soprattutto a *La Nuit de décembre* (1835)²⁰². Si può constatare, allora, come il Fantastico non costituisca, presso i Romantici in generale, un “genere” letterario dalle frontiere ben definite, ma come, al contrario, esso s’insinui un po’ ovunque. Fatto, questo, che, comunque sia, non stupisce affatto, in quanto l’estensione e, a volte, l’amplificazione delle esperienze letterarie e / o umane - obiettivi che la modalità fantastica consente di raggiungere con una certa frequenza - fanno parte, soprattutto per gli artisti della prima metà del XIX secolo (ma anche, del resto, per quelli posteriori, fino ai nostri giorni), della vocazione di ogni “creatore” degno di questo nome.

Il manifesto di Nodier intitolato *Du Fantastique en littérature* espone con una notevole lungimiranza, non soltanto l’inevitabile relazione stabilitasi tra Romanticismo e Fantastico (strutturando delle griglie di lettura alla base, ancora oggi, di buona parte dell’interpretazione del genere in questione), ma anche il rapporto che intercorre tra il Fantastico e certe rappresentazioni della realtà legate proprio al sentimento della decadenza, continuando ad alimentare, in ogni caso, una sorta di “confusione” tra lo stesso Fantastico, così come si affaccia sulla scena romantica, e forme di pensiero contemporaneamente simili e diverse:

Le fantastique demande à la vérité une virginité d’imagination et de croyances qui manque aux littératures secondaires, et qui ne se reproduit chez elles qu’à la suite de ces révolutions dont le passage renouvelle tout; mais alors, et quand les religions elles-mêmes, ébranlées jusque dans leurs fondements, ne parlent plus à l’imagination, ou ne lui portent que des notions confuses, de jour en jour obscurcies par un scepticisme inquiet, il faut bien que cette faculté de produire le merveilleux dont la nature l’a douée s’exerce sur un genre de création plus vulgaire et mieux approprié aux besoins d’une intelligence matérialisée. L’apparition des fables recommence au moment où finit l’empire de ces vérités réelles ou convenues qui prêtent un reste d’âme au mécanisme usé de la civilisation.

Voilà ce qui a rendu le fantastique si populaire en Europe depuis quelques années, et ce qui en fait la seule littérature essentielle de l’âge de décadence ou de transition où nous sommes parvenus. Nous devons même reconnaître en cela un bienfait spontané de notre organisation; car si l’esprit humain ne se complaisait encore de vives et brillantes chimères, quand il a touché à nu toutes les repoussantes réalités du monde vrai, cette époque de désabusement serait en proie au plus violent désespoir, et la société offrirait la révélation effrayante d’un besoin unanime de dissolution et de suicide. Il ne faut donc pas tant crier contre le romantique et contre le fantastique. Ces innovations

200 Entrambi i poemi sono inclusi nella raccolta *Les Orientales*, edita nel 1829.

201 Poema compreso nella prima sezione (*d’Ève à Jésus*), della raccolta *La Légende des siècles*, pubblicata proprio nel 1859.

202 Il ciclo delle *Nuits*, fortemente ancorato nell’esperienza sentimentale di Musset - che lo compose, infatti, quasi immediatamente dopo l’interruzione della sua burrascosa relazione, durata circa un anno, con il grande amore della sua vita, la romanziera George Sand - costituisce un’opera allegorica, nella quale il poeta dialoga con la propria Musa, che si snoda nel biennio 1835-1837 (rispettivamente con *La Nuit de mai*, *La Nuit de décembre*, *la Nuit d’août* e *La Nuit d’octobre*).

prétendues sont l'expression inévitable des périodes extrêmes de la vie politique des nations, et sans elles, je sais à peine ce qui nous resterait aujourd'hui de l'instinct moral et intellectuel de l'humanité.

[...] la littérature fantastique surgit, comme le songe d'un moribond, au milieu des ruines [...]. Le fantastique prend les nations dans leurs langes, comme le roi des aulnes, si redouté des enfants, ou vient les assister à leur chevet funèbre, comme l'esprit familier de César; et quand ses chants finissent, tout finit²⁰³.

Nodier constata a buon diritto che, mentre ciò che egli chiama “*Fantastique*” è una nozione atemporale depositaria della memoria dei miti primordiali (per quanto sviliti), quasi una categoria a priori della sensibilità che instaura un proprio rapporto esclusivo con “l'anima del mondo” e consente a quest'ultimo di essere percepito nella freschezza come nell'orrore delle origini²⁰⁴, il “genere fantastico” è, invece, una realtà storicamente individuabile²⁰⁵, che sorge, obbedendo a una sorta di ciclicità interminabile, in coincidenza di determinate fasi di crisi e di insicurezza - dunque, anche di “rinascita” (da cui la metafora che associa, in maniera apparentemente paradossale, le fasce e il capezzale funebre) - della storia umana. In simili periodi, la collettività non può più farsi carico del singolo individuo, che, pertanto, si ritrova improvvisamente a confrontarsi da solo con sé stesso, in preda ai propri demoni interiori, abbandonato agli imperativi della propria coscienza, ridotto a fondare una legge morale tutta personale per cercare di assicurarsi un'improbabile salvezza (in questo senso, non è un caso se il Fantastico ha attratto principalmente scrittori atei o materialisti come Mérimée). Lo scrittore non si sofferma, però, più di tanto sul fatto che, nelle epoche passate, si siano quantomeno escogitate, in circostanze più o meno analoghe, altre “valvole di sfogo” di fronte alle innumerevoli contraddizioni del momento, attraverso l'ausilio di forme specifiche di rappresentazione e di comunicazione “dei” soprannaturali - non “del” soprannaturale - forme, in ogni caso, piuttosto diverse da quelle caratteristiche del XIX secolo, in cui i contrasti appaiono ormai insolubili e sembra non esistere nessuna possibile via d'uscita. Secondo tale prospettiva, si potrebbe affermare che, nei *récits fantastiques* dei quattro autori di cui maggiormente ci occuperemo nel presente studio, il fenomeno della “compensazione” riguarda la rappresentazione di un certo ideale femminile, intensamente desiderato, ma relegato il più delle volte, a causa di una certa inattitudine del mondo reale, nella dimensione delle chimere e dei fantasmi. Del resto, il Fantastico si può intendere come la compensazione di ciò che non può essere comunicato, un contrappeso, necessario all'uomo,

203 NODIER, *Du Fantastique en littérature*, in *Oeuvres Complètes*, Genève, Slatkine, 1968, voll. 12; t. V, *Rêveries*, pp. 77-80.

204 BOZZETTO, *Nodier et la théorie du fantastique*, in *Charles Nodier*, “Europe”, 614-615 (juin-juillet 1980), p. 76.

205 Un secolo dopo, Howard Phillips Lovecraft, al tempo stesso erede di Poe e innovatore della materia, stabilisce il medesimo tipo di distinzione nel saggio intitolato *L'Orrore soprannaturale nella letteratura*, quando afferma che: “L'impulso e l'atmosfera sono vecchi come l'uomo, ma il tipico racconto del mistero della letteratura tipo è un neonato del diciottesimo secolo” (H. P. LOVECRAFT, *L'Orrore soprannaturale nella letteratura*, Carnago (Varese), SugarCo, 1994, p. 26).

a un linguaggio limitato o censurato: attribuire una bellezza soprannaturale alla donna e definirla “indicibile”, così come fa il narratore de *La Morte amoureuse* di Gautier, non significa forse esprimere comunque questa bellezza, non è forse di un atto giustificato proprio in quanto si tratta di un qualcosa che tra-scende la natura?

Appare importante sottolineare, inoltre, la totale assenza, nella maggior parte delle forme narrative brevi dell’epoca romantica, di valori apologetici e di fini didattici o morali, assenza che contraddistingue anche la modalità fantastica e che può interpretarsi come “*symptomatique de la crise de conscience moderne*”²⁰⁶. Nelle *nouvelles* e nei *contes* fantastici del tempo è facilmente riscontrabile una sorta di pessimismo ancestrale - spesso scatenato da una figura femminile - che propone, al termine della narrazione, la visione indelebile di un universo infranto e in balia del caos, e che differenzia profondamente tanto i primi quanto le seconde dai generi letterari che li hanno preceduti e di cui entrambi costituiscono una particolare evoluzione. Questi non condidono più, allora, la medesima concezione cosmica presente nei loro omonimi del XVI e del XVII secolo: nelle loro pagine, il soggetto appare come disgregato e assalito, nella propria percezione della realtà e nel rapporto esclusivo con la stessa, da un principio di frustrazione. È possibile ravvisare tutto ciò in diversi testi che costituiranno il nostro campo d’indagine nelle pagine a seguire, testi quali *Arria Marcella* e *La Cafetière* di Théophile Gautier ad esempio, in cui il protagonista maschile, al termine dell’inconsueta avventura vissuta, finisce per esclamare: “*Je ve-nais de comprendre qu’il n’y avait plus pour moi de bonheur sur la terre!*”²⁰⁷, venendo dilaniato dall’impossibilità di trovare un motivo di gioia qualsiasi nel mondo che lo circonda, quasi la sua capacità di provare e di esprimere sentimenti positivi fosse stata divorata dall’apparizione femminile fatale di turno, dileguatasi nel nulla subito dopo aver compiuto il proprio crudele ed inesorabile rituale.

Il Fantastico ha fornito ai romantici e ai loro successori una serie di elementi che hanno consentito loro di costruirsi un’immagine particolare (Pétrus Borel, ad esempio, si faceva chiamare “*le lycanthrope*”, mentre Philothée O’Neddy si definiva un “*mort-vivant*”). Scaturito in un primo tempo dall’entusiasmo, dall’idealismo e dall’esuberanza di questi, quindi dalle disillusioni politiche, sociali e ontologiche successive al 1830 (vale a dire da quella che Paul Bénichou definisce “*école du désenchantement*”, di cui Nodier divenne capofila)²⁰⁸, esso rappresentava, infatti, una forma di provocazione contro i valori codificati dalla tradizione e una reazione di fronte ai capisaldi positivi e razionali della Francia dei Lumi e al culto incondizionato del genio degli antichi. Era logico che gli esponenti del movimento romantico lo reputassero uno strumento privilegiato di espressione, una cassa di risonanza delle loro lotte: esso permetteva, a livello retorico, la riabilitazione della prosa e il rifiuto delle regole, mentre, a livello tematico, sviluppava una certa visione dell’eroe, isolato in una società che non comprende e da cui non è compreso, ma dotato della straordinaria facoltà di

206 OZWALD, *op. cit.*, p. 18.

207 GAUTIER, *La Cafetière, conte fantastique*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 10.

208 P. BÉNICHOU, *L’École du désenchantement: Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard, 1992.

entrare in contatto con un mondo “surreale”, superiore all’ordi-naria dimensione umana.

Per Nodier, l’universo fantastico offre un porto sicuro a tutti coloro che l’Ottocento ha deluso e mortificato, un rifugio in cui l’immaginazione di queste vittime può e deve avventurarsi, libera dalle costrizioni imposte dalla ragione, dal comune “buonsenso”, dalle antiche consuetudini, e, soprattutto, dalle regole dell’arte²⁰⁹. Tale universo viene descritto dall’autore come permanentemente in mutazione, plasmato di volta in volta dal genio individuale e dal libero arbitrio di artisti e letterati a immagine dei loro ideali, perfettamente conforme alle esigenze e all’insofferenza proprie della generazione romantica. Mentre Stendhal e Hugo scrivono, rispettivamente, *Racine et Shakespeare* (1823 e 1825) e *La Préface de Cromwell* (1827), egli si serve dichiaratamente del Fantastico come di uno strumento di ribellione contro il Classicismo: “Ce n’est pas sur le sol académique et classique de la France de Louis XIII et de Richelieu que cette littérature, qui ne vit que d’imagination et de liberté, pouvait s’acclimater avec succès”²¹⁰; e in una lettera a Peignot del 1829 annuncia: “J’ai pris la ferme résolution de ne composer d’ici à ma mort [...] que des *Contes de fées*. Seulement, par égard pour ce grand âge d’émancipation universelle, j’intitulerais mes contes *Nouvelles fantastiques*”²¹¹. Sei mesi dopo di lui, il giovane Gérard de Nerval, celebra a sua volta l’ispirazione fantastica in un articolo apparso su “Le Gastronomer”: “Pour-quoi [...] rejetons-nous loin la littérature compassée du siècle de Louis XIV, toute cette poésie tirée au cordeau comme les jardins de Versailles, toute cette prose en manchettes comme la cour du Grand Roi? C’est qu’en littérature nous visons au *fantastique*”. Dopo aver indistintamente associato il termine ai concetti più svariati, spaziando dalla letteratura alla musica, alla politica, e perfino alle novità culinarie del momento, questi conclude il proprio elogio con l’urlo di guerra: “Pardieu! vive le fantastique!”²¹².

Max Milner sostiene che “le Français [...] n’a pas, en général, la tête satanique”²¹³, e che proprio in virtù di ciò i cosiddetti “Grandi Romantici” della letteratura francese hanno manifestato uno scarso interesse per il Fantastico, oppure, qualora vi si siano dedicati, l’hanno fatto in maniera puntuale, all’interno di opere alle quali i gusti versatili del grande pubblico e, più frequentemente, quelli della critica contemporanea non hanno riservato le migliori accoglienze, e che

209 Su questa scia, la conclusione del breve e polemico articolo di Nodier (che trasformò l’autore nel primo, vero teorico del Fantastico) si caratterizza per la celebre, veemente esortazione ai presunti “hommes libres qui [vendent] aux maçons le cloître du cénobite, et qui [portent] la sape sous l’ermitage du solitaire”: “mais brisez, brisez cette chaîne honteuse du monde intellectuel, dont vous vous obstinez à garroter la pensée du poète” (NODIER, *Du Fantastique en littérature*, cit., pp. 110, 111).

210 Ibid., p. 95.

211 “Bibliophilie-Relations avec Peignot”, in J. LARAT, *Bibliographie Critique des oeuvres de Charles Nodier suivie de documents inédits*, Genève, Slatkine, 1973, p. 144.

212 G. DE NERVAL, *Fantastique*, in “Le Gastronomer, journal universel du goût...” (8 mai 1831), in *Oeuvres Complètes*, Paris, Honoré Champion, 1926-1932, voll. 7; t. III *Nouvelles et Fantaisies*, 1928, pp. 131, 133.

213 MILNER, *Le Diable dans la littérature française: de Cazotte à Baudelaire (1772-1861)*, Paris, J. Corti, 1960, voll. 2; t. II, p. 492.

neppure le generazioni successive hanno saputo o voluto rivalutare. Per molti autori, il Fantastico non avrebbe rappresentato, in più di un'occasione, che un mero pretesto per brillanti esercizi di stile:

Je me plais a supposer des revenants et des fées. Je me ferai dresser les cheveux sur la tête en me racontant à moi-même des histoires de revenants, mais, malgré l'impression très matérielle que j'éprouve, cela ne m'empêche pas de ne pas croire aux revenants, et sur ce point mon incrédulité est si grande que si je voyais un spectre je n'y croirais pas davantage. En effet, il est beau-coup plus probable que je sois fou qu'il ne l'est qu'un miracle se fasse. Quelque sceptique que je sois, [...] je crois l'ordre des choses assez beau, établi d'après des règles trop grandes pour admettre qu'elles soient facilement violées. Il y a bien longtemps, lorsque je sortais du collège, j'ai lu des livres de magie, et pendant six mois j'ai étudié cela comme j'aurais dû étudier les mathématiques. Malgré toute mon ardeur à me plonger dans ce chaos de niaiseries, je n'ai jamais pu y trouver autre chose qu'un amusement d'esprit. [...]. Je me montais assez l'imagination après un quart d'heure de lecture pur entrer tout à fait dans les idées de l'auteur; mais un quart d'heure après avoir posé le livre, je le tenais pour un fou et moi pour un imbécile²¹⁴.

In altri termini, la relativa scarsità di produzioni fantastiche “di ampio respiro” nella Francia ottocentesca sarebbe attribuibile, da un lato, alle preferenze e alle abilità narrative dei letterati dell'epoca (distolti dal mondo dell'irrazionale dal lirismo personale o dall'attenzione rivolta alle sofferenze dell'umanità), e, dall'altro, alle riserve dei lettori, gli stessi che - occorre sottolinearlo - si sarebbero però lasciati travolgere con un entusiasmo quasi paradossale dal fascino dei testi stranieri dello stesso filone. Ciononostante, all'interno della letteratura romantica e fra tutte le tipologie di *contes*, quelli fantastici, già a partire dalla terza decade del XIX secolo, saranno oggetto, nel vasto panorama letterario del periodo costituito da giornali e riviste, non solo di compiaciute apologie, ma anche, e soprattutto, di critiche spietate ad opera, in particolare, dei sostenitori del Classicismo. Gradualmente - e, in più di un caso, soltanto a causa di ingiustificati pregiudizi - si inizierà a definire “fantastique la littérature mal faite, la fabulation qui n'a ni queue ni tête” segnata dal gusto dello scandalo e dell'orrore, la cosiddetta “*littérature de boulevard*”, il residuo dell’“écume byronienne dont on nous a si bien inondés le début du nouveau siècle”²¹⁵, come denuncia nel 1834 Emmanuel Gonzalès -

214 MÉRIMÉE, *Correspondance Générale*, cit.; t. VIII 1856-1858, 1955, *Lettre à Madame de La Rochejaquelein*, 28 novembre 1856, pp. 182-183.

215 E. GONZALÈS, *Le Clos des Arènes*, in “Le Juif Errant, revue mensuelle du progrès” (1834), citato in A. M. SCANU (Università degli Studi di Bologna), *Romantisme et Fantastique dans la presse littéraire française (du “Conservateur Littéraire” à “L’Artiste”)*, esercitazione presentata in occasione dell'incontro semestrale del D.E.S.E., Seneffe, 14-22 aprile 2003, per il seminario di Storia delle Idee *La Révolution romantique*, p. 17). I *contes* fantastici venivano sistematicamente attaccati proprio in quanto coltivati con incontenibile fervore, ma con risultati, spesso, non troppo brillanti, imputabili al riciclaggio di formule e materiali ormai triti e ritriti, sfocianti facilmente nella puerilità e nell'incoerenza più totale. Anche se, nella recensione della *Fée aux miettes* di Nodier ad esempio, Alida De Savignac esclamava: “Oh la jolie chose que le conte fantastique!” (A. DE SAVIGNAC, in “Journal des femmes”, 21 juillet 1832, p. 276), Jules Janin replicava ne “Le Figaro”, a pochi mesi di distanza, che “le fantastique a duré six semaines à Paris, et il y a

direttore del “Juif Errant” - tracciando un bilancio piuttosto severo dell’anno letterario in corso. A partire dal 1832, il “Journal des Débats” registra più di un sintomo di avversione: “À force de contes fantastiques et drolatiques, il est arrivé que les auteurs se sont fatigués d’en produire, et surtout le public d’en écouter”²¹⁶. Cominciano, al-lora, ad essere denunciati anche i luoghi comuni che distinguono il “genere”, quasi si trattasse degli ingredienti di una ricetta venuta a noia: “Vous vous enfermez dans votre cabinet, le soir. Vous faites danser autour de vous des diables noirs, des femmes en robe rose, des serpents de couleur verte. Vous prêtez à ces diables noirs, à ces femmes de couleur rose, à ces serpents de couleur verte, un langage quelconque, et vous avez fait un conte fantastique”²¹⁷. Félix Pyat rincarà la dose ne “L’Artiste”: “Le conte fantastique est si aisé à commettre! On le commet sans pré-méditation, allez! Quand on n’a pas d’idée, on fait un conte fantastique, absolument comme on devient homme de lettre quand on n’est plus bon à rien”²¹⁸. Reazioni e contestazioni piuttosto aspre si polarizzano specialmente intorno a un tipo *sui generis* di produzione “fantastica”, denominata “*littérature-cadavre*”, “*littérature-meurtre*”²¹⁹, in quanto fortemente influenzata, almeno in un primo tempo, dal movimento frenetico²²⁰, e soltanto successivamente mitigata e assorbita dalla nozione di Fantastico di cui si è finora discusso.

L’esprit d’abus, passionné, délirant, n’est-il pas toujours là qui estropie, qui dénature, qui

de cela deux ans” (J. JANIN, in “Le Figaro”, 11 octobre 1832, citato in SCANU, *op. cit.*, p. 20). E già nel 1833, lo stesso Nodier notava con un certo sollievo, in *Jean-François les Bas-Bleus*, che “[l]e fantastique est un peu passé de mode, et il n’y a pas de mal. L’imagination abuse trop facilement des ressources faciles; et puis ne fait pas du bon fantastique qui veut” (NODIER, *Jean-François les Bas-Bleus*, in *Contes*, cit., pp. 362-363). In *M. Cazotte* (1836), egli giurerà addirittura di sentire una voce dentro di sé urlare con forza: “Délivrez-nous du fantastique, Seigneur, car le fantastique est ennuyeux!” (ID., *M. Cazotte*, in *Ibid.*, p. 596).

²¹⁶ ²¹⁵ *Chronique Littéraire* (nella recensione ai *Contes Bruns*), in “Journal des Débats”, 9 février 1832, citato in CASTEX, *Le Conte fantastique*, cit., p. 82.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ F. PYAT, *Le Secret de Dominique*, in “L’Artiste”, 1832, t. II, p. 5, citato in *Ibid.*

²¹⁹ Cfr. GONZALÈS, *loc. cit.*, in SCANU, *op. cit.*, p. 17.

²²⁰ Il delirio frenetico, che irrompe in Francia come in altri Paesi europei, sul finire del XVIII secolo - con i romanzi gotici *Il Monaco* di Matthew G. Lewis (1795) e *I misteri del castello d’Udolfo* (1794) e *L’Italiano ovvero Il confessionale dei penitenti neri* (1797) di Ann Radcliffe - inizia a diffondersi rapidamente intorno al 1820 e ad assumere forme a volte inquietanti. Si impone una scuola propriamente “frenetica” e Charles Nodier (che si vanta di aver coniato lo stesso termine “*frénétique*”), nonostante sia stato in passato un teorico del “*goût*”, strenuo difensore delle tradizioni misurate del Neoclassicismo, giustifica la comparsa di un genere popolato di mostri e che coltiva il terrore fine a sé stesso con le necessità di una società disincantata, ormai incapace di scoprire fonti di emozioni nuove, dopo i tanti orrori vissuti durante la Rivoluzione e le guerre dell’Impero, se non in miti e situazioni ancora più orribili. La moda frenetica si presenta agli occhi dell’autore come l’ennesimo segno dei tempi che cambiano (in peggio): “On sait où nous en sommes en politique; en poésie nous en sommes au *cochemar* et aux *vampires*” (NODIER, *Compte Rendu du “Vampire” de Byron (Po-lidori) traduit par Faber*, in *Mélanges de littérature et de critique*, Genève, Slatkine, 1973, voll. 2; t. I, pp. 411-412). Presto, però, un pubblico più severo e raffinato comincia a manifestare le proprie particolari esigenze, preferendo, agli omicidi inquietanti e al sangue, delle narrazioni più sottili e ricercate, come quelle di Berthoud, di Edouard Thillaye, di un certo “Alcofribas” (pseudonimo di Balzac, che pubblica su “La Silhouette” del 30 settembre 1830 *Zéro, conte fantastique*), o come i *contes* di Hugo sulla scia di *Han d’Islande* (1823) (cfr. SCANU, *op. cit.*, pp. 18-19). Un *excursus* esaustivo e piuttosto interessante sulla produzione letteraria frenetica francese della prima metà del XIX è contenuto nell’ampia raccolta curata da Jean-Luc Steinmetz e intitolata *La France frénétique de 1830: choix de textes*, Paris, Phébus, 1978.

fatigue l'âme et la jette dans le dégoût? Ne dirait-on pas que chaque auteur prend à la tâche de donner à ses idées de déguisement le plus grotesque, le plus ridicule, de peur qu'on ne vienne à reconnaître quelque reste de bon sens [...]? À lire la plupart des oeuvres de cette nouvelle époque littéraire [le romantisme], on pourrait croire du premier coup d'oeil que la société d'aujourd'hui ne se compose que de deux espèces d'individus, les grisettes et les débauchés²²¹.

In questi termini si esprime uno dei numerosi commentatori del periodo che protestano contro le rappresentazioni eccessive e i costumi perversi, finì a sé stessi, contenuti nel nuovo prodotto della letteratura romantica, infarcito di luoghi macabri, di spaventose e ossessionanti apparizioni, di terrificanti scene di uccisione, e di altre inenarrabili atrocità: "Ces mille et une production du jour, si délirantes et si obscènes qu'on les dirait composées dans des lieux de débauches par des hommes pris de vin ou enivrés d'opium"²²². La condanna non risparmia neppure le sporadiche incursioni nel genere effettuate da Victor Hugo, né i *contes* di Dumas o quelli di Nodier, ritenuto l'esponente di spicco della cosiddetta "littérature du bourreau", ma di cui si riconosce, tuttavia, il talento artistico che lo separa nettamente dalla pleora degli squallidi epigoni:

Nous voudrions bien savoir quel est le chef de l'école du bourreau [...]. Nous avons bien quelques idées que c'est l'auteur de *Jean Sbogar* et de *Smarra* qui est le grand professeur de la littérature sanglante; car de temps en temps, il monte sur sa chaire de la Revue de Paris, et de là donne à tous ses adeptes une petite leçon de couperet.

Mais c'est une vraie leçon; cela sent le maître [...] quand il vous emmène devant l'écha-faud ce n'est pas pour vous éclabousser de sang, puis vous traîner dans le ruisseau de la place de Grève, pour vous souler d'horreurs; ce n'est pas qu'il se complaise dans ces peintures hideuses et dans le dégoût qu'il voit sur vos lèvres [...]. Mais vient la race des imitateurs, vous savez? [...]. C'est après Nodier que nous avons vu tant de fois le bourreau, la bourrelle, et les petits et le valet de la maison du bourreau, et puis son fils, et puis sa fille, et puis le bourreau amoureux, et puis le bourreau prophète, et puis le bourreau honnête homme...²²³.

Ciò che i detrattori temono maggiormente è il rischio che *nouvelles e petits romans*

221 A. ARAGON, *La Nouvelle Littérature ou Les Puissances d'Argent, histoire véritable d'une fille*, in "Athénée des Arts, recueil de pièces lues dans les séances littéraires et musicales et rapports sur divers objets d'industrie..." (1833), citato in P. BERTHIER, *La Presse Littéraire et Dramatique au début de la Monarchie de Juillet (1830-1836)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, voll. 4; t. I, pp. 169-170.

222 P. LIMAYRAC, *Compte Rendu de "Méditation d'un criminel de la Jeune France sur la peine capitale", de Pouchon*, in "Le Légitimiste, conservateur des bonnes doctrines politiques, morales et littéraires...", avril 1834, pp. 474-475. Cfr. di G. DE NERVAL, ad esempio, *L'Histoire du Calife Hakem* contenuta nell'opera *Voyage en Orient* (1851) e, di Th. GAUTIER, i *récits fantastici La Pipe d'opium* (composto nel 1838 e pubblicato nella raccolta *Haschisch, Vin, Opium*, Paris, Michel Lévy, 1857) e *Le Club des Hachichins* (1846), dal gruppo omonimo - costituitosi nel 1845 presso la dimora del pittore Fernand Boissard de Boisdénier situata nell'Île Saint-Louis - abitualmente frequentato, tra gli altri, dallo stesso Gautier, da Nerval, da Balzac, Baudelaire, Alphonse Karr, Eugène Delacroix e Honoré Daumier.

223 "L'Européen, journal des sciences morales et politiques", 25 février 1832, p. 200.

frene-tico-fantastici²²⁴ possano diffondere la corruzione pubblica e provocare il crollo del fin troppo pericolante edificio sociale e delle ancor più traballanti credenze religiose, aprendo la strada all'anarchia materiale (della collettività) e spirituale (dell'individuo), e tutto ciò, senza comprendere che le produzioni fantastiche non rappresentano le cause della degradazione e della laicizzazione del mondo²²⁵, ma - come si è detto - alcune delle loro dirette conseguenze. Buchez, una delle penne più feroci de "L'Européen", scrive:

À bas le romancier impudique et graveleux, à bas cette population d'estaminet qui au lieu d'éduquer le pauvre lui apprend à la place du pain qu'elle lui vole les secrets de la prostitution avec les choses exquisés et fines de l'orgie, à bas les trafiqueurs d'immoralité qui enseignent le vice à prix fixe, ce vice que le romancier caresse comme une maîtresse et qu'il manie voluptueusement jusqu'à révolter les sens, mêmes les plus roués²²⁶.

Se il giornalista si rivela assai diretto nel suo attacco contro gli scrittori, in particolare di *nouvel-les e petits romans* fantastico-frenetici, altri critici accusano espressamente la società di fomentare questo genere di letteratura. Così, in un articolo dedicato a Walter Scott, un cronista sottolineava come "dans un siècle où la critique a tellement émoussé le sentiment [...], pour nous cha-touiller il faut nous écorcher tout vifs"²²⁷. E questo atteggiamento si configurerà spesso in maniera piuttosto ambigua, come testimonia il seguente passo tratto da un articolo di Félix Lemaistre: "Les fous, les enragés, les galernis, les voleurs, les femmes perdues, les prêtres impudiques, les empoisonneuses, les bourreaux, les pendus, les squelettes, les têtes de mort, le cauchemar. Bi-cêtre sur la scène: tels sont aujourd'hui les amusements d'une littérature qui se prétend l'expression de la société"²²⁸. Le polemiche non tardano a moltiplicarsi su tutti i fronti, coinvolgendo addirittura il campo medico. Il dott. Bonnaire della facoltà di medicina di Parigi, ad esempio, redige una tesi sui pericoli delle letterature e degli spettacoli frenetico-fantastici per la salute pubblica, individuando in essi la causa scatenante della ninfomania, degli aborti e di svariati problemi digestivi²²⁹. In un articolo

224 Tra i numerosi denigratori di questi testi, anche il grammatico e lessicologo Charles Bruneau definisce il genere una "littérature de cauchemar, le vampirisme, l'écoeurant, etc., tout ce qui est propre à éveiller chez un lecteur la crainte, l'horreur ou le dégoût", e menziona *Smarra* di Nodier come esempio di "recueil de toutes les laideurs possibles" (citato in TRITTER, *op. cit.*, p. 7).

225 Si tratta, in parte, della definizione di "fantastique" presente nell'edizione del 1980 del *Petit Larousse*: "Forme artistique et littéraire qui reprend, en les laïcisant, les éléments traditionnels du merveilleux, et qui met en évidence l'irruption de l'irrationnel dans la vie individuelle ou collective" (G. LUCAS - C. MOREAU - C. LABOURET, *Petit Larousse en couleurs* [...], Paris, Librairie Larousse, 1980, *ad vocem*).

226 Ph. J. B. BUCHEZ, *Des Romans et des romanciers*, in "L'Européen", 7 juillet 1832, pp. 72-74.

227 "La Gazette des gazettes", 29 octobre 1932, citato in SCANU, *op. cit.*, p.14.

228 F. LEMAISTRE, "La Revue théâtrale, journal littéraire, non Romantique...", prospectus, avril 1833, citato in BER-THIER, *op. cit.*, p. 219.

229 Dr. N. BONNAIRE, *Dangers des Spectacles*, in "Études Religieuses" (30 mai 1834), citato in SCANU, *op. cit.*, p. 14.

intitolato *De l'influence hygiénique du fantastique*, termini quali “spa-mes”, “palpitations”, “digestion coupée”, “apoplexies foudroyantes” si accompagnano all’analisi del genere in questione così come si manifesta nei libri e sui palcoscenici²³⁰. Naturalmente è possibile guarire da tutta questa sintomatologia volgendosi di nuovo verso la letteratura ritenuta “sana”, la *“littérature classique”*. In uno dei suoi articoli, “La Revue théâtrale” presenta un autore in preda agli incubi per aver letto Hugo e Nodier prima di addormentarsi: “Tout d’un coup, au milieu de ces ténèbres m’apparut un point lumineux. C’étaient les ombres de Pascal, Racine, Molière, de Fénelon, de Boileau, de Voltaire, de Montesquieu. Leur aspect dissipa mon cauchemar; je m’éveillai, et je compris que je venais de cuver ma lecture romantique”²³¹.

Romanticismo e Fantastico diventano praticamente sinonimi nella stampa ottocentesca: sembra, infatti, che i giornalisti propugnatori del Classicismo tengano in considerazione esclusivamente questa categoria - oltretutto ridotta rispetto ad altre - dell’intera produzione romantica, notoriamente assai diversificata²³². Ma la lotta contro i “cattivi” autori fantastici è condotta anche tra le stesse fila romantiche: all’interno di questo schieramento, il *casus belli* continua a venire identificato, per lo più, con il cosiddetto “*faux fantastique*”, vale a dire con quell’ispirazione più frenetica che fantastica - denominata da Jacques Finné “*souffle fantastique*”²³³ - che costituisce, agli occhi di molti critici, un tipo di narrazione semplicistica e dal successo effimero, costruita per accumulazione di elementi ad effetto tipici del vero Fantastico, ma, diversamente che in questo, non sviluppati fino in fondo, come sospesi. Nel 1883, Guy de Maupassant illustra proprio quanto lo scetticismo crescente del pubblico abbia

230 *De l'influence hygiénique du fantastique*, feuilletton non signé, in “Gazette Médicale de Paris, journal de médecine et des sciences accessoires” (27 octobre 1832), pp. 707-710. Lo stesso movimento romantico, che parecchi commentatori dell’epoca finiscono progressivamente per identificare con la letteratura fantastica, viene percepito come una malattia (cfr. *Romantisme et Charlatanisme*, in “Journal des Artistes et des Amateurs” (9 octobre 1831), p. 259).

231 *Vision Romantique*, in “La Revue théâtrale” (16 juin 1833), citato in SCANU, *op. cit.*, p. 15.

232 Nel componimento *Ce que j’aimais et ce que j’aime*, Coubard d’Aulnay, trattando della conversione di un “imbécile écolier” alla religione romantica, fa pronunciare al protagonista la seguente dichiarazione di fede:

J’aime des sorcières blanches, j’aime des ténèbres,

Des sorcières en deuil j’aime les beaux yeux gris,

Et le Vampire assis sur les tombes funèbres” (G.-E. COUBARD D’AULNAY, *Ce que j’aimais et ce que j’aime, strophes classiques-romantiques*, in “Athénée des Arts de Paris”, 1833, pp. 221-223).

Sulla stessa linea si colloca anche un altro poeta - Paillet de Plombières - che, fingendosi romantico, dichiara:

“Les cloîtres me verront errer sous leurs arceaux

Comme une ombre échappée à la nuit des tombeaux.

Ma voix ne poussera que des accents funèbres.

Je traînerai ma plainte au milieu des ténèbres.

Ma harpe mêlera ses lugubres accords

Au râle des mourants, au triste glas des morts”.

E conclude esclamando: “À quelque égarement que j’ose me livrer / Le parti romantique est là pour m’admirer” (J. P. DE PLOMBIÈRES, *Volte-face*, in *loc. cit.*, pp. 238-240). L’apparente mediocrità di versi come questi non pregiudica, tutta-via, la loro importanza, che risiede nella sintesi in essi contenuta del campionario di scherni di cui erano fatti bersaglio i Romantici (estimatori praticanti del Fantastico) ad opera dei Classicisti. Una beffa ancora maggiore è, però, riscontrabile all’interno del “Journal des Artistes”: “Éviter comme la peste tout ce qui ressemble à cette pâle et froide littérature du siècle de Louis XIV, si judicieusement et si heureusement caractérisée par la moderne éphithète de courtesanesque: mais rechercher, par-dessus tout Le burlesque - Le grotesque - L’absurdesque - Le trivialesque - Le tudesque - L’arabesque - Le barbaresque - Le gigantesque - Le satanesque. Enfin, ne faire cas que de l’*étrange* en même temps que de l’*étranger*, le tout pour être *originalesque* et *nationalesque*” (*Code Romantique des Français*, in “Journal des Artistes et des Amateurs”, 21 février 1836, pp. 121-126).

233 J. FINNÉ, *La Littérature fantastique: essai sur l’organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l’Université de Bruxelles, 1980, chap. II.

contribuito ad affinare le astuzie dei “*fantas-tiqueurs*”. Per lo scrittore - come più tardi per Todorov - l’esitazione, considerata più una stra-teria narrativa che un fine in sé, riveste un ruolo fondamentale. Essa, infatti, proietta il lettore di fronte a situazioni con le quali non è solito confrontarsi e che, proprio essendo del tutto nuove e sconosciute per lui, risultano fomentatrici di paura:

Quand l’homme croyait sans hésitation, les écrivains fantastiques ne prenaient point de précautions pour dérouler leurs surprenantes histoires. Ils entraient, du premier coup, dans l’impossible et y demeuraient, variant à l’infini les combinaisons invraisemblables, les apparitions, toutes les ruses effrayantes pour enfanter l’épouvante.

Mais, quand le doute eut pénétré enfin dans les esprits, l’art est devenu plus subtil. L’écrivain a cherché les nuances, a rôdé autour du surnaturel plutôt que d’y pénétrer. Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur la limite du possible, en jetant les âmes dans l’hésitation, dans l’effacement²³⁴.

L’attento studio realizzato da Patrick Berthier sulla stampa letteraria in Francia negli anni Trenta del XIX secolo pone giustamente in evidenza tutti gli ingredienti²³⁵ che compaiono più o meno sistematicamente nella marea di *récits fantastiques* (o presunti tali) che inondano le pagine di riviste e periodici e, in un secondo tempo, gli scaffali delle librerie dell’epoca²³⁶. Diversi di questi elementi - citati anche da Louis Vax, che fa a sua volta riferimento a Carl Jung - sono legati a doppio filo con la figura dell’*Homme Fatal* e, soprattutto, della *Femme Fatale*: tra di essi, quello più diffuso è senza dubbio rappresentato dalla morte - riscontrabile in numerose varianti, dalla morte-non morte e dai giochi del visibile-invisibile (condizione tipica degli spettri,²³⁷ dei vampiri e di tutti i *revenants*²³⁸ in

234 MAUPASSANT, *loc. cit.*.

235 Consentendo tipologie di lettura a volte anche assai distanti tra loro (dato che spaziano dal simbolismo, al mito, alla psicanalisi e via di questo passo), il legame con l’immaginario tende a manifestarsi attraverso figure e tematiche ricorrenti, spesso riunite in elenchi relativamente lunghi, redatti da numerosi specialisti del settore. Appare opportuno sottolineare, tuttavia, come la presenza di uno soltanto dei suddetti motivi, per quanto pregnante, non basti di per sé a definire un testo come “fantastico”: è il pericolo sempre insito nel catalogo, che non contempla mai a sufficienza - per quanto completo esso possa presentarsi - l’evoluzione e la differenziazione del *quid* che origina, nel caso specifico del Fantastico, il sentimento di tensione spirituale tra razionale e irrazionale (cfr. D. LESPINASSE, *Du Fantastique à la “lit-térature de l’indicible”*, nel sito “Perspectives sur les Littératures de l’Imaginaire”, [In linea]. <http://rernould.club.fr/zzinvit/zz.Delp4.html> (Pagina consultata il 19 settembre 2006).

236 Per i numerosi *contes* e *nouvelles* macabri e fantastici pubblicati sulla stampa letteraria francese, cfr. BERTHIER, *op. cit.*, t. II, pp. 844-902.

237 L’anima diventa visibile (come nel caso degli spettri) o, al contrario, il corpo diventa invisibile (come nel caso delle abitazioni infestate da oscure e, per lo più, minacciose presenze) (cfr. VAX, *L’Art et la littérature fantastiques*, cit., pp. 29-31).

238 Creature ambigue che da sempre terrorizzano e affascinano per l’idea insita nella loro natura della possibilità di un prolungamento eterno della vita a scapito di quella altrui. Se si aggiungono, al di là dell’omicidio, i motivi “tabù” dello stu-pro e della necrofilia (legata quest’ultima, appunto, alla figura del non-morto come oggetto di seduzione e di perdizione), l’ambivalenza della morte e della sessualità legate a doppio filo tra loro appare con tutta la sua potente carica di trasgressività (*Ibid.*, pp. 25-27).

generale), al suicidio (singolo, doppio, triplo, commesso per un amore disperato, per uno straziante rimorso)²³⁹, all'omicidio (ispirato dalla vendetta, da una forma di piacere sadico, da un primordiale, insopprimibile istinto sanguinario, e perpetrato per decapitazione o sgozzamento, per impiccagione o strangolamento, per avvelenamento)²⁴⁰ - alla vita propria di diverse parti del corpo umano che sfuggono alla direzione centrale di questo,²⁴¹ fino alle turbe più inquietanti della personalità²⁴² e alle metamorfosi animalesche (specialmente in lupo mannaro),²⁴³ all'alterazione delle leggi di causalità, dello spazio e del tempo (che possono diventare discontinui, individuali, quadrimenzionali o, addirittura, paradossali)²⁴⁴, e al fenomeno della regressione (che rientra nel regno dell'equivoco e dell'ibrido alla Hieronymus Bosch, popolato di mostri, di ritratti o oggetti improvvisamente animati - come statue malefiche²⁴⁵, bambole o manichini - e costellato di giardini abbandonati, dimore deserte, e così via)²⁴⁶. Per limitarci alla sola figura della *Femme Fatale* - assai in voga in questo periodo, con tutte le diverse sfaccettature che la contraddistinguono - si nota come, all'immagine della cortigiana seduttrice, si sovrapponga spesso quella della carnefice o della vergine ambigua, raffinata e crudele maestra di peccati per giovani sprovveduti o idolo ossessionante di artisti-devoti troppo idealisti²⁴⁷.

L'Italia, la Grecia e la Spagna rappresentano i Paesi "esotici" per eccellenza, gli "ail-

239 Come in *Trilby* (1822), in *Jean-François les Bas-Bleus*, in *Baptiste Montauban* (1833) e in *Inès de Las Sierras* (1837) di Nodier, o in *Avatar*, in *Jettatura* e in *Spirite* di Gautier.

240 Come in *Smarra* (1821) di Nodier; nell'*Histoire du Calife Hakem* e nell'*Histoire de la Reine du matin* (1851) di Nerval; ne *La Vénus d'Ille* (1837) e in *Lokis* (1869) di Mérimée, o in *Une Nuit de Cléopâtre* (1839) e ne *Le Roi Candale* (1844) di Gautier.

241 Come, ad esempio, ne *La Main enchantée* (1832) di Nerval (cfr. VAX, *op. cit.*, pp. 27-28).

242 L'essere umano, quando cessa di utilizzare le proprie percezioni sensoriali per agire o conoscere la realtà in cui vive, subisce la presenza opaca e pesante delle persone, delle cose e dell'ambiente che lo circondano, spalancando le porte alla follia, alle droghe, al sonno, tutte attività che si presume possano liberare lo spirito dalle catene delle attività automatiche, dunque più profonde o primitive, sublimandolo. L'inquietudine inizia a manifestarsi quando fanno la loro comparsa anche dei disturbi fisici (cfr. *Ibid.*, pp. 28-29).

243 Come ne *Les Aventures de Thibaud de la Jaquière* (1822) tratte dalla raccolta *Infernaliana* di Nodier, o in *Lokis* di Mérimée. Essendo la natura bestiale e la ferocia aspetti dell'individuo che rifiuta il razionalismo e le norme sociali, l'animale fantastico riesce, in un certo qual modo, a imbrigliare buona parte della propria ragione, impiegandola, però, per fini malvagi, fatto che conduce alla barbarie e alla perversione (cfr. VAX, *op. cit.*, pp. 24-25).

244 Cfr. *Ibid.*, pp. 31-33.

245 Caso emblematico, quello della statua protagonista della *nouvelle* merimeana *La Vénus d'Ille*. L'opera d'arte affascina perché si colloca sulla frontiera che separa realtà e "finzione" intesa come rappresentazione della realtà stessa, frontiera che costituisce un ricordo sempre vivido dei tabù culturali e religiosi legati alla raffigurazione umana (cfr. CAIL-LOIS, *Au Coeur du fantastique*, in *Cohérences Aventureuses*, cit.).

246 Cfr. VAX, *op. cit.*, pp. 33-34.

247 Come ne *Le Portrait du Diable* (1839), in *Sylvie*, in *Pandora* - e, in generale nell'intera raccolta de *Les Filles du Feu* - e in *Aurélia ou le Rêve et la Vie* (1855) di Nerval, o nel poema *Albertus ou l'Âme et le Péché* e ne *La Toison d'or* (1839) di Gautier. "La figure de l'artiste, qui occupe une situation en marge, hors des normes définies par la société, paraît [...] spontanément se situer au carrefour de l'univers réel et de l'imaginaire. On ne saurait donc s'étonner que le créateur - musicien, peintre ou écrivain - soit le personnage central de récits fantastiques où se manifestent - il più delle volte sotto spoglie femminili - le surnaturel et la folie" (PONNAU, *op. cit.*, pp. 106-107).

leurs” in cui hanno luogo strane avventure o si consumano tragici epiloghi (incontri misteriosi, apparentemente casuali, ed esperienze agghiaccianti tra le rovine di Atene o i sentieri poco battuti di Creta, nelle assolate città andaluse e catalane, lungo le calli di Venezia, nei vicoli più nascosti di Roma o nell’entroterra napoletano diventano veri e propri *Leitmotive*)²⁴⁸, tutti eventi che assumo-no caratteri ancora più inquietanti se si svolgono in ambito sacro²⁴⁹. La presenza di un sacerdote o di una chiesa accentua, infatti, l’orrore e il senso di trasgressione: la strada è dunque spalancata a storie che narrano di preti corrotti, di sepolte vive, di cimiteri infestati da spettri, di chiese scon-sacrate e quant’altro. Assai frequente è pure - come si è già ricordato - il motivo della follia (in-dotta da un incubo, da un’apparizione, da un’allucinazione, quasi tutti prodotti dall’uso di droghe e tutti percepiti dall’individuo più reali della stessa realtà)²⁵⁰, che determina un’ulteriore tipologia di conclusione, senza necessariamente il ricorso al sangue o a una prematura dipartita²⁵¹. Altre situazioni pressoché connaturate a questo genere di storie sono le agnizioni²⁵², le occasioni mondane (matrimoni, ricevimenti, rappresentazioni di spettacoli, e così via)²⁵³ e le fughe notturne²⁵⁴ (che consentono delle brevi quanto pittoresche descrizioni di spazi interni ed esterni), al termine delle quali i sogni e le attese crollano e sopraggiunge un evento traumatico quasi istantaneo. Certi motivi vengono qui “ipersfruttati”, come quello dello specchio, tappa lacaniana essenziale nello sviluppo della personalità dell’individuo, ma che cela, se fissato troppo a lungo, la trappola del- l’oblio narcisistico, o che fa scattare, al contrario, il meccanismo perfido dell’inquietudine di tro-varsi di fronte alla propria immagine. Immagine che può risultare opaca, simbolo del vuoto, della non-esistenza, della non-morte (come nel caso del vampiro e, più in generale, della figura del *re-venant*), o che può introdurre

248 Come in *Inès de las Sierras* di Nodier; in *Une Femme est un diable ou La Tentation de Saint Antoine*, comédie contenuta nel *Théâtre de Glara Gazul* (1825), ne *Les Sorcières espagnoles* (1833), in *Carmen* (1845) o ne *Il Viccolo di Madama Lucrezia* (1846) di Mérimée; ne *Le Portrait du Diable* e in *Octavie, Isis e Corilla*, trittico di novelle inserito nella raccolta *Les Filles du feu* di Nerval, o ne *La Morte amoureuse*, in *Arria Marcella*, in *Jettatura*, in parte di *Avatar*, di *Mademoiselle Dafné* (1866) e di *Spirite* di Théophile Gautier.

249 Come ne *Le Portrait du Diable* di Nerval, o ne *La Morte amoureuse* e *La Toison d’or* di Gautier.

250 Tra le cause dell’abuso di allucinogeni e stupefacenti nei circoli letterari più alla moda, la dedizione all’occultismo e a certi culti misterici - implicanti, spesso, una vera e propria pratica di riti magici - che farà sentire con prepotenza i suoi effetti su Nodier, Balzac, Nerval, Gautier e, successivamente, su Villiers de l’Isle-Adam, Kipling e Conan Doyle (sol-tanto per citare alcuni dei nomi più celebri, anche al di là dei confini francesi). L’influenza dei movimenti illuministico- teosofici - che intravedono nell’irrazionale la base della conoscenza e delle percezioni, nonché l’accesso a una dimen-sione fondata su principi oscuri, esoterici - continua a farsi sentire in maniera diffusa (cfr. LESPINASSE, *loc. cit.*).

251 Come in *Une Heure ou la Vision* (1806), *Smarra*, *La Nonne sanglante*, *Les Aventures de Thibaud de la Jacquièrè* - entrambi tratti dalla raccolta *Infernaliana* - e *La Fée aux miettes* (1832) di Nodier, o in *Sylvie*, *Aurélia* e *Pandora* di Nerval.

252 Come ne *Les Aventures de Thibaud de la Jacquièrè*, in *Trilby*, ne *La Fée aux miettes* e in *Inès de Las Sierras* di Nodier; ne *Le Portrait du Diable*, ne *Le Monstre vert* (1850), in *Sylvie* e in *Aurélia* di Nerval; ne *Il Viccolo di Madama Lucrezia* e in *Djoûmane* di Mérimée, o ne *La Morte amoureuse* di Gautier.

253 Come in *Sylvie*, in *Pandora* e in *Aurélia* di Nerval, o ne *La Vénus d’Ille* e in *Lokis* di Mérimée.

254²⁵³ Come in *Une Heure ou la Vision* e in *Smarra* di Nodier, o in *Djoûmane* di Mérimée.

l'ulteriore, fondamentale - fantasticamente parlando - motivo del doppio, dell'io che si divide in due, perdendo così una parte dell'intero, o che fa scaturire da sé stesso un sosia capace di trascinare l'individuo in una sorta di contorto labirinto mentale²⁵⁵.

Nel celeberrimo articolo dedicato a Hoffmann di cui si è già fatta menzione, Jean-Jacques Ampère²⁵⁶ denuncia la differenza esistente tra una produzione fantastica "pura" e una produzione fantastica "spuria":

Rien de plus bête, il faut le dire, que cet appareil convenu de spectres, de diables, de cime-tières que l'on accumule dans ces ouvrages sans produire aucun effet; rien de plus fatigant que ces terreurs à froid, ces peurs de sens rassis, ces lieux communs usés de l'horreur, ces visions qu'on a vues partout. Autre chose est d'ébranler profondément nos âmes, en allant y chercher les cordes secrètes qu'y font résonner la terreur de l'inconnu et le sentiment parfois si vif et si pressant des mauvaises puissances, de réveiller dans notre âge mûr les impressions dès longtemps oubliées de nos premiers ans, de susciter dans notre imagination glacée les fantômes méprisés des superstitions populaires et de la troubler de leur présence [...]. Ce qui, dans Hoffmann, a selon moi sur notre âme une véritable prise, ce qui aussi appartient en propre à cet écrivain, c'est l'emploi d'un genre de merveilleux que j'appellerais *le merveilleux naturel*²⁵⁷.

I sostenitori del Fantastico "vero" cominciano, pertanto, a sentire il bisogno di circoscrivere questo tipo di letteratura e di differenziarla dalla volgarità alla moda, ma Ampère, nel suo sforzo di sistematizzazione, non fa che introdurre un ulteriore elemento di confusione rinviando tutte le forme di espressione in questione alla categoria del "Meraviglioso"²⁵⁸. È soprattutto a causa di articoli come questi, cioè di testi composti con l'intenzione di aprire uno spiraglio di luce nelle tenebre di una situazione estremamente confusa, che i termini "fantastico", "meraviglioso" e "soprannaturale" si rivelano quasi subito intercambiabili fra di loro²⁵⁹. In particolare - come già si è detto - il primo dei termini in questione ha continuato a

255 Cfr. CAILLOIS, *Au Coeur du fantastique*, in *Cohérences Aventureuses*, cit.

256 Strenuo difensore del movimento romantico, ad Ampère deve essere attribuito, tra l'altro, il merito di aver accostato per primo l'epiteto "*fantastique*" (pur senza averne elaborato alcuna definizione neppure lontanamente approssimativa) ai racconti di Hoffmann, creando una combinazione che avrebbe pesantemente condizionato il genere per gli anni a venire.

257^J AMPÈRE, in "Le Globe" (2 août 1828), citato in SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 147. Il "merveilleux naturel" a cui fa riferimento Ampère (altrove definito anche "merveilleux vivant et vrai") si può equiparare al concetto moderno di "fantastico interiore", le cui radici affondano nelle profondità dell'animo umano: entrambe le espressioni pongono l'accento, in un certo senso, sul lato personale, unico, dell'esperienza. Hoffmann rappresenta, dunque, colui che può dare inizio al salvataggio dei lettori dalla "*littérature-cadavre*", ma, successivamente, chi avrebbe salvato lo stesso pubblico dagli imitatori di Hoffmann?

258 Anche Duvergier de Hauranne parla, nel 1829, di un "merveilleux mythologique [qui] fait bâiller" e di un "merveilleux allégorique [qui] endort", e condanna "le merveilleux mécanique" in auge grazie alla scuola inglese di Ann Radcliffe, in cui "on accumulait apparitions sur apparitions, prodiges sur prodiges", e nel quale, "au dénouement, deux ou trois trappes venaient tout expliquer, subterfuge mesquin, mystification ridicule, dont on ne pouvait être dupe qu'une fois" (P. DU-VERGIER DE HAURANNE, in "Le Globe" (26 décembre 1829), citato in CASTEX, *Le Conte fantastique*, cit., p. 6).

259 In questo senso, si noti quanto dichiara Mérimée in un articolo su Gogol: "Commencez par des portraits bien arrêtés de personnages bizarres, mais possibles, et donnez à leurs traits la réalité la plus minutieuse. Du bizarre au merveilleux, la

conservare la propria ambiguità di fondo, sia dal punto vista pratico che dal punto di vista teorico, e a venire impiegato per designare diverse storie appartenenti al “*faux fantastique*”, fra le quali abbondano, proprio nel XIX secolo, i *récits de voyage* e i *contes exotiques* - definiti “fantastici” perché ambientati in paesi relativamente lontani e, in ogni caso, poco conosciuti dai lettori (come *Trilby ou Le Lutin d’Ar-gail* e parte de *La Fée aux miettes* (1832) di Nodier; come *La Sonate du Diable* (1830) e *La Pandora* di Nerval, o *Jemmy*, inserita nella raccolta nervaliana de *Les Filles du feu*, o ancora l’*Histoire du calife Hakem* e l’*Histoire de la Reine du Matin et de Soliman, prince des génies*, entrambe contenute nel sempre nervaliano *Voyage en Orient*; come buona parte delle *poésies il-lyriques* raccolte ne *La Guzla* di Mérimée (1827), o *Colomba*, *Lokis* e *Djoûmane* del medesimo autore; o come, tra i numerosissimi *récits* gautieriani, *La Toison d’or* e *Le Pavillon sur l’eau* (1846)), o perché pervasi da un’atmosfera esotica, il più delle volte artificiale, legata a singoli personaggi bizzarri provenienti da luoghi lontani (come nel caso di *Fortunio ou L’Eldorado* di Gautier, il cui sottotitolo recita, non a caso, “*roman incroyable*”)²⁶⁰ - o i cosiddetti “*contes anti-ques*” (come *Smarra ou les Démons de la nuit* di Nodier, *La Chaîne d’or, ou l’Amant Partagé* (1837), *Une Nuit de Cléopâtre*, *Le Roi Candaule* e *Arria Marcella* di Gautier)²⁶¹, ritenuti “fantastici” in quanto ambientati non soltanto in terre lontane, ma anche in epoche storiche remote, retaggio di una letteratura pseudo-meravigliosa settecentesca popolata di *récits* utopici e di viaggi straordinari.

Alle critiche rivolte ai contenuti del Fantastico in senso lato si sommano quelle espresse contro quella che costituisce la sua forma espressiva per eccellenza, vale a dire il *conte*. Secondo Désiré Nisard, questo si identifica con la scelta dei deboli e degli impotenti e rappresenta un segno inconfutabile della decadenza del gusto caratteristica del movimento romantico²⁶². Ed Édouard Mennechet rincara la dose:

Il nous est tombé des nuées de conteurs: c’est une véritable épidémie, aujourd’hui, que la manie de conter; et la littérature est presque exclusivement renfermée dans le conte. Il ne faut pas s’en étonner. Le conte demande peu de temps, peu de soin, peu d’étude, peu de raison dans l’écrivain, peu

transition sera insensible, et le lecteur se trouvera en plein fantastique, bien avant qu’il se soit aperçu que le monde réel est loin derrière lui” (MÉRIMÉE, in “Revue des Deux Mondes” (1er novembre 1851), citato in MALRIEU, *op. cit.*, p. 34).

260 Si veda, ad esempio, il sottotitolo del volume di Sergio Sacchi *Al di là della lettera* (Roma, Bulzoni, 1994), in cui confluiscono tre grandi filoni tematici - il Fantastico, l’Esotico, i Miti del Femminile - sondati in alcuni autori francesi tra la fine del Settecento ed il primo Novecento): esso recita, appunto, *Femminile fantastico esotico da Carmen allo “Horla” e al buon selvaggio*.

261 “L’essentiel de son oeuvre fantastique [de Gautier] s’emploie à remonter le temps, à ressusciter le passé [...]. À partir de là, l’imagination pourrait bâtir un roman qui ressuscite une vaste fresque antique. Des oeuvres comme *Arria Marcella* ou le *Roman de la Momie* se sont développées à partir de germes analogues grâce à l’irrépressible besoin d’incarner l’idéal esthétique” (M. VOISIN, *op. cit.*, p. 55).

262 D. NISARD, *D’un commencement de réaction contre la littérature facile*, in “Revue de Paris” (22 décembre 1833), p. 216.

Una sorte analoga tocca anche alla *nouvelle*, altro genere fortemente privilegiato - come si è detto - dalla modalità fantastica ma, in linea generale, poco stimato all'epoca. Malgrado la straordinaria ammirazione suscitata da alcuni *récits* di Mérimée, le critiche legate a una presunta inferiorità della *nouvelle* come tipologia letteraria (anche se confusa, il più delle volte, con il *conte*) stentano a placarsi. Gustave Planche si domanda: "Comment est-il arrivé que le public français, si fier de son goût et de sa pénétration, si empressé d'ordinaire à se targuer de sa finesse et de son intelligence, ait attendu, pour faire à Prosper Mérimée sa part de gloire, qu'il renoncât aux ouvrages de longue haleine pour lui faire des contes de vingt pages?"²⁶⁴. La brevità del *conte* e della *nouvelle* rispetto al *roman* viene percepita, non come una ricerca di concentrazione, ma come l'indizio inequivocabile di una narrazione confezionata alla bell'e meglio per un pubblico di scarse pretese. Dichiarò a tale proposito Jules Janin: "Mais il n'en est pas de la *nouvelle* comme du roman. La nouvelle, c'est une course au clocher comme on en fait en Angleterre. On va toujours au galop, on ne connaît pas d'obstacles; on traverse le buisson d'épines, on franchit le fossé, on brise le mur, on se brise les os, on va tant que va son histoire"²⁶⁵. E ad oltre vent'anni di distanza, tali opinioni si conservano pressoché inalterate, in particolare riguardo alla *nouvelle*, di cui si apprezzano diversi esempi - soprattutto stranieri - ma che continua, in ogni caso, ad essere interpretata dalla critica più mediocre del tempo come la soluzione troppo facile di una letteratura ormai "decadente". Osserva Charles de Mazade (uno degli esponenti più rappresentativi di questa folta schiera di "mediocri" detrattori):

Voici quelque temps déjà, on a pu l'observer, que cette forme de la nouvelle devient la forme obligée de toutes les fictions. Il ya des nouvelles aujourd'hui comme il y avait, il y a dix ans, des romans en vingt volumes. [...]. Malheureusement, ce qu'il y a dans Lermontof, - l'énergie du trait, la précision de l'observation, l'originalité des peintures, - est ce qui manque le plus aux nouvelles contemporaines en général. Il arrive trop souvent qu'en se restreignant, le génie de la fiction ne gagne nullement en force et en relief. [...] On écrit pour écrire, on fait des nouvelles parce que le goût est aujourd'hui aux nouvelles²⁶⁶.

Soltanto una successiva rivalorizzazione del *conte* comporterà, come logica conseguenza, anche

263 É. MENNECHET, in "La Chronique de France", 14 mai 1831, pp. 220-221. Ma esistono anche degli estimatori: "Je ne m'étonne pas de ce succès [...]; c'est chose si excellente que le conte par le temps qui court; heureux ceux qui en font! heureux ceux qui les lisent! lâcher la bride à son imagination ou suivre celle d'un bon conteur" (*Sur les Contes Bruns*, in "L'Artiste", 12 février 1832, p. 16).

264 G. PLANCHE, *Poètes et Romanciers modernes de la France, III, Prosper Mérimée*, in "Revue des Deux Mondes", 1er septembre 1832, p. 587.

265 JANIN, *Le Piédestal*, in "Revue de Paris", 43, octobre 1832, p. 103.

266 Ch. DE MAZADE, *Chronique de la quinzaine*, in "Revue des Deux Mondes", 15 mai 1853, pp. 856-857. Opinioni più o meno equivalenti sopravvivevano ancora intorno alla metà degli anni Settanta del secolo scorso, per questo Godenne scriveva: "Je pose la question: "nouvelle" serait-il un terme qui ferait peur? [...] Pour la plupart, la nouvelle ne serait qu'un vide-poche, où l'auteur - le nouvelliste - déverse des histoires qui n'ont pu être exploitées dans un roman. [...] La critique dans son ensemble se comporte comme le public et les éditeurs: elle ignore la nouvelle" (R. GODENNE, *La Nouvelle française*, Paris, PUF, 1974, pp. 7-8).

quella del Fantastico, più specificatamente del Fantastico “puro”:

Il m'a semblé que l'Europe conteuse ressemblait un peu à cette Florence de Boccace qui avait la peste et qui s'amusait à écouter de cyniques, de merveilleuses, de tristes, de folles, de gail-lardes histoires; et que tous ces contes ne sont après tout qu'un moyen d'oublier les craintes qui nous dévorent, le marasme qui nous ronge, les regrets cuisants qui nous assiègent. Pourquoi donc les bannir et les condamner?²⁶⁷.

Quest'ultimo giudizio testimonia la nuova direzione intrapresa dalla critica francese degli anni Trenta del XIX secolo nei propri rapporti con la letteratura fantastica e la forma narrativa breve con cui veniva più frequentemente proposta. Essa non doveva essere giudicata in maniera negati-va, in quanto - come si è detto in precedenza - era in grado di aiutare i lettori a evadere, anche se per pochi istanti, dalla realtà che li opprimeva, paradossalmente senza allontanarli da essa: si trat-tava di un prodotto della stessa società e rinnegarla avrebbe significato rinnegare il presente. Già il Marchese de Sade, nel saggio intitolato *Idées sur les romans* (1800), affermava che il Frenetico (da lui considerato un sottogenere del Fantastico) rappresentava “le fruit indispensable des secousses révolutionnaires dont l'Europe entière se ressentait” e che

il n'y avait point d'individu qui n'eût plus éprouvé d'infortunes en quatre ou cinq ans, que n'en pouvait peindre en un siècle le plus fameux romancier de la littérature; il fallait donc appeler l'enfer à son secours pour se composer des titres à l'intérêt, et trouver dans le pays des chimères ce qu'on savait couramment en ne fouillant que l'histoire de l'homme dans cet âge de fer²⁶⁸.

A questo proposito, la “Revue Encyclopédique” sentenzia: “Vous demandez pourquoi en littérature cette fureur de contes, de rêves et de cauchemars? Eh! c'est que la littérature est l'expression de la société, et que rien n'est plus fantastique à mon gré que la société de nos jours”²⁶⁹. Opinioni più o meno simili campeggiano un po' su tutti i periodici: “Un recueil de contes - si legge, infatti, ne “Le Charivari”- est toujours le symptôme [...] d'un grand malaise social. C'est le fait extérieur qui caractérise une époque funeste où tout le monde a besoin de se distraire mais où personne n'a le temps de s'appliquer”²⁷⁰. La nuova tendenza della critica otto-centesca era, pertanto, quella di giustificare su basi storiche l'immensa produzione fantastica del periodo, come espressione del dramma dei tempi moderni. Pur mantenendo il pubblico in contat-to con la realtà, di cui dipingeva gli aspetti più inquietanti o terrificanti, in maniera tale da esorciz-zarli, essa era in grado di trasportarlo contemporaneamente in altre dimensioni che sviavano la sua attenzione dall'insignificante o

267 *Les Traîneaux*, in “L'Artiste” (18 mai 1834), p. 188.

268 D. A. F. DE SADE, *Idées sur les romans*, in *Les Crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques*, Bruxelles, Gay et Douche, 1881, pp. 120-121.

269 “Revue Encyclopédique ou analyse raisonnée des productions les plus remarquables dans les sciences, les arts industriels, la littérature et les beaux-arts, par une réunion de membres de l'Institut et d'autres hommes de lettres” (janvier 1832), p. 189.

270 “Le Charivari, publiant chaque jour un nouveau dessin” (26 février 1833), citato in SCANU, *op. cit.*, p. 21.

problematica quotidianità. I lettori, alla ricerca di uno svago contro la noia e la brutalità, finivano per trovarlo in qualcosa che li scioccava, che sconvolgeva il loro tranquillo universo fatto di abitudini, che creava in loro un disordine interiore. Due opportunità si affacciano, allora, all'orizzonte, l'una legata al Fantastico "spurio", alla *littérature-cadavre* sclerotizzata nella rappresentazione del sangue, a un diversivo effimero e perverso; l'altra legata al Fantastico "puro", che si spinge più lontano, che pone l'uomo non solo di fronte alle diverse modalità della morte, ma anche e soprattutto davanti a quelle paure più subdole che egli si sforza di reprimere. Ed è proprio quest'ultimo aspetto che sceglieranno di sviluppare nei propri *contes* e *nouvelles fantastiques* autori come Hugo, Balzac e Nodier prima, e Dumas, Mérimée, Nerval e Gautier poi, aprendo in tal modo la via alla vera narrazione fantastica moderna.

1.2.3. Ai confini del *Fantastique* e del *Merveilleux*

Nodier, primo, autentico teorico del Fantastico²⁷¹, presenta l'*Histoire d'Hélène Gillet* (1832) come una "histoire fantastique vraie"²⁷², *Jean-François les Bas-Bleus* come una "histoire fantastique"²⁷³, *Inès de las Sierras* (1837) come un "conte de revenants" che "n'est pas un conte [mais] une histoire véritable"²⁷⁴, ponendo di volta in volta il proprio pubblico di fronte a narrazioni di "genere" diverso. Ma che differenze intercorrono tra un "conte merveilleux" e un "conte fantastique", tra un "conte de fées" e un "conte de revenants"? Le differenze da tracciare sono alquanto sottili, tanto che certi studiosi presentano addirittura il Fantastico come una semplice evoluzione storica del Meraviglioso. Già Walter Scott procede, nel suo articolo su Hoffmann, in tal senso. Egli fornisce quasi subito una definizione della modalità che egli chiama "fantastica" e, in un secondo tempo, prosegue, analogamente a molti altri teorici a lui successivi (fra i quali spicca su tutti la figura di Todorov), isolando la "modalità" in questione, tramite una differenza specifica, come una sottospecie di un genere più ampio: la narrativa in cui compaiono fenomeni legati al soprannaturale, un tipo di letteratura che il traduttore francese denomina - semplificando notevolmente il concetto - "Merveilleux". Nella pluriarticolata classificazione aristotelica, un genere determinato a un certo livello diventa automaticamente specie per il genere di livello superiore. Ora, il "genere" fantastico - nel caso che ci compete - dovrebbe costituire, a rigor di logica, una "specie" del "genere" meraviglioso²⁷⁵. Il Fantastico, allora, è forse un sottogenere del Meraviglioso, e il *conte de revenants* è da considerarsi una variante del *conte fantastique*? Le diversità tra le due

271 A tale proposito, cfr. MERELLO, *Charles Nodier e le origini del racconto fantastico*, in *D'un Siècle à l'autre: le tournant des Lumières*, supplemento a "Studi Francesi", 124 (gennaio-aprile 1998), pp. 74-80.

272 NODIER, *Histoire d'Hélène Gillet*, in *Contes*, cit., p. 331.

273 ID., *Jean-François les Bas-Bleus*, in *Ibid.*, pp. 362-363.

274 ID., *Inès de Las Sierras*, in *Ibid.*, p. 660.

275 Cfr. BACKÉS, *loc. cit.*

modalità in questione esistono e sono importanti: cerchiamo ancora una volta di determinarle con l'ausilio del dizionario.

Ne *Le Petit Robert*, alla voce “*merveilleux*” (in ambito letterario) si legge: “Caractère d'une oeuvre qui suscite une impression d'étonnement et de dépaysement, due en général à des événements invraisemblables, à l'intervention d'êtres surnaturels ou fantastiques”²⁷⁶. Ancora in una definizione moderna di questo tipo, sia l'“Inverosimile” che il “Soprannaturale” finiscono per approdare, per un gioco di estensioni semantiche, nel territorio del Fantastico. È Fantastico ciò che è Soprannaturale, vale a dire ciò che si colloca “al di sopra della natura”, che non può essere descritto dalle leggi di questa, ed è Fantastico ciò che è Inverosimile, che non risponde alle esigenze della realtà. Hubert Matthey affronta il problema nel saggio capitale *Sur le Merveilleux dans la littérature française depuis 1800*²⁷⁷, cercando di differenziare tra loro le nozioni di “Fantastico” e di “Soprannaturale”, unitamente a quella di “Meraviglioso” che dà il titolo al proprio studio. Egli formula una sorta di definizione:

Nous appellerons merveilleux, fantastiques et surnaturels les phénomènes à la fois exceptionnels et inexplicables, les faits réels ou les représentations illusives qui nous frappent par leur caractère de rareté et qui nous paraissent en contradiction avec l'ensemble des lois connues régissant le monde extérieur, objectif, ou la chaîne de nos représentations subjectives. Il suffira, le plus souvent, que le phénomène nous paraisse violer une seule de ces lois pour qu'il mérite d'être rangé dans la catégorie du surnaturel²⁷⁸.

Lo studioso considera dapprincipio il criterio della rarità e l'opposizione alle leggi scientifiche e metafisiche vigenti al momento della lettura come primi elementi del Meraviglioso, Soprannaturale o Fantastico che sia. In un secondo momento egli sostiene, però, che la questione che importa realmente al critico letterario non dovrebbe essere di ordine filosofico o metafisico, bensì di natura psicologica, ragione per la quale si affretta a rilevare e a sostenere il tratto “emozionale” che contraddistingue il fatto soprannaturale (da cui anche il carattere presente, istantaneo del medesimo). A Matthey non interessa che le rappresentazioni fantastiche siano vere o finte: per lui l'essenziale risiede nell'impressione prodotta sul pubblico. “La génération nouvelle - gli autori romantici - a cultivé avec prédilection le merveilleux, elle lui a donné une forme spéciale, et un nom particulier: *le*

276 P. ROBERT, *Le Petit Robert* [...], Paris, Société du Nouveau Littré, 1977, *ad vocem*.

277 L'analisi di Matthey, una delle prime condotta contemporaneamente sulla base di cause e leggi di ordine storico, psicologico ed estetico, rappresenta ancora oggi uno dei più validi contributi alla distinzione dei generi fantastico e meraviglioso all'interno di uno scenario vasto e complesso come quello della letteratura francese del XIX secolo.

278 H. MATTHEY, *Essai sur le Merveilleux dans la littérature française depuis 1800*, Paris, Payot & Cie, 1915, p. 13.

*fantastique*²⁷⁹: questa categoria trarrebbe origine, secondo il critico, da un genere più vasto, identificato col Meraviglioso; si tratterebbe del prodotto di un'epoca nuova, di un rinnovamento e di una moda letteraria di cui si sono già percorse e ripercorse per sommi capi le tappe. Egli prosegue nella propria teoria:

De même que le romantisme se définit par opposition au classicisme, le fantastique se définit par opposition au merveilleux antique. Cet élément exclu, le fantastique accueille tous les autres: merveilleux chrétien, légendes des saints et superstitions diaboliques, fées et lutins, revenants et spectres, sorcellerie et magie, mythologie du nord et contes arabes, tout s'y mêle et s'y juxtapose; et le travail de l'imagination personnelle des auteurs vient ajouter son apport à l'héritage des traditions médiévales et de l'imagination populaire²⁸⁰.

Questo elenco di tematiche, in certi casi abbastanza divergenti le une dalle altre, si applica notevolmente bene agli autori di cui ci occuperemo nel presente studio. L'immaginazione personale di ognuno di essi contribuisce in ogni caso, al di là degli apporti esterni, alla realizzazione di *contes* e *nouvelles* contraddistinti da una varietà straordinaria²⁸¹, a volte addirittura sconcertante. A questo punto appare assolutamente necessario evidenziare un'osservazione, riscontrabile - come già si è visto - anche presso altri studiosi, e che concorre decisamente a definire il Fantastico in quanto "genere": "Faisons un pas de plus, et constatons la primauté du conte et de la nouvelle sur le roman proprement dit dans les oeuvres inspirées par l'émotion du merveilleux. [...] En somme, ce que nous entendons constater et souligner, c'est la tendance très nettement affirmée du merveilleux à la brièveté dans son mode d'expression"²⁸². Secondo Matthey, il Meraviglioso - coincidente col Fantastico - è un genere che esige, dunque, uno stile rapido e serrato nell'esposizione della materia da parte dell'autore (generalmente limitata, per numero di eventi narrati e sviluppo degli stessi, come si è già sottolineato paragonandola a quella contenuta nei *romans*): l'emozione che il lettore proverà dipende fondamentalmente da questo.

Cinquant'anni dopo di lui, un altro critico - Louis Vax - rielabora in base alle proprie convinzioni e nella prospettiva del dubbio filosofico, diverse conclusioni a cui era giunto l'illustre

279 Ibid., p. 50.

280 Ibid., p. 51.

281 Tanto Nodier e Nerval, quanto Mérimée e Gautier si sono, infatti, cimentati in un'arte del *conte* estremamente variegata e omnidirezionale. Qualche esempio classificato in base ad alcune delle categorie citate da Matthey:

Superstitions diaboliques: *La Nonne sanglante*, *Histoire d'une Damnée qui revient après sa mort*, *Les Aventures de Thi-baud de la Jacquière* e *L'Amour et le Grimoire* di Nodier; *Le Portrait du Diable*, *Le Monstre vert* e *L'Imagier de Harlem* di Nerval; *Une Femme est un diable*, *Les Sorcières espagnoles*, *La Vénus d'Ille*, *Lokis*, *Colomba* e *Carmen* di Mérimée; *Jettatura* di Gautier.

Fées et lutins: *La Fée aux miettes* e *Trilby* di Nodier; *Albertus* di Gautier.

Revenants et spectres: *Une Heure ou la Vision*, *Smarra* e *Inès de Las Sierras* di Nodier; *Il Viccolo di Madama Lucrezia*, *La Dame de pique* e *Apparitions* di Mérimée; *La Morte amoureuse*, *Arria Marcella*, *Spirite* di Gautier.

Contes arabes: *Djoûmane* di Mérimée; *Histoire de la Reine du Matin* e *Histoire du Calife Hakem* di Nerval; *Une Nuit de Cléopâtre* e *Le Pied de momie* di Gautier.

282Ibid., pp. 271-272. Ciò conferma quanto è stato precedentemente menzionato delle riflessioni di René Godenne sulla forma della *nouvelle* e del *conte*.

predecessore, precisandole meglio per il bisogno diffuso di maggiore chiarezza. “*Féerique et Fantastique* sont deux espèces du genre *Merveilleux*”²⁸³: con tale dichiarazione esordisce lo stu-dioso nel saggio intitolato *L’Art et la Littérature fantastiques*; ciononostante, anche se, a suo av-viso, una categoria letteraria deriva dall’altra, ne differisce comunque in maniera sensibile. Infatti, nel Meraviglioso o “*Féerique*”(caratterizzato da uno stile astratto e popolato di personaggi che, come tante *silhouettes* ritagliate su uno sfondo trasparente, quasi totalmente privo di sentimenti, non conoscono né *Umwelt* né tempo vissuto) la fantasia si dispiega libera e pura durante tutta la storia e non prevede “l’irruption inexplicable du surnaturel dans la nature”, in quanto “place hors du réel un monde où l’impossible, partant le scandale, n’existant pas”. La narrazione fantastica, invece, che “se nourrit des conflits du réel et du possible”, ama presentare “habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l’inexplicable”²⁸⁴. Rileviamo la presenza di un elemento nuovo, per molti aspetti assai rivelatore, nella suddetta definizione del Meraviglioso: si tratta del termine “scandale”. Proprio questo sta-rebbe alla base del Fantastico (delle sue cause e dei suoi effetti), interpretabile come scandalo contrapposto alla ragione, come scandalo in conflitto con le idee e le credenze codificate dalla tradizione²⁸⁵. Purtroppo Vax confonde nuovamente le acque quando dichiara che, “a côté du mer-veilleux rose, il existe un merveilleux noir où fantastique et féerique se rejoignent”²⁸⁶: egli non solo impiega il termine “*féerique*” come sinonimo di “*merveilleux*”, ma, dopo aver distinto tra loro le nozioni di “*féerique*” e di “*fantastique*”, finisce per farle ricongiungere in un non meglio precisato “merveilleux noir” (o terrificante) che si affianca a un altrettanto non meglio precisato “merveilleux rose” (o fiabesco). L’autore appare senza dubbio più convincente nel momento in cui precisa che il Fantastico non può rimanere confinato nell’ambito dell’immaginario, come nel caso della fiaba, ma deve “introduire des terreurs imaginaires - spaventosi e tuttavia, in quanto immaginari, non minacciosi - au sein du monde réel”²⁸⁷, vale a dire in una dimensione che “do-vrebbe” essere rassicurante, libera dai mostri. Appare, inoltre, piuttosto

283 VAX, *L’Art et la Littérature fantastiques*, cit., p. 5.

284 *Ibid.*, pp. 5-6. Si noti anche quanto scrive, a questo proposito, Roger Caillois nella sua *Anthologie du Fantastique*: “Le féerique est un univers merveilleux qui s’ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel. Autrement dit, le monde féerique et le monde réel s’interpénètrent sans heurt ni conflit. Ils obéissent sans doute à des lois différentes. [...] Le fantastique, lui, n’est pas un milieu: c’est une agression. [...] Le conte de fées se passe dans un monde où l’enchantement va de soi et où la magie est la règle. Le surnaturel n’y est pas épouvantable, il n’y est même pas étonnant, puisqu’il constitue la substance même de l’univers, sa loi, son climat. [...] Au contraire, dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d’un monde dont les lois étaient jusqu’alors tenues pour rigoureuses et immuables” (CAILLOIS, *De la Féerie à la science-fiction*, in *Anthologie du Fantastique*, Paris, Gallimard, 1966, voll. 2; t. I, pp. 8-9).

285 “Nous sommes d’abord dans notre monde, clair, solide, rassurant. Survienne un événement étrange, effrayant, inexplicable; alors nous connaissons le frisson particulier que provoque un conflit entre le réel et le possible. Il ne se peut pas que le criminel ait traversé les murs, et pourtant cela est. Le fantastique est lié au scandale, il faut que nous croyions l’in-croyable” (VAX, *L’Art et la Littérature fantastiques*, cit., p. 9). È qui riscontrabile una certa esigenza di logica e lo sguardo di uno studioso interessato al “fare” letterario. Come osserva anche Caillois: “La démarche essentielle du fan-tastique est l’apparition: ce qui ne peut pas arriver et se produit pourtant, en un point et à un instant précis, au coeur d’un univers parfaitement repéré et d’où on estimait le mystère à jamais banni. Tout semble comme aujourd’hui et comme hier: tranquille, banal, sans rien d’insolite et voici que lentement s’insinue ou que soudain se déploie l’inadmissible” (CAILLOIS, *De la Féerie à la science-fiction*, in *op. cit.*, p. 11).

286 VAX, *L’Art et la Littérature fantastiques*, cit., p. 6.

287 *Ibid.*

interessante la restrizione che introduce il critico all'interno del "genere" fantastico, sostenendo che "le surnaturel rassurant n'a pas sa place dans le conte fantastique. Dieu, la Vierge, les saints et les anges, tout comme les bons génies et les bonnes fées ne sont pas des êtres fantastiques"²⁸⁸: in questi casi, infatti, entrerebbe in gioco un sottogenere del Meraviglioso, quello che Matthey definiva "merveilleux chrétien".

In seguito, Vax confronta la letteratura fantastica con quella poliziesca, arricchendo di nuove sfumature il concetto di "scandalo" illustrato nelle prime pagine del proprio saggio:

Dans les récits policiers, le "surnaturel" n'est posé que pour être supprimé. Il apparaît de préférence au début, il est présenté comme incroyable, stupéfiant. Il faut que la raison soit d'abord scandalisée pour avoir le mot de la fin. Le conte fantastique procède plutôt de manière inverse: le surnaturel, absent au début, règne en maître au dénouement. Il faut qu'il s'insinue peu à peu, qu'au lieu de scandaliser la raison, il l'endorme²⁸⁹.

Questo "sonno indotto" della ragione sottintende una riflessione di portata più vasta in merito alla definizione di *conte* o di *nouvelle* fantastici, riflessione che riguarda l'atteggiamento di persuasione o di esitazione assunto dal lettore di fronte al fenomeno soprannaturale: "Partagé entre le désir d'adhésion au vrai et la séduction de l'imaginaire, l'auditeur d'autrefois dut connaître cet état d'âme que Sartre a décrit sous le nom de mauvaise foi, celui de la femme qui se laisse séduire par les discours, qu'elle sait mensongers, d'un beau parleur"²⁹⁰.

Quasi sessant'anni prima, Joseph Retinger aveva interpretato la passione del Romanticismo per il Fantastico (calata, tra le altre cose, in un contesto di "ritorno al Medioevo") come segno inequivocabile della supremazia dell'immaginazione - tanto degli autori, quanto del pubblico - rispetto alla ragione classica. Lo studioso operava, a sua volta, un tentativo di classificazione delle differenti espressioni del "genere" meraviglioso, all'interno del quale faceva convergere - esempio seguito successivamente, come si è visto, dallo stesso Vax - sia il *conte fantastique* che il *conte de fées*, differenziandoli, però, relativamente alle origini:

Le conte de fées prend sa source dans un sentiment religieux, se manifestant dans une âme *soumise* à la religion, et prête à accepter l'autorité de puissances supérieures - considérées généralement ici comme favorables et propices - le conte fantastique, au contraire, a son origine dans une âme *révoltée*, fière de sa propre force et qui lutte contre ces puissances supérieures en s'alliant à d'autres forces surnaturelles, le plus souvent mauvaises²⁹¹.

In misura minore o maggiore, quasi tutti gli autori di cui ci occuperemo analizzando la figura della

²⁸⁸*Ibid.*, p. 11.

²⁸⁹*Ibid.*, p. 13.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 8.

²⁹¹ RETINGER, *op. cit.*, p. 6.

Femme Fatale attingono da entrambe le fonti appena menzionate (in perfetta coerenza con la loro personalità, in parte conformista e sottomessa, in parte ribelle), ragione per la quale alcuni dei *contes* e delle *nouvelles* fantastici da noi selezionati si presentano venati in più punti di Mera-viglioso²⁹². Ma una distinta derivazione comporta anche una diversità a livello stilistico: “Il en ré-sulte que le conte de fées est serein, poétique, gracieux, doux comme le ciel du Midi, qui le voit naître, tandis que le conte fantastique est plus volontiers cruel, sauvage, effrayant et froid comme les rochers du Nord d’où il vient”²⁹³.

Dopo l’analisi strutturalista compiuta nel 1928 da Vladimir Propp sul Meraviglioso all’interno dei *contes* russi, e prima di *Psychanalyse des contes des fées*, best-seller datato 1976 dell’americano Bruno Bettelheim, Tzvetan Todorov, nell’intento di delucidare i numerosi punti ancora oscuri della questione fantastica e di articolare nella maniera più coerente possibile i di-versi concetti già espressi da alcuni dei critici che l’hanno preceduto, chiude in maniera forse eccessivamente perentoria una fase importante del dibattito nel celebre saggio *Introduction à la littérature fantastique* (di cui verranno presi in considerazione soltanto i punti funzionali al pre-sente studio sul piano della distinzione dei generi e delle definizioni che possono essere formula- te in merito). Todorov - fondatore di quella che viene comunemente definita “critica dialogica” - non solo riconosce che lo studio della letteratura fantastica in quanto “*fiction*”, cioè prodotto cosciente di un’operazione estetica, non può assolutamente prescindere da un tentativo, per quan-to sommario, di inquadramento della stessa come “genere letterario”, ma sostiene anche come sia necessario, in primo luogo, che si stabilisca una convenzione fra autore e pubblico, una sorta di punto d’incontro fra le loro voci: “la littérature ressemble, plutôt qu’au langage courant, aux mathématiques: le discours littéraire ne peut pas être vrai ou faux, il ne peut être que valide par rapport à ses propres prémisses”²⁹⁴. I lettori, il cui ruolo dovrebbe sempre mantenersi attivo, devono accettare i termini di tale accordo e “credere” agli eventi narrati, anche se immaginari, se-condo una tesi già ampiamente sostenuta da Nodier: “La plupart des contes de Nodier sont pré-cédés d’un prologue où il plaide pour le genre, à moins qu’il n’en indique l’esthétique. Ces pro-logues ont une véritable unité en ce que tous en viennent à traiter la question de la crédibilité dans le récit”²⁹⁵. Lo stesso autore, nell’introduzione de *La Fée aux miettes*, annuncia “*Au lecteur qui lit les préfaces*”:

292 Si considerino, ad esempio, *Smarra, Trilby, Inès de Las Sierras, Jean-François les Bas-Bleus* e *La Fée aux miettes* di Nodier; *La Reine de Saba, Histoire du Calife Hakem, Histoire de la Reine du Matin, La Reine des Poissons, Le Monstre vert* e *Aurélia* di Nerval; *Les Sorcières espagnoles, La Vénus d’Ille, Carmen, La Dame de Pique* e *Lokis* di Mérimée; *Al-bertus, La Cafetière, Omphale, La Morte amoureuse, Le Chevalier double, Arria Marcella, Le Pied de momie, Avatar, Jettatura* e *Spirite* di Gautier.

293 Ibid., p. 7. Una simile distinzione seduce particolarmente considerando l’afflusso di storie meravigliose, arabe o mediterranee, e la considerevole influenza delle *short stories* anglosassoni e nordiche sulla letteratura francese del XIX secolo.

294 TODOROV, *Introduction*, cit., p. 14.

295 LARAT, *La Tradition et l’exotisme dans l’oeuvre de Charles Nodier (1780-1844): étude sur les origines du romantisme français*, Genève, Slatkine, 1973, p. 335.

J'ai dit souvent que je détestais le vrai dans les arts, et il m'est avis que j'aurais peine à changer d'avis; mais je n'ai jamais porté le même jugement du vraisemblable et du possible, qui me paraissent de première nécessité dans toutes les compositions de l'esprit. Je consens à être étonné; je ne demande pas mieux que d'être étonné, et je crois volontiers ce qui m'étonne le plus, mais je ne veux pas que l'on se moque de ma crédulité, parce que ma vanité entre alors en jeu dans mon impression, et que notre vanité est, entre nous, le plus sévère des critiques. [...]. Mais si l'on rapproche l'événement des jours où j'ai vécu, et qu'on m'en affronte d'un ton railleur à tra-vers de brillantes théories d'artiste, de poète et de philosophe, je m'imagine tout d'abord qu'on imagine ce qu'on me raconte, et me voilà malgré moi en garde contre la séduction de mes croyances²⁹⁶.

La formula "je m'imagine tout d'abord qu'on imagine ce qu'on me raconte" lascia trasparire nettamente il punto di vista del lettore, che ammette di riporre una fiducia totale in quanto viene enunciato dal narratore ("raccontare" deve intendersi nel senso stretto del verbo): l'immaginazione deve regnare sovrana²⁹⁷ e non deve essere ammesso alcun tipo di interferenza da parte di una ragione perplessa. Nodier prosegue nella suddetta prefazione:

pour intéresser dans le conte fantastique, il faut d'abord se faire croire, et [...] une condition indispensable pour se faire croire, c'est de croire. Cette condition une fois donnée, on peut aller hardiment et dire tout ce que l'on veut.

J'en avais conclu [...] que la bonne et véritable histoire fantastique d'une époque sans croyances ne pouvait être placée convenablement que dans la bouche d'un fou²⁹⁸.

296 NODIER, *La Fée aux miettes*, in *Contes*, cit., p. 168. Anche nell'introduzione della *Légende de Soeur Béatrix* si legge: "La poésie d'une époque se compose, en effet, de deux éléments essentiels, la foi sincère de l'homme d'imagination qui croit ce qu'il raconte, et la foi sincère des hommes de sentiment qui croient ce qu'ils entendent raconter" (ID., *Légende de Soeur Béatrix*, in *Ibid.*, p. 782). Come sottolinea Jean Decottignies: "Nul n'a exprimé avec plus de force et de simplicité que Nodier cette exigence de crédibilité, touchant l'affabulation du récit "fantastique"; c'est là un véritable leit-motiv, sans cesse repris en tête de la plupart de ses récits" (DECOTTIGNIES, *Essai sur la Poétique du cauchemar en France à l'époque romantique*, Lille, Service de Reproduction des Thèses - Université de Lille, 1973, p. 238).

297 Appare significativo, a questo riguardo, il principio di apologia della fantasia che Nodier fa declamare al narratore nel primo capitolo - "Qui est une espèce d'introduction" - de *La Fée aux miettes*: "O fantaisie! [...] Mère des fables riantes, des génies et des fées! enchanteresse aux brillants mensonges, toi qui te balances d'un pied léger sur les créneaux des vieilles tours, et qui t'égares au clair de la lune avec ton cortège d'illusions dans les domaines immenses de l'inconnu; toi qui laisse tomber en passant tant de délicieuses rêveries sur les veillées du village, et qui entoures d'apparitions char-mantes la couche virginale des jeunes filles!..." (NODIER, *La Fée aux miettes*, in *Contes*, cit., p. 171).

298 *Ibid.*, p. 170. Egli ribadisce il medesimo concetto anche in *Jean-François les Bas-Bleus*: "La première condition essentielle pour écrire une bonne histoire fantastique, ce serait d'y croire fermement, et personne ne croit à ce qu'il invente. Il arrive aussi bientôt qu'une combinaison d'effets trop arrangés, un jeu trop recherché de la pensée, un trait maladroitement spirituel viennent trahir le sceptique dans le récit du conteur, et l'illusion s'évanouit...Je n'écrirai de ma vie une histoire fantastique, on peut m'en croire, si je n'ai en elle une foi aussi sincère que dans les notions les plus communes de ma mémoire, que dans les faits les plus journaliers de mon existence" (ID., *Jean-François les Bas-Bleus*, in *Contes*, cit., pp. 362-363). E ancora in *Paul ou la Ressemblance* (1836), "histoire véritable et fantastique", Nodier afferma: "C'est qu'il faut deux choses essentielles à la poésie, le poète qui croit ce qu'il dit, et l'auditeur qui croit le poète. Cette rencontre est devenue fort rare et la poésie aussi" (ID., *Paul ou la Ressemblance*, in *Ibid.*, p. 644). Egli accetta di scrivere delle storie fantastiche, rifiutando, tuttavia, gli artifici e i clichés del Fantastico alla moda (di quello, cioè, che sempre più spesso si rivela essere un mero esercizio di stile), al fine di ritrovare l'essenza autentica dell'irrazionale, dello strano, del soprannaturale, un'essenza resa sensibile dal legame magico, sacro e interamente fondato su una "verginité d'imagination et de croyances" (NODIER, *Du Fantastique en littérature*, cit., p. 77), che si instaura tra un autore e i suoi lettori. Un'attenzione tale rivolta alla qualità del genere più che alla forma dello stesso, lo colloca in una posizione fortemente antitetica rispetto a tanti critici a lui

Spesso il narratore di un *récit fantastique* tende a rivelare fin dalle prime righe del proprio testo, ricorrendo ad una semplice frase - a volte, addirittura, a un paio di parole - la natura degli avvenimenti che si accinge a raccontare e il patto di lettura che si cela dietro di essi. Ne *La Morte amoureuse* di Gautier, ad esempio, Romuald preannuncia al proprio interlocutore che la confessione biografica che sta per udire sarà “singulière et terrible”²⁹⁹. Tali aggettivi testimoniano il patto sopra menzionato, dato che, in virtù di entrambi, il lettore dovrebbe essere immediatamente condotto a comprendere ciò che l’attende, il brivido che è destinato a provare decidendo di avventurarsi nei meandri della storia del sacerdote. In maniera ancora più diretta, in *Carmilla* di Le Fanu (1872), Laura narratrice dichiara, all’inizio della storia fantastica da lei vissuta in gioventù: “Vi dirò ora qualcosa di strano che, per credermi, avrete bisogno di tutta la vostra fiducia nella mia sincerità; eppure posso assicurarvi che non soltanto è la verità, ma è anche una verità di cui io sono stata testimone oculare”³⁰⁰.

Per quanto riguarda più propriamente Todorov, questi, traendo spunto dalla teoria della letteratura (in particolare dei generi) e della critica elaborata da Northrop Frye³⁰¹, compie, come i suoi predecessori, una distinzione tra Fantastico e Meraviglioso, principalmente a livello tematico: “Une autre catégorie fondamentale est celle de la vraisemblance: les deux pôles de la littérature sont alors constitués par le récit vraisemblable et le récit où tout est permis”³⁰². Nel primo caso si fa esplicito riferimento al Fantastico, nel secondo al genere meraviglioso. Ma, per lo studioso, il Fantastico ruota principalmente attorno a termini come “incertezza” ed “esitazione” (alla cui base, in parecchi casi, si trova la stessa architettura di un testo), caratterizzanti la condizione prolungata di disorientamento in cui versano i lettori - e, in certi casi, anche uno o più personaggi della storia - di fronte a narrazioni e allo svolgersi di vicende nelle quali risulta piuttosto arduo individuare una logica o una ragione plausibile che giustifichi l’apparizione di elementi definibili come insoliti o soprannaturali. Todorov afferma - come già si è anticipato - che l’individuo può optare fra due soluzioni possibili davanti ad un evento che non può essere spiegato con le leggi del mondo che gli è familiare. Può pensare che si tratti di un’illusione dei sensi, di un semplice prodotto dell’immaginazione, oppure può accettare che il fatto in questione abbia effettivamente avuto luogo nella realtà, in una realtà “allargata” rispetto a quella normalmente conosciuta, in quanto retta da leggi a lui del tutto sconosciute.

contemporanei, per i quali il Fantastico è soprattutto un “discorso”, un insieme di procedimenti retorici che mirano a produrre un effetto tramite delle manipolazioni testuali, dei giochi semantici (cfr. BOZZETTO, *Nodier et la théorie du fantastique*, cit., p. 75). È anche vero, però, che Nodier termina il suo saggio con una sorta di apologia del sogno e della “menzogna”: “Et puis, il faudrait bien, après tout, que le fantastique nous revînt, quelques efforts qu’on fasse pour le proscrire. Ce qu’on déracine le plus facilement chez un peuple, ce ne sont pas les fictions qui le conservent: ce sont les mensonges qui l’amusent” (NODIER, *Du Fantastique en littérature*, cit., p. 112).

299 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 525.

300 J. S. LE FANU, *Carmilla*, in *Avventure di fantasmi*, Milano, TEA, 1991, p. 224.

301 All’interno di opere quali: *Anatomia della critica: quattro saggi*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1969; *Favole d’identità: studi di mitologia poetica*, Torino, Einaudi, 1973; *L’Immaginazione coltivata*, Milano, Longanesi, 1974.

302 TODOROV, *Introduction*, cit., p. 16. Considerazione - come si è visto - già presente in Vax.

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.

Le concept de fantastique se définit donc par rapport à ceux de réel et d'imaginaire³⁰³.

Come Louis Vax e Pierre-Georges Castex³⁰⁴, anche Todorov definirà, dunque, il Fantastico come l'intrusione di un fenomeno o di un evento "soprannaturale" - vale a dire inconsueto e, il più delle volte, assolutamente inesplicabile - nella realtà quotidiana. Già Roger Caillois (di cui lo studioso francese di origine bulgara fa esplicita menzione nella propria analisi) sosteneva, nell'opera *Au Coeur du fantastique*, che "[t]ant le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne, et non substitution totale à l'univers réel d'un univers exclusivement miraculeux"³⁰⁵. Tale affermazione non caratterizza la comparsa del Fantastico soltanto come rottura della catena degli eventi - allo stesso modo in cui la intende Castex - in un mondo divenuto razionalista, ma una vera e propria spaccatura, concepita in termini di diritto ("ordre reconnu", "légalité"), che si estende rapidamente nella vita reale: il Fantastico è ciò che trasgredisce la norma, l'"inadmissible", appunto, che attenta alla "raison humaine"³⁰⁶. Le rappresentazioni del femminile fatale elaborate da Nodier, Nerval, Mérimée e Gautier in svariati *contes* e *nouvelles* implicano proprio una sovversione dell'ordine, di codici prefissati, e la manifestazione di una realtà tipiche della modalità fantastica. Espressioni di un'alterità e di un'altrove del tutto estranei ai personaggi, "semplicemente" umani, con cui entrano in contatto (tra i quali figurano anche l'autore e il lettore di un testo), esse non fanno e non possono appartenere ad una realtà comune, pur avendone, in molti casi, tutta l'apparenza. Ed è bene ribadire che il Fantastico, oltre che caratterizzarsi come "scandale inadmissible, pour l'expérience ou pour la raison", si definisce proprio per la sua natura indecifrata o indecifrabile, per "l'impression d'étrangeté irréductible"³⁰⁷ che da sempre sa suscitare nel pubblico. Per questo i *récits fantastiques* di cui successivamente ci occuperemo, rappresentano la donna come un fenomeno "strano" - e, in quanto tale, fortemente seducente - in grado di sollevare più di un inquietante interrogativo in coloro che si ritrovano a interagire con lei.

Ancora in un testo posteriore di qualche mese all'*Introduction*, Todorov precisa:

Le récit fantastique [...] se caractérise non par la simple présence d'événements surnaturels, mais par la manière dont les perçoivent le lecteur et les personnages. Un phénomène inexplicable a lieu; pour obéir à son esprit déterministe, le lecteur se voit obligé de choisir entre deux solutions: ou

303 Ibid., p. 29.

304 Cfr. la citazione del Castex riportata alla p. 19 del presente studio.

305 CAILLOIS, *Au Coeur du fantastique*, cit., p. 174. Il critico sottolinea in più occasioni questa particolarità del fantastico: "Or il n'est rien, il n'apparaît pas, s'il ne transgresse et ne déchire soudain une régularité bien établie et qui semblait imperturbable" (*Ibid.*, p. 89).

306 NERVAL, *Aurélia*, (*Deuxième Partie*), in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, cit., t. III, 1993, p. 699.

307 CAILLOIS, *Au Coeur du fantastique*, cit., pp. 86, 87.

bien ramener ce phénomène à des causes connues, à l'ordre naturel, en qualifiant d'imaginaires les faits insolites; ou bien admettre l'existence du surnaturel et donc apporter une modification à l'ensemble des représentations qui forment son image du monde. Le fantastique dure le temps de cette incertitude; dès que le lecteur opte pour l'une ou l'autre solution, il glisse dans l'étrange ou dans le merveilleux³⁰⁸.

La natura "fantastica" di un'opera è determinata, pertanto, da due condizioni fondamentali (e apparentemente contraddittorie tra di loro): la prima è ravvisabile nell'identità dei termini della complicità che intercorre tra il lettore e l'autore sul piano della coerenza interna del testo; la seconda coincide con l'esitazione e la tensione che colgono per un istante il lettore di fronte ai fatti narrati e alla realtà da lui stesso conosciuta, nella quale fanno improvvisamente la loro comparsa - quasi inverandola in una mitica trasfigurazione - fenomeni ritenuti a priori (e, con una certa frequenza, anche a posteriori) bizzarri e inesplicabili. In virtù di quella sorta di tacito "accordo" che si viene a stabilire tra testo e pubblico, quest'ultimo avrebbe, per così dire, il "dovere" di prestare fede al primo, ma, in realtà, può permettersi di mettere in dubbio, anche se per un lasso di tempo irrisorio (la specificazione temporale possiede, in questo caso, una particolare importanza), l'inverosimiglianza o l'impossibilità degli eventi raccontati: perché lo "scandalo" fantastico abbia luogo, infatti, è sempre necessario - come sosteneva Nodier - far "quadrare" o "credere" ai lettori ciò che si narra e, nel contempo, urtare brutalmente la ragione di questi. Con le parole di Todorov: "*J'en vins presque à croire: voilà la formule qui résume l'esprit du fantastique. La foi absolue comme l'incrédulité totale nous mèneraient hors du fantastique; c'est l'hésitation qui lui donne vie*"³⁰⁹. La definizione di Fantastico elaborata dal critico è molto precisa e non può essere assolutamente ignorata nella determinazione del nostro contesto di studio:

Celui-ci [le Fantastique] exige que trois conditions soient remplies. [1] D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes - in altri termini, come un mondo reale - et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. [2] Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage; ainsi le rôle du lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps

308 TODOROV, *Les Fantômes de Henry James*, in H. JAMES, *Histoires de Fantômes*, Paris, Aubier-Flammarion, 1970, p. 7. Il soprannaturale, quando è presente nel Fantastico, non costituisce che un'immagine, una maniera, per l'autore, di manifestare ciò che altrimenti non potrebbe esprimere e di lasciare intravedere un "aldilà" della realtà conosciuta. Todorov e Caillois partono, al contrario, dall'idea che esista, da un lato, un Reale razionale e, dall'altro, il Soprannaturale, e che il Fantastico risulti dalla combinazione più o meno sottile dell'uno e dell'altro. Tale nozione, oltre a costituire un vero e proprio ostacolo alla comprensione e alla corretta interpretazione del genere, riduce ulteriormente il Fantastico ad alcune delle sue manifestazioni più superficiali (escludendo opere come *Frankenstein*, *Lo strano caso del Dr. Jekyll e del Sig. Hyde*, *Dracula*, *Il ritratto di Dorian Gray*, o *Arria Narcella* di Gautier, e includendovi, al contrario, testi che, obiettivamente, poco o nulla hanno a che vedere con la modalità fantastica, come *Il mastino dei Baskerville* di Conan Doyle, i racconti polizieschi di Jean Ray, e buona parte della produzione di John Dickson Carr). A questo proposito, è opportuno ricordare come Castex, ad esempio, eviti espressamente di parlare di "surnaturel", utilizzando a più riprese il termine "étrange". In realtà, come la tragicommedia non può essere considerata un prodotto a metà strada tra tragedia e commedia, dato che si tratta di un genere dotato di specificità propria, così il Fantastico non può essere collocato ad un livello intermedio tra Razionale e Meraviglioso, in quanto è "altro" rispetto a entrambe queste categorie. "Altra" è l'ispirazione che ne sta alla base, "altro" è il suo oggetto, "altri" sono i mezzi che mette in campo e la visione del mondo che implica (cfr. MALRIEU, *op. cit.*, pp. 42-44).

309 TODOROV, *Introduction*, cit., p. 35.

l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'oeuvre; dans le cas d'une lecture naïve, le lecteur réel s'identifie avec le personnage. [3] Enfin il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte: il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation "poétique"³¹⁰. Ces trois exigences n'ont pas une valeur égale. La première et la troisième constituent véritablement le genre; la seconde peut ne pas être satisfaite. Toutefois, la plupart des exemples remplissent les trois conditions³¹¹.

L'incertezza può trarre origine dall'enunciazione, specialmente quando questa si compone di diversi livelli narrativi (come nel caso, ad esempio, della descrizione di esperienze oniriche all'interno di un testo, illustrate in maniera tale da fondere tra loro verità e finzione, sogno e realtà). Ma il dubbio può anche scaturire (sempre che non si verifichi il contrario) dall'ambivalenza che contraddistingue lo statuto della maggior parte delle figure femminili dei *récits fantastiques* di epoca romantica. Nei *contes* e nelle *nouvelles* appartenenti a questa categoria, infatti, la donna si presenta come una creatura perennemente attraversata - anche se di rado lacerata - da tensioni di segno profondamente contraddittorio: sospesa, il più delle volte, tra la vita e la morte, essa è contemporaneamente angelo del cielo e demone dell'inferno, morta e vivente, statua, ombra e corpo di carne e sangue come, in particolare, nei *récits fantastiques* di Théophile Gautier³¹² e di Prosper Mérimée. In essi, i narratori molto spesso non arrivano a comprendere la provenienza del fenomeno femminile, né la portata del sortilegio che lo pervade, animandolo e trasmettendosi, per un fatale contagio, al soggetto maschile. I lettori si identificano pienamente con i personaggi della trama e viceversa: entrambi, infatti, esitano e, mentre gli uni non sanno se credere o meno a quanto da loro direttamente o indirettamente vissuto, gli altri si interrogano se fidarsi o dubitare di ciò che viene loro raccontato, finendo, a tratti, addirittura "accecati" dalla stessa narrazione, che trasforma il loro sguardo da oggettivo a soggettivo.

Affinché si possa parlare di "Fantastico" è però indispensabile, in ogni caso, che l'esitazione, l'autentico motore della narrazione di cui si è più volte fatta menzione, si conservi: "L'art fantastique idéal - asserisce infatti Todorov, citando direttamente Vax - sait se maintenir dans l'indécision"³¹³, e *La Vénus d'Ille* di Prosper Mérimée o, a un diverso livello, *Aurélia* di Nerval, costituiscono un esempio perfetto di tale ambiguità. Se questa si dissolve, se i "fenomeni" presentati - di natura più o

310 Quest'ultimo requisito fa esplicito riferimento al patto che intercorre tra il narratore e il pubblico sul piano della scrittura e della lettura del testo. Parlando di "interprétation allégorique", Todorov allude alle *fables* di La Fontaine e ai *contes* di Perrault, due scrittori a lui molto cari: "Si des animaux parlent, aucune doute ne nous vient: nous savons que les mots du texte sont à prendre dans un sens autre, que l'on appelle allégorique" (*Ibid.*, p. 36).

311 *Ibid.*, pp. 37-38. A ciascuna di queste tre condizioni corrisponde rispettivamente un aspetto specifico dell'analisi del testo fantastico: l'aspetto verbale, quello sintattico-semantic, e quello legato alla pluralità dei livelli di lettura.

312 Cfr., ad esempio, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 527 e *Arria Marcella, souvenir de Pompeï*, in *Ibid.*, t. II, p. 310.

313 TODOROV, *Introduction*, cit., p. 49. Tale considerazione è formulata da Vax a proposito di Henry James e del suo *Giro di vite* - opera a metà strada tra il racconto propriamente detto e il romanzo - ne *L'Art et la Littérature fantastiques*, cit., p. 98. Formulando in questi termini il principio dell'"hésitation", Todorov rettifica, in un certo senso, i parametri temporali insiti nella sua prima definizione dello stesso, parametri che rischiavano di limitare il Fantastico a un brevissimo momento di incertezza, mentre l'effetto "unheimlich" su cui si fonda la maggior parte delle opere di questo genere, è il risultato di una lunga preparazione, di una sorta di "condizionamento" graduale del lettore attuato tramite la costruzione di un *climax*, di una lenta progressione ascendente (cfr. STEINMETZ, *op. cit.*, pp. 14-15).

meno soprannaturale - trovano una qualsiasi spiegazione, allora il Fantastico scompare e lascia il posto ad un altro genere denominato dai critici “*merveilleux ex-pliqué*”. Lo studioso illustra in maniera esemplare questo precetto servendosi di *Inès de Las Sierras* - uno dei *récits* più estesi e conosciuti di Nodier - in cui la prima parte rientra indiscutibilmente nell’ambito del “*fantastique*”, mentre la seconda tende a sfociare nel “*merveilleux ex-pliqué*”:

Charles Nodier, un des pionniers du fantastique en France, avait pleinement conscience de ce fait et il en traite dans une de ses nouvelles, *Inès de Las Sierras*. Ce texte est composé de deux parties sensiblement égales; et la fin de la première nous laisse en pleine perplexité: nous ne savons comment expliquer les phénomènes étranges qui surviennent; toutefois, nous ne sommes pas prêts non plus à admettre le surnaturel aussi aisément que le naturel. Le narrateur hésite alors entre deux conduites: interrompre là son récit (et rester dans le fantastique) ou poursuivre (et donc le quitter). Pour lui, il déclare à ses auditeurs qu’il préfère s’arrêter, se justifiant ainsi: “[Vous m’avez demandé une histoire de revenant, et c’est une histoire de revenant que je vous ai racontée, ou bien il n’en fut jamais]. Tout autre dénouement serait vicieux dans mon récit car il en changerait la nature”³¹⁴.

Proseguendo nelle proprie ricerche relative alla spinosa questione della rappresentazione del Fantastico - secondo una prospettiva, occorre sottolinearlo, il più delle volte fortemente anti-storica -³¹⁵, Todorov ne individua quattro, spesso sovrapponibili in misura minore o maggiore tra loro e da lui denominati rispettivamente: “*étrange pur*”; “*fantastique étrange*”; “*fantastique merveilleux*” e “*merveilleux pur*” (una quinta categoria, identificabile con il “*fantastique pur*”, si colloca a metà strada tra le due tipologie di Fantastico appena indicate). Appartengono al “*fantastique étrange*” “des événements qui paraissent surnaturels tout au long de l’histoire, [mais qui] reçoivent à la fin une explication rationnelle” (venendo infine etichettati dalla critica come esempi di quel “*surnaturel* (o *merveilleux*) *expliqué*” cui si è accennato sopra e che fonda il rapporto tra realtà e immaginario sul sogno, sulla follia, sull’influsso di droghe, sull’inganno, sulle illusioni dei sensi, su quello che potrebbe essere definito “*paneterminismo*”)³¹⁶. Nelle opere che appartengono all’ “*étrange pur*”, al contrario, “on relate des événements qui peuvent parfaitement s’expliquer par les lois de la raison - ricorrendo alle coincidenze o alle cosiddette esperienze “*al limite*”, mais qui sont, d’une manière ou d’une autre, incroyables, extraordinaires, choquants, singuliers, inquiétants, insolites et qui, pour cette raison, provoquent chez le personnage et le lecteur une réaction semblable à celle que les textes fantastiques nous ont rendue familière”³¹⁷. La tipologia del “*fantastique merveilleux*” (forse la più frequente) comprende “des récits qui se présentent comme fantastiques et qui se terminent par une

314 TODOROV, *Introduction*, cit., p. 48. La citazione di Nodier (qui integrata) è tratta da *Inès de Las Sierras*, in *Contes*, cit., p. 697.

315 Todorov è lo studioso che per primo ha introdotto in Francia il Formalismo russo: la maggior parte dei suoi saggi si basa su un’analisi formale e strutturale indipendente da qualsiasi tipo di determinazione storica (cfr. MALRIEU, *op. cit.*, p. 43).

316 *Ibid.*, pp. 49-50. È il caso appena menzionato di *Inès de las Sierras* e di *L’Amour et le Grimoire* di Nodier, de *La Pipe d’opium* di Gautier, o de *Il Viccolo di Madama Lucrezia* e di *Djoûmane* di Mérimée.

317 *Ibid.*, pp. 51-52. Si pensi a *récits* quali *Jean-François les Bas-Bleus* o *Baptiste Montauban* di Nodier.

acceptation du surnaturel. Ce sont là les récits les plus proches du fantastique pur, car celui-ci, du fait même qu'il demeure non expliqué, non rationalisé, nous suggère bien l'existence du surnaturel. La limite entre les deux sera donc incertaine"³¹⁸. Per quanto riguarda il "merveilleux pur" (generalmente legato all'universo dei *contes de fées*), Todorov sostiene che "de même que l'étrange, [il] n'a pas de limites nettes. Dans le cas du merveilleux, les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière - vale a dire nessun genere di sconcerto - ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite. Ce n'est pas une attitude envers les événements rapportés qui caractérise le merveilleux, mais la nature même des événements"³¹⁹. Il Meraviglioso ammette immediatamente il criterio d'irrealtà e racchiude tutta la sua azione all'interno di questa cornice - inizialmente contraddistinta, in francese, dalla formula canonica "Il était une fois..." -, in base alla quale il *récit* risulta svincolato da qualsiasi riferimento spazio-temporale identificabile. I personaggi dei *contes de fées* - come sottolinea a più riprese lo stesso Todorov - non provocano alcun genere di stupore nel lettore e suscitano, anzi, la sua simpatia, dato che egli sa "a priori" di trovarsi immerso in un universo del tutto diverso dal proprio, da quello reale, in un mondo "altro" che accetta temporaneamente in quanto tale, con tutte le particolari convenzioni che lo governano. Al di là della comparsa di creature straordinarie, il Meraviglioso si contraddistingue per una lunga serie di episodi e di avventure che tendono a concludersi, il più delle volte, secondo una logica appagante, tanto per il pubblico quanto per gli stessi personaggi dei vari *contes*. Al contrario, il *récit fantastique* - la conclusione del quale, per via dei dubbi più o meno costanti che lo caratterizzano, può raramente definirsi "appagante" - si innesta, come si è detto, in una dimensione reale, all'interno di un quadro spazio-temporale relativamente determinabile. La distinzione tra Fantastico e Meraviglioso sembra così fondarsi su un certo tipo di rapporto con l'ordine, come precisa Roger Bozzetto in un articolo della rivista "Europe":

Fantastique s'oppose à Merveilleux comme désordre à ordre, à la condition de donner sa spécificité au concept de Désordre; il ne s'agit pas d'un ordre autre (un cosmos neuf) mais bien de la destination même de la problématique de l'ordre (institution d'un chaos).

En effet, le monde du merveilleux - quoiqu'il soit "extraordinaire" - constitue une homogénéité (Caillois, Todorov). En revanche, le monde fantastique met en place une rencontre de "l'impossible et pourtant déjà-là".

Alors que le Merveilleux explore, sur le mode du principe de plaisir (Jolles, Freud, Bettelheim), une réalité autre, mais proche, le fantastique retranscrit l'impossibilité même de toute exploration; on n'entre pas dans son domaine, on le *soupçonne*³²⁰.

A proposito di definizioni e precisazioni, è interessante menzionare anche la distinzione che lo

318 Ibid., p. 57. Rientrano in questa categoria, tra gli altri, *Trilby*, *Smarra*, la raccolta *Infernaliana* e *La Fée aux miettes* di Nodier; *Le Portrait du Diable*, *La Reine du Matin*, *Sylvie*, *Aurélia* e *Pandora* di Nerval; *Lokis*, *La Vénus d'Ille*, *Carmen* e *La Dame de Pique* di Mérimée; *La Cafetière*, *Omphale*, *Avatar*, *Jettatura* e, in particolare, *La Morte amoureuse*, *Arria Marcella* e *Spirite* di Gautier.

319 Ibid., p. 59. Si pensi a *Le Chevalier double* di Gautier, o ad alcuni dei cosiddetti "contes antiques" del medesimo autore, come *Une nuit de Cléopâtre* o *Le Roi Candaule*.

320 BOZZETTO - CHAREYRE-MÉJEAN - PUJADE, *Penser le Fantastique*, in *Les Fantastiques*, "Europe", 611 (mars 1980), p. 26.

stesso Nodier ha avvertito la necessità di illustrare nella prefazione dell'*Histoire d'Hélène Gillet* (1832), individuando, in base all'enunciazione, tre categorie di storie fantastiche:

Mais si vous êtes curieux d'histoires fantastiques, je vous préviens que ce genre exige plus de bon sens et d'art qu'on ne l'imagine ordinairement; et d'abord, il y a plusieurs espèces d'histoires fantastiques.

Il y a l'histoire fantastique fausse, dont le charme résulte de la double crédulité du conteur et de l'auditoire, comme les *Contes de fées* de Perrault, le chef-d'oeuvre trop dédaigné du siècle des chefs-d'oeuvre.

Il y a l'histoire fantastique vague, qui laisse l'âme suspendue dans un doute rêveur et mélancolique, l'endort comme une mélodie et la berce comme un rêve.

Il y a l'histoire fantastique vraie, qui est la première de toutes, parce qu'elle ébranle profondément le coeur sans coûter de sacrifices à la raison; et j'entends par l'histoire fantastique vraie, car une pareille alliance de mots vaut bien la peine d'être expliquée, la relation d'un fait tenu pour matériellement impossible qui s'est cependant accompli à la connaissance de tout le monde. Celle-ci est rare, à la vérité...³²¹.

Se la prima "categoria" evoca il genere meraviglioso nella sua purezza leggendaria, la seconda richiama quelle opere di fantasia composte sulla base di motivi fiabeschi e mitologici tratti dai patrimoni folcloristici regionali o nazionali, mentre la terza comprende le storie vere, ma sorprendenti, che oltrepassano l'umana comprensione. Per Nodier, ciò che, in questo caso specifico, distinguerebbe il "Meraviglioso" dal "Fantastico" non è, come osserva Lucio D'Arcangelo, "la natura dei fatti narrati, ma lo stile, vago, dell'enunciazione, a cui corrisponde il *doute* nel lettore"³²². Ad ogni buon conto, tale classificazione appare poco convincente, in quanto si presenta come il prodotto di una differenziazione compiuta in maniera piuttosto frettolosa non sul piano, forse più evidente, della forma di un *conte* o di una *nouvelle*, cioè delle strutture narrative di questi, ma su quello di contenuti, in certi casi, assai distanti tra loro³²³.

Un'ultima considerazione todoroviana, indubbiamente utile ai fini del nostro lavoro, qualifica il soprannaturale come prodotto del linguaggio. I quattro autori maggiori di cui ci occuperemo nelle

321 NODIER, *Histoire d'Hélène Gillet*, in *Contes*, cit., p. 330.

322 L. D'ARCANGELO, *Introduzione*, in *La Letteratura fantastica in Argentina*, Lanciano, Itinerari, 1983, p. 8. Riguardo a questa suddivisione nodieriana, Daniel Compère nota che i tre gruppi di cui si compone confermano quelli che Todorov stabilirà un secolo e mezzo più tardi tra il Fantastico e i suoi generi vicini, lo Strano (o Fantastico vero) e il Meraviglioso (o Fantastico falso) (cfr. D. COMPÈRE, *Nodier et le conte populaire français*, in *Charles Nodier*, "Europe", cit., p. 90).

323 Louis Vax rivolge una critica di natura diversa a questa classificazione: "Distinction fort artificielle, parce qu'elle envisage les rapports du fantastique avec la matérialité des faits, au lieu que le fantastique n'a des rapports qu'avec la réalité du sentiment. Le fantastique est tout à la fois réel et illusoire, tout comme une crainte sans objet ou une maladie imaginaire. Il n'a que la réalité de son illusion. Mais il possède pleinement cette réalité taillée à même le néant" (VAX, *La Séduction de l'étrange*, cit., p. 129).

pagine che seguiranno rivelano tutti, anche se con risultati differenti e partendo da presupposti spesso altrettanto divergenti tra loro, una straordinaria abilità nell'esercizio narrativo, abilità che si traduce in un vero e proprio "fantastico verbale" (di cui si cercherà di analizzare, nel caso specifico, gli impieghi più rilevanti nel complesso processo creativo della figura della *Femme Fatale*):

Le surnaturel naît du langage, il en est à la fois la conséquence et la preuve: non seulement le diable et les vampires n'existent que dans les mots, mais aussi seul le langage permet de concevoir ce qui est toujours absent: le surnaturel. Celui-ci devient donc un symbole du langage, au même titre que les figures de rhétorique, et la figure est [...] la forme la plus pure de la littéralité³²⁴.

Non bisogna dimenticare, inoltre, che tutto ciò che riguarda la tradizione orale, dall'intonazione della voce alla parola (a partire dalle formule incantatorie e ripetitive come la tradizionale "il y avait une fois..."), gioca un ruolo fondamentale nell'elaborazione del soprannaturale o, più generalmente, del "fenomenico", all'interno dell'arte di una *nouvelle* fantastica o di un *conte* meraviglioso, ma sempre caratterizzato da una *parole* agevolmente individuabile nel più vasto panorama della *langue*. Nel saggio *La Notion de la littérature*, Todorov propone addirittura una formula del linguaggio fantastico costituita da Soggetto + Verbo di atteggiamento proposizionale + subordinata (descrizione dell'evento soprannaturale)³²⁵. Il sentimento di incertezza scaturirebbe proprio dagli avverbi di maniera e dalla modalizzazione delle forme verbali impiegati (in molti casi si tratta di "croire" o di "penser"). Un esempio tratto da *La Cafetière* di Gautier, in cui il narratore descrive la stanza assegnatagli dall'ospite normanno e i sentimenti che lo assalgono entrandovi: "La mienne était vaste; je sentis, en y entrant, comme un frisson de fièvre, car il me sembla que j'entrais dans un monde nouveau"³²⁶. Costrutti sintattici come questi tendono ad intensificare la *suspense* e il senso di mistero e, spesso accompagnati da avverbi temporali come "tout à coup" o "soudain", preparano il lettore a ciò che seguirà nella storia, fungendo, in un certo senso, da "soglia" attraverso la quale penetrare nell'universo fantastico letterario. Stando così le cose, la lettura di un *conte* o di una *nouvelle* fantastici esige una dedizione assoluta da parte dell'individuo, affinché quest'ultimo possa riconoscere (ed eventualmente classificare) tutti gli indizi disseminati dall'autore nel testo, in maniera più o meno consapevole.

Infine, al di là del tentativo capzioso di riproporre una delle diatribe irrisolvibili per antonomasia come quella vertente sulle nozioni di *Merveilleux* e di *Fantastique*, come riuscire a distinguere - anche per sommi capi - un *récit fantastique* da un *récit* di *science-fiction*? Quest'ultima presenta, in genere, un mondo "altro" - nel significato di "nuovo" - fondato su

324 TODOROV, *Introduction*, cit., p. 87.

325 ID., *La Notion de littérature et autres essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, pp. 43-44.

326 GAUTIER, *La Cafetière, conte fantastique* in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., p. 5.

ipotesi (pseu-do)scientifiche più o meno razionali o su scoperte eclatanti in genere legate alle scienze umane. A volte può accadere che la Scienza serva da punto di partenza per il Fantastico, ma, in questo caso, la prosecuzione del *récit* non procede secondo uno sviluppo logicamente e socialmente appagan-te. Il Fantastico si insinua nelle crepe del quotidiano estendendo le fratture già presenti, sfruttan-do - come si è evidenziato in molteplici occasioni - le sue ambiguità e, mentre la *Science-fiction* si proietta, generalmente, in tempi e luoghi del futuro, esso si colloca in una dimensione spazio-tem-porale presente, mescolando e fondendo tra loro le categorie di verosimiglianza e inverosimiglianza³²⁷. Per Louis Vax occorrerebbe anche tenere ben distinte fra loro le nozioni di Fantastico e di Poesia - quest'ultima venendo concepita dallo studioso come trasfigurazione del reale - di Fan-tastico e di Orribile, di Macabro - entrambe categorie appartenenti sempre alla realtà³²⁸-; di Fanta-stico e di Letteratura Poliziesca; di Fantastico e di Tragico - e ciò malgrado il soggetto maschile dei *récits fantastiques* appaia spesso tragico, con tutti gli interrogativi ansiosi che l'assalgono di fronte al fenomeno femminile, o nell'orrore che, a tratti, egli prova di sé stesso, della creatura irricognoscibile, cioè, che la *Femme Fatale* l'ha reso³²⁹ -; di Fantastico e di *Humour* - in quanto il sorriso e l'ironia consentono all'individuo di esorcizzare la paura³³⁰ -; di Fantastico e di Utopia; di Fantastico e di Allegoria, di Fiaba; di Fantastico e di Occultismo; di Fantastico e di Psichiatria, di Psicanalisi; di Fantastico e di Metafisica, e così via³³¹.

Per concludere: il Fantastico in campo artistico e letterario, valendosi di un immaginario sempre più possente e frastagliato, ha fatto gradualmente a pezzi la linearità mimetica del vecchio Realismo - mettendo in crisi certezze metafisiche e psicologiche -, ma ha anche tolto di mezzo quanto di velleitario e di dilettantesco, in nome della libertà espressiva, si era tentato per anni di codificare. La realtà indefinita si muta, in altri termini, in banco di prova per l'immaginazione e costituisce, a poco a poco, un luogo deputato della fantasmagoria allucinata. L'anarchia specula-tiva diventa linguaggio, o si fa immagine e, nello specifico immaginario, l'oggetto non è né inte-ramente reale, né interamente irreal, ma situato in uno spazio indeterminato e quasi equidistante tra le due condizioni. La ripartizione todoroviana scivola lentamente verso il polo opposto del mimetico e del Meraviglioso, tramutandosi in qualcosa di indefinibile: è la progressiva riduzione delle giustificazioni teoretiche, cerniera tra la cultura tradizionale e una razionalistica dissacra-zione. "L'etimologia della parola "fantastico" indica un'ambivalenza basilare: è *non*-reale. Co-me il

327 Pierre Yerlès e Marc Lits indicano, al contrario, una linea di continuità ben definita tra *Merveilleux*, *Fantastique* e *Science-fiction*, proponendo, in tale ottica, una riflessione sull'uomo, sulle sue capacità, sulle sue idee in rapporto alle tre modalità artistico-letterarie (cfr. YERLÈS - LITS, *op. cit.*, pp. 8-12).

328 Cfr. VAX, *L'Art et la Littérature fantastiques*, cit., p. 9.

329 Cfr. *Ibid.*, p. 14.

330 Cfr. *Ibid.*

331 Cfr. *Ibid.*, pp. 9-24.

fantasma che non è né morto né vivo, il fantastico è una presenza spettrale sospesa tra l'essere ed il nulla. Esso prende il reale e lo rompe"³³². Questo movimento del Fantastico quoti-diano diventa ciò che Rosalba Campra definisce, a sua volta, "vertigine della non significazione"³³³, vale a dire un mondo immaginario, né interamente reale, né interamente irreal, ma in una posizione - come si è detto sopra - intermedia e indeterminata tra i due. Giocando a disorientare il reale, a rendere vacuo il rapporto tra segno e significato, a dislocare l'ordine sociale attraverso l'emergere, in seno al familiare, di un'alterità percepita non più - o non soltanto - come sopran-naturale, ma come il frutto di un atto generativo avvenuto in maniera del tutto soggettiva, la modalità fantastica costruisce altresì un luogo privilegiato in cui la relazione inconscia tra pensiero e individuo si esplicita nei ben noti termini freudiani del "ritorno del rimosso". Smontando, in un certo senso, l'equazione istituita dall'ortodossia marxista tra "ideologia" e "cattiva coscienza", e correggendola in "ideologia = immaginario", il Fantastico consente di spostare l'interesse della critica dalle valenze antropologiche al rapporto tra autore, opera e pubblico, sposando, al-meno in parte, alcune celebri tesi junghiane secondo le quali gli strati più profondi dell'anima perderebbero le loro peculiarità individuali per divenire collettive a mano a mano che procedono verso il "basso". Una sorta, quindi, di discesa nel passato, come si può dedurre nei capricci arcimboldechi, nelle "Smarra architettoniche" rappresentate dalle *Carceri* (1745) di Giovanni Battista Piranesi o ne *Il Monaco* di Lewis³³⁴.

332 JACKSON, *op. cit.*, p. 19.

333 CAMPRA, *op. cit.*, p. 97.

334 Cfr. P. ALBERTONI, *loc. cit.*

La natura fatale del Femminile

Iniziare l'analisi della figura della donna fatale dell'Ottocento francese parlando di Napo-leone può sembrare improprio, oltreché - parlando da un punto vista cronologico - lievemente anacronistico. Ciononostante, i mutamenti che segnano la nascita e lo sviluppo delle correnti letterarie e di tutti i loro elementi distintivi sono solitamente legati a fatti e a fattori politici e, in special modo nel corso del XIX secolo, le modalità e i generi letterari fecero la loro comparsa, si trasformarono, perdurando nel tempo, o si estinsero a partire da un evento che, nel bene e nel male, contraddistinse l'intero secolo in più di un continente, vale a dire la Rivoluzione Francese. Quel rinnovamento socio-culturale che promulgava il motto "Liberté, Égalité et Fraternité" e che fu, in un certo senso, contemporaneamente portato avanti e interrotto da Napoleone fu, innanzitutto, un fenomeno romantico. Dall'esaltazione al fallimento, dal fallimento alla nostalgia, dalla nostalgia alla disillusione, l'Ottocento si frammentò - in base ad una prospettiva di ordine cronologico e politico - in periodi facilmente distinguibili tra loro e marcati dall'evoluzione parallela del cosiddetto *mal du siècle*. Dal 1800 al 1815 questo si tradusse - e non avrebbe potuto essere diversamente - in un entusiasmo febbrile accompagnato da vere e proprie forme di irritazione nei confronti dell'esistenza mediocre. Dal 1815 al 1830, il *mal du siècle* divenne sinonimo di frustrazione e di passività di fronte alla vita in generale: la Rivoluzione finì per dissolversi nello sconforto globale più cupo. Infine, dal 1830 al 1843, il suddetto *mal du siècle* si trasformò in un risveglio brusco, forzato e crudele dei sensi, e in una sorta di rinascita spirituale troppo lucida e tristemente cinica. Per giungere ad analizzare in maniera abbastanza approfondita la figura della *Femme Fatale* che popola i *récits fantastiques* francesi della prima metà dell'Ottocento, abbiamo deciso, dunque, di non parlare soltanto del Romanticismo³³⁵ (scelta, questa, più che mai doverosa), ma di risalire anche ad un personaggio storico ben preciso - vale a dire Napoleone - e di mostrare, per l'appunto, il lato privato più profondamente e perdutamente "romantico" della sua poliedrica personalità.

Napoleone Bonaparte fu il romantico per antonomasia, almeno negli atteggiamenti e nelle scelte di vita, in quanto esteticamente prediligeva il Classicismo e aspirava all'ideale della bellezza armoniosa, così com'è ben testimoniato dagli esiti artistici del suo tempo (basti

335 Concordiamo con María Dolores Martínez Muñoz, quando sostiene che "[t]odo movimiento literario resulta siempre el mismo, sólo cambia el estado de su madurez, eterna dialéctica entre "lo clásico" contra "lo barroco", que no el Barroco, y en el medio se encontraría siempre "lo romántico". Tres caras para el mismo volumen artístico" (M. D. MAR-TÍNEZ MUÑOZ, *Renée Vivien y la relectura de la mujer fatal y otros aspectos en "Une femme m'apparut": la escritura contra el discurso patriarcal decimonónico*, Alicante, Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante, 2004, p. 40). Si noti il voluto impiego dell'iniziale minuscola per indicare i gusti e gli stili artistico-letterari in questione. In particolare, il termine "barocco" fu coniato dallo spagnolo E. D'ORS nell'opera *Du Baroque*, Paris, Gallimard, 1968.

pensare, in ambito architettonico, all'Arco di Trionfo). Questo in teoria, dato che in pratica - come si diceva poc'anzi - il soggetto in questione era un romantico che perdeva assai facilmente la nozione del-la realtà. Uomo di lettere che scriveva da sé discorsi e proclamazioni piene di enfasi e che lascia intravedere un'ispirazione tutt'altro che classica nel voluminoso epistolario destinato alla bella Joséphine de Beauharnais. La coppia si conobbe nella maniera, forse, più romanzesca possibile, in occasione, cioè, del celebre "Bal des Victimes", organizzato presso l'Hôtel Richelieu dalle famiglie di tutti i condannati alla ghigliottina durante la Rivoluzione. Una delle partecipanti era proprio Marie-Josèphe Rose Tascher de la Pagerie, vedova del visconte Alexandre François Ma-rie de Beauharnais.

Il suo piccolo "*Chat Botté*" - come Joséphine era solita chiamare il futuro Imperatore di Francia - non le sembrò più così umile e volgare quando iniziò a corteggiarla con doni di lusso, un corteggiamento assiduo che condusse al matrimonio della coppia l'8 marzo 1796, la vigilia della partenza di Napoleone - innamorato più che mai della sua non più giovanissima sposa - per la campagna militare in Italia. A partire da quel giorno comincia una tormentata corrispondenza, in cui la mondana Joséphine brilla per la sua assenza e il più più totale disinteresse, al contrario di Napoleone, che si distingue per un'incontenibile sovrabbondanza (in genere scrive alla moglie almeno due volte al giorno). Costei, non soltanto non si preoccupa minimamente di rispondere, ma cerca addirittura di differire il più possibile, accampando le più fantasiose giustificazioni, la data della partenza per il fronte, al fine di ricongiungersi con il marito, preferendo di gran lunga, all'austera vita militare, gli svaghi e i piaceri di Parigi. A Verona, il 13 novembre 1796, Napoleone scrive l'ennesima lettera a Joséphine, ponendo ben in chiaro fin dal principio che non la ama più e che la detesta, dato che non è altro che una "Cenerentola malvagia", sciatta e stupida. Dopo tutta una sequela di tipici lamenti d'amore non corrisposto, inframezzati da violente espressioni di gelosia, l'audace condottiero, l'abile stratega termina la propria epistola con toni dimessi, mendicando ancora una volta qualche riga all'amata / (fintamente) non amata, prostrandosi adorante ai suoi piedi e confessandole l'ardente passione che lo domina e lentamente lo consuma, che lo spinge a desiderarla ogni giorno e ogni notte, a volerla al suo fianco per stringerla a sé e non separarsene mai. La nascita della prima *Femme Fatale* del XIX secolo ha avuto luogo.

La mancanza di eredi fu la scusa addotta da Napoleone per divorziare da Joséphine. In realtà, la donna che lui stesso aveva incoronato come Imperatrice dei Francesi, gli stava a sua volta ponendo sul capo una corona troppo pesante e sgradevole da portare: quella dell'infedeltà. Non vi era membro della Corte che non si interrogasse sul motivo che aveva indotto il giovane Còrso a sposare con tanto entusiasmo la vedova di Beauharnais, riducendosi, alla fine, a "paga-re" per qualcosa che altri, secondo la voga del tempo,

riuscivano ad ottenere senza eccessive complicazioni. Ma, completamente ottenebrato dall'amore, non poteva neppure lontanamente sopporre le numerose avventure galanti di cui si rendeva protagonista la consorte in sua assenza e, più che per questi chiacchierati tradimenti, egli soffriva a causa di una tortura ben maggiore che la moglie metteva quotidianamente in atto nei suoi confronti, supplizio di cui rende ottima testimonianza, per l'appunto, il suo ricco epistolario³³⁶: il disprezzo e la più totale indifferenza. Jo-séphine de Beauharnais, la “*Cendrillon méchante*” napoleonica, rappresentò, dunque, una delle prime figure - storicamente esistite - di *Femme Fatale* nella Francia dei primi dell'Ottocento. Si inizia con cappuccetti rossi, cenerentole e fatine, per terminare con streghe, diavolesse, vampire e altri ruoli oscuri e demoniaci tradizionalmente attribuiti alla donna fatale durante tutto il XIX secolo (e anche oltre). Più di una domanda, però, sorge spontanea: Joséphine era fatale per natura, o appariva tale unicamente agli occhi di Napoleone? Inoltre, la caratterizzazione di un personaggio storico di simile portata, in che modo può e deve essere definita oggi come oggi: attraverso le sue azioni effettivamente documentate, o tramite ciò che, da un punto di vista prettamente “letterario” - in altri termini, a partire dalla fitta corrispondenza napoleonica -, si apprende dello stesso? È forse opportuno affidare al giudizio soggettivo dei lettori le risposte a siffatti quesiti.

Una delle opere attuali più complete sull'immagine della *Femme Fatale* in tutti i campi artistici del XIX secolo è il saggio della spagnola Erika Bornay intitolato *Las hijas de Lilith*. La definizione fisica e psicologica che la studiosa fornisce rivela i tratti più generali e frequentemente impiegati nella proiezione della figura in questione in ambito letterario:

Sobre la apariencia física de esta mujer, aspecto que más adelante desarrollaremos de manera pormenorizada, hay, en general, una coincidencia en describirla como una belleza turbia, contaminada, perversa. Incuestionablemente, su cabellera es larga y abundante, y, en muchas ocasiones, rojiza. Su color de piel pone acento en la blancura, y no es nada infrecuente que sus ojos sean descritos como de color verde. En síntesis, podemos afirmar que en su aspecto físico han de encarnarse todos los vicios, todas las voluptuosidades y todas las seducciones. En lo que concierne a

336 La corrispondenza di Napoleone Bonaparte venne data alle stampe interamente (dal 1793, cioè, fino all'inizio dell'esilio sull'isola di Sant'Elena nel 1815), per la prima volta, nel 1869, con il titolo di *Correspondance de Napoléon Ier publiée par ordre de l'Empereur Napoléon III*, Paris, Imprimerie Impériale, 1858-1869, voll. 32. Da allora, non fu più ristampata fino al 2002 - dal febbraio all'ottobre di quell'anno, al ritmo di due volumi al mese -, con il medesimo titolo del 1869: *Correspondance de Napoléon Ier publiée par ordre de l'Empereur Napoléon III*, Paris, Claude Tchou pour la Bibliothèque des Introuvables, 2002, voll. 32. Riportiamo una breve, ma intensa epistola dell'Imperatore all'amata / odiata Joséphine per meglio illustrare quanto espresso sopra: “Tolentino, 19 février 1797. À Joséphine. La paix avec Rome vient d'être signée. Bologne, Ferrare, la Romagne sont cédées à la République. Le Pape nous donne trente millions dans peu de temps, et des objets d'art. Je pars demain matin pour Ancône, et de là pour Rimini, Ravenne et Bologne. Si ta santé te le permet viens à Rimini ou Ravenne; mais ménage-toi, je t'en conjure. Pas un mot de ta main; bon Dieu! qu'ai-je donc fait? Ne penser qu'à toi, n'aimer que Joséphine, ne vivre que pour ma femme, ne jouir que du bonheur de mon amie, cela doit-il me mériter de sa part un traitement si rigoureux? Mon amie, je t'en conjure, pense souvent à moi, et écris-moi tous les jours. Tu es malade, ou tu ne m'aimes pas! Crois-tu donc que mon coeur soit de marbre? Et mes peines t'intéressent-elles si peu? Tu me connaîtrais bien mal! Je ne le puis croire. Toi, à qui la nature a donné l'esprit, la douceur et la beauté, toi qui seule pouvais régner dans mon coeur, toi qui sais trop, sans doute, l'empire absolu que tu as sur moi! Écris-moi, pense à moi, et aime-moi. Pour la vie tout à toi” (*Ibid.*, t. II).

sus más significativos rasgos psicológicos, destacará por su capacidad de dominio, de incitación al mal, y su frialdad, que no le impedirá, sin embargo, poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones lujuriosa y felina, es decir, animal³³⁷.

La caratterizzazione di una donna come “fatale” è un atto relativamente recente. Per quanto riguarda la Francia, il termine “*fatal / e*” fece la sua prima comparsa addirittura nel 1897, quando lo scrittore Georges Darien descrisse, nel romanzo *Le Voleur*³³⁸, un personaggio che riuniva in sé alcuni degli attributi fondamentali nella determinazione della nozione di fatalità insita in una natura (sovr)umana. Tutto ciò accadeva in Francia, per l'appunto, alla fine dell'Ottocento, quando in questo Paese erano ormai già stati pubblicati decine e decine di *récits* le cui protagoniste si qualificavano per una lunga serie di dettagli che sfociavano immancabilmente nella medesima rappresentazione: quella di una donna che faceva precipitare un soggetto maschile nell'abisso dell'autodistruzione e che si compiaceva del male che andava disseminando attorno alla propria persona. Una donna-carnefice che si pone di fronte all'amante come dinnanzi a una vittima passiva, ammutolendolo, accecandolo, ferendolo, privandolo della salute fisica e mentale, facendolo sanguinare, assorbendone tutte le energie vitali come una spugna, provocandogli sensazioni dolorose, lancinanti. Un concentrato di erotismo, incarnato nelle immagini della Sfinge, della donna-vampiro, di Salomè tagliatrice di teste, della statua inquietante, della donna-serpente, corrispondente a una particolare interpretazione dell'amore - al suo lato più oscuro e straziante - e che, come complesso di comportamenti e di atteggiamenti nel mondo, configura un vero e proprio “stile corporale” o, in altri termini, una maniera di farsi solo ed esclusivamente corpo. Con simili premesse, è ovvio che la *Femme Fatale* cerchi, in un certo senso, di negoziare, attraverso le innumerevoli maschere che, di volta in volta, indossa, la possibilità di dimostrarsi attiva, totalmente padrona di sé stessa, generatrice di un mondo costruito nel suo immaginario, frutto - in parte amaro - dell'impossibilità esistenziale di una dimensione reale in cui possa realizzarsi la sua *performance* amorosa. Un mondo complesso che non ha accesso ad alcun sistema ideale, esperimento che partorisce idoli e mostri, che si dissolve, si confonde e non riesce a stabilizzarsi nell'immagine di un corpo completo, né come oggetto né, tantomeno, come soggetto, ma soltanto in qualità di “fenomeno”³³⁹.

Nonostante la figura della *Femme Fatale* inizi a godere di un'enorme diffusione nella letteratura europea - essenzialmente inglese, francese e tedesca - del XIX secolo, è indiscutibile che tale tipologia femminile tragga origine dalla tradizione mitologico-storico-letteraria, non soltanto di altri tempi, ma anche di altre culture.

337 E. BORNAY, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 114-115.

338 Cfr. G. DARIEN, *Le Voleur*, Paris, Seuil, 1994.

339 Cfr. D. M. DOLL CASTILLO, *El discurso amoroso como un modo de habitar el mundo: Agustini y Mistral*, in “Universum”, 16 (2001), pp. 60-61.

2.1. Tante donne, un solo mito

“THE WESTMINSTER GAZETTE”, 25 SETTEMBRE

IL MISTERO DI HAMPSTEAD

La popolazione di Hampstead è attualmente turbata da una serie di eventi che ricordano as-sai da vicino quelli noti ai compilatori di titoli come “L’orrore di Kensington” oppure “La donna col pugnale” o “La donna in nero”. Durante gli ultimi due o tre giorni, si sono verificati parecchi casi di bambini che si sono allontanati da casa oppure non sono rientrati dai loro giochi nella brughiera. Si trattava sempre di bambini troppo piccoli per fornire spiegazioni accettabili, ma tutti sono concordi nell’accampare la scusa di essere andati con una “bella signora”. Sono sempre scomparsi verso sera, e in due occasioni sono stati ritrovati soltanto la mattina dopo. [...].

Può darsi tuttavia che la faccenda abbia un risvolto più serio, perché alcuni bambini, precisamente quelli che sono stati assenti tutta la notte, risultano leggermente graffiati o feriti alla gola. Le lesioni si direbbe siano state prodotte da un ratto o da un cagnolino e, sebbene il fatto non abbia molta importanza in sé, d’altro canto dimostrerebbe che l’animale, quale che sia, che le infligge, segue un suo proprio sistema o metodo. La polizia del distretto ha avuto ordine di tenere gli occhi aperti, nel caso che si imbattessero in bambini sperduti, soprattutto se molto piccoli, sulla brughiera di Hampstead e dintorni, e in cani randagi.

“THE WESTMINSTER GAZETTE”, 25 SETTEMBRE

EDIZIONE STRAORDINARIA

L’ORRORE DI HAMPSTEAD

UN ALTRO BAMBINO FERITO

LA “BELLA SIGNORA”

Ci informano in questo momento che un altro bambino, scomparso la notte scorsa, è stato ritrovato nella tarda mattinata [...]. Il piccolo presenta la stessa minuscola ferita alla gola già riscontrata in altri casi. Era debolissimo e appariva assai emaciato. Anch’egli, non appena si è in parte ripreso, ha raccontato la solita storia, di essere stato cioè adescato dalla “bella signora”³⁴⁰.

DIARIO DEL DOTTOR SEWARD

(28 settembre - Continuazione)

...C’è stata una lunga pausa di silenzio, un grande, tormentoso vuoto, poi il professore [Van Helsing] ha emesso un acuto sibilo e ha puntato un dito verso il fondo del viale [del cimitero di Kingstead] dove, tra i tassi, vedevamo avanzare una bianca figura - una candida, sottile figura, che teneva fra le braccia qualcosa di scuro. La figura si è arrestata, e in quel preciso istante un raggio di luna è filtrato tra i cumuli di nuvole in corsa, rivelando, con sorprendente chiarezza, una donna dai

340 Cfr. B. STOKER, *Dracula*, Milano, Mondadori, 1979, pp. 215-216.

capelli scuri, avvolta nel sudario. Non si scorgeva il viso, chino com'era su quello che ora ve-devamo essere un bimbo dai capelli biondi. Nel silenzio, s'è levato un gridolino acuto, come quello che un bambino può emettere nel sonno, o un cane quando dorme e sogna davanti al fuoco. [...] la bianca figura ha ripreso ad avanzare. Era adesso abbastanza vicina perché la scorgessimo distintamente, né la luna era tornata a nascondersi dietro le nuvole. Mi sono sentito il cuore farmisi di ghiaccio, e ho udito distintamente l'ansito di Arthur [Holmwood], quando abbiamo riconosciuto i tratti di Lucy Westenra. Sì, Lucy Westenra, ma quanto cambiata! La dolcezza si era tramutata in crudeltà adamantina, spietata, e la purezza in voluttuosa oscenità. [...]. Van Helsing ha sollevato la lanterna e ha scostato lo schermo; e al raggio di luce concentrata sul volto di Lucy, abbiamo constatato che le labbra erano rosse di sangue fresco che le gocciava lungo il mento, macchiando la purezza del candido sudario.

Un brivido di orrore ci ha colto. Mi avvedevo, dal tremolare della luce, che anche i nervi d'acciaio di Van Helsing avevano ceduto. Arthur mi stava accanto e, non lo avessi afferrato per il braccio sostenendolo, sarebbe crollato.

Quando Lucy - chiamo così la cosa che ci stava di fronte, perché di Lucy aveva l'aspetto - ci ha visto, si è ritratta con un soffio iroso, come un gatto colto di sorpresa; poi il suo sguardo è corso dall'uno all'altro. Gli occhi di Lucy, tali per forma e per colore: ma gli occhi di Lucy im-puri, accesi del fuoco dell'inferno, in luogo delle pure, dolci pupille che conoscevamo. E in quel momento, quanto restava del mio amore si è trasformato in odio e disgusto; se fosse stato necessario ucciderla, l'avrei fatto con selvaggio godimento. Ci guardava, gli occhi scintillanti di luce perversa e il volto atteggiato a un voluttuoso sorriso. Mio Dio, che fremito d'orrore nel notarlo! Con gesto distratto ha gettato a terra, insensibile come un demonio, il bambino che fino a quel momento aveva tenuto cocciatamente stretto al seno, ringhiando come un cane che veda minacciato il suo osso. Il bambino ha emesso un alto grido, ed è rimasto lì, a gemere piano. C'era una gelida indifferenza, in quell'atto, che ha strappato un rantolo ad Arthur; e quando Lucy è venuta verso di lui, a braccia tese e con un sorriso lùbrico, è indietreggiato, celandosi il volto tra le mani.

Ma lei ha continuato ad avanzare e con languida, voluttuosa grazia, lo ha invitato:

“Vieni a me, Arthur. Lascia questi altri e vieni da me. Le mie braccia hanno fame di te. vieni, potremo riposare insieme. Vieni, mio sposo, vieni!” C'era, nel suo accento, alcunché di diabolicamente dolce, qualcosa che ricordava un tintinnio di cristalli, che penetrava anche nel nostro cervello, benché le parole fossero rivolte a un altro. Quando ad Arthur, sembrava stregato; togliendosi le mani dal volto, ha spalancato le braccia. Lei stava per gettarsi tra esse, quando Van Helsing è balzato in avanti, ponendo tra i due il suo piccolo crocefisso d'oro. Lucy si è ritratta a quella vista e, con il volto improvvisamente contorto, in preda all'ira, gli è scivolata ratta accanto in direzione della tomba.

Ma, a forse mezzo metro dal cancello, si è arrestata come se a bloccarla fosse stata una forza irresistibile. Quindi si è girata, e il suo volto è apparso chiarissimo alla luce della luna e della lanterna, che non aveva più il minimo tremito grazie all'autocontrollo di Van Helsing. Mai, mai ho visto una così frustrata perfidia dipingersi su un volto; e mai, io credo, occhio umano potrà vederla. Il bel colore si è fatto livido, gli occhi sono parsi sprizzare scintille di fuoco infernale, le so-pracciglia erano corrugate quasi che le pieghe della carne fossero le spire delle serpi di Medusa, e la bella bocca lurida

di sangue si è spalancata in un quadrato nero, come nelle maschere orripilanti dei greci e dei giapponesi. Se mai un volto ha espresso morte - se mai sguardi potessero uccidere - ecco, in quel momento l'abbiamo avuto sott'occhio.

E per un intero mezzo minuto, che è parso un'eternità, colei è rimasta immota tra il croce-fisso levato e la sacra chiusura dell'accesso alla sua dimora...

(29 settembre, notte)

...Quando [il professor Van Helsing] ha nuovamente sollevato il coperchio della cassa di Lucy, tutti vi abbiamo guardato dentro [...] e abbiamo visto la salma che vi giaceva nella sua mortale bellezza. Non c'era amore nel mio cuore, ma soltanto odio per l'immonda Cosa che aveva assunto le sembianze di Lucy senza averne l'anima. Ho visto persino il volto di Arthur indurirsi mentre guardava. [...].

Sembrava, quello che avevamo sott'occhio, un fantasma di Lucy; i denti aguzzi, la bocca voluttuosa unta di sangue - una vista da far vacillare -, quell'intera sembianza, di carne priva di spirito, sembrava una diabolica contraffazione della dolce purezza di Lucy³⁴¹.

Il romanzo di Bram Stoker (1897) ha introdotto per la prima volta la figura del vampiro, per così dire, "urbanizzato", ma costituisce soprattutto un condensato non trascurabile del lavoro di trasformazione che la pittura, la letteratura e la filosofia ottocentesche (romantiche prima, decadenti poi) hanno compiuto sulle donne, metamorfosi magnificamente esemplificata - nell'opera in questione - dal personaggio di Lucy Westenra, la quale, dalla passiva posizione di donna angelica e verginale - quella presente in quasi tutti i romanzi gotici dell'epoca - passa a quella di demone assetato di sangue, in particolare infantile, caratterizzato da una sessualità aggressiva e mortifera. Si tratta di una rivoluzione giunta al proprio culmine in ambito letterario (e che ha in precedenza trovato, fra i suoi principali sostenitori, o meglio, fra coloro che ne hanno abbracciato la visione, artisti del calibro di Baudelaire, Wilde, Keats, Rossetti) ma, contemporaneamente, dell'ennesima, ragguardevole tappa, di un percorso a ritroso nel tempo, finalizzato alla scoperta di una figura mitica che è giunta fino ai nostri giorni passando attraverso successive elaborazioni, appartenenti specialmente all'intricato universo delle fiabe e delle leggende. La stessa infanzia di Stoker è stata fortemente segnata dai racconti tradizionali narratigli dalla madre, inoltre anch'egli scriverà testi destinati ad un pubblico infantile e ispirate a quelle favole dal sapore antico, testi in cui si parla di morte e di orrore accanto a preziose virtù cristiane.

Le rappresentazioni mitiche del femminile sono, infatti, strettamente legate alle bipolarità delle rappresentazioni infantili della donna, intesa come colei che nutre e ama, ma anche come colei che può uccidere e usare il prossimo come nutrimento (in senso letterale, oltreché figurato). Terminato il periodo contraddistinto da donne-Justine di desadiana memoria, il nuovo potere femminile è un potere devastante, bestiale, istintuale. Questo potere che è, al contempo, creazione-distruzione, unito ai primi sentori di femminismo ottocentesco,

341 *Ibid.*, pp. 252-255.

rafforza negli uomini un sen-so di angoscia di fronte agli sviluppi della nuova società che, in una prospettiva maschile, è se-gnata da una lenta ma graduale perdita di supremazia, sia nel mondo degli affari che in quello familiar-sessuale.

Dalla misteriosa Grande Madre preistorica e protostorica, alle sue potenti ipostatizzazioni nelle religioni dell'antichità (dee della terra e della natura feconda tra leoni ruggenti, pótnie ar-mate, insieme vergini e meretrici, amanti sacre di re sacrificati, signore della notte triformi o di-stinte in nomi diversi, echeggiati da diverse tradizioni e quindi rappresi in sistemi teologici equi-vocamente unitari), nella donna si è sempre ravvisata con ammirazione, ma soprattutto con ti-more, una creatura “mostruosa”, una divinità dai caratteri inquietanti, divoranti, nel cui seno - culla di vizi e di virtù - risiedeva la totalità dell'essere, una potenza ambivalente, contemporanea-mente benefica e malefica, e, in quanto tale, assolutamente indecifrabile³⁴².

L'origine della *Femme Fatale* si perde nelle nebbie del tempo, ed è soltanto parzialmente rintracciabile nelle tetre varietà demoniache al seguito di Ècate, regina degli spettri e delle appari-zioni notturne e spaventose (proprio come Persefone, la cui madre Demetra è spesso considera-ta anche madre di Ècate). Il suo nome può risalire a “*Hekatón*”, cioè “cento”, perché tale era il numero dei mesi lunari durante i quali il frumento cresceva e veniva raccolto. La dea greca più strettamente rapportata alla Luna non viene sentita, al suo apparire nella mitologia preolimpica, come entità oscura e simbolo del proibito, anzi, nell'immaginario collettivo è personificata da una leggiadra fanciulla - assai simile all'omerica Circe - per quanto già dotata di una figura triforme (una probabile analogia simbolica con le tre fasi lunari espresse in una, in quella che successiva-mente, si indicherà come “Luna Nera”), nella quale forza creatrice e potere distruttivo si bilan-ciano perfettamente. Soltanto in un secondo tempo, attraverso una metamorfosi che permane tuttora inesplicabile, l'ombra prende il sopravvento sulla luce ed Ècate-Kore, si trasforma prima in Ècate degli Inferi - l'enigmatica guida del mondo ctònio recante in ogni mano una fiaccola ine-stinguibile - e poi, a causa della perdita progressiva di gran parte dei suoi caratteri umani, nella spaventosa creatura teriomorfa o ibrida a cui verrà attribuito il titolo di “*Kyon mélaina*”, cioè di “cagna nera” e che verrà raffigurata da tre donne unite per il dorso in una sorta di triangolo, o da un'unica donna con tre teste: una di cane rabbioso (da cui il suddetto epiteto), una di vacca e una di leone. Altre rappresentazioni le conferiscono una delle tre teste di cavallo, il che è ricondu-cibile alla sfera erotico-incestuosa della Madre. Questa nuova immagine attira sulla dea le emo-zioni più violente, scatena i sentimenti di panico più terrificanti: essa viene ritenuta il mostro che costringe i morti insepolti a vagare per cento anni lungo le rive dello Stige, l'oscura entità che presiede alla magia e agli incantesimi, l'inventrice della stregoneria. Come maga, Ècate sovrin-tendeva ai crocicchi (definiti anche

342 Cfr. F. PEZZINI, *Cercando Carmilla: la leggenda della donna vampira*, Torino, Ananke, 2000, p. 11.

“triví”), luoghi “magici” per antonomasia: qui veniva ululato il suo nome, qui veniva solitamente innalzata la statua a lei dedicata, di colore nero, che riceveva offerte propiziatricie. Ècate campeggiava dunque nelle strade e il suo potere aumentava e si palesava pienamente soltanto dopo il tramonto - proprio come quello dei *revenants* -, quando le tenebre scendevano sulla terra. Il suo culto, costituito da sacrifici animali (pecore e cani prevalentemente, ma alcune fonti sostengono che venissero immolati anche dei neonati), si attuava alla fine di ogni ciclo lunare. Erano i tempi delle tragedie greche, in particolare dell'*Edipo* di Sofocle, nelle quali si avvertiva la presenza dell'aspetto negativo della madre come ostacolo alla realizzazione della virilità. Ècate appariva, allora, sia come figura materna impositiva, che come irresistibile tentazione allo sfogo degli istinti sessuali, rafforzando il pluricelebrato connubio *Éros / Thánatos*. Solo in epoca più tarda divenne anche la custode dei segreti della magia, quindi la protettrice delle streghe fino a *Macbeth* e oltre. Esistevano precisi rituali - chiamati “Misteri di Ècate” - che rimasero vivissimi anche ai tempi delle conquiste romane³⁴³. Ma le creature della mitologia greca che meglio si avvicinano al terribile mito della donna fatale sono le Empúse (il cui nome significa, letteralmente, “coloro che afferrano” o “coloro che si introducono a forza”), le numerose serve ubbidienti di Scilla (“colei che dilania”), figlia della stessa Ècate (che poteva apparire con la bocca infuocata), le “cagne nere” della Signora della Notte. Per quanto riguarda il loro aspetto fisico, sono state descritte in svariati modi: con testa e torace umani, braccia animalesche e capelli come serpi attorcigliate e sibilanti. Le discordanze compaiono soprattutto quando si passa alla parte inferiore del corpo, dove si trovano, a seconda delle fonti, natiche equine (precisamente d'asina, per indicarne la lussuria, di cui l'animale è simbolo), grigie e ruvide, una gamba di bronzo pesante e una d'asina e un piede che termina ad artiglio d'aquila o a zoccolo di cavallo (alcune versioni le conferiscono addirittura una gamba di sterco d'asina). Questa accentuazione dei tratti equini è dovuta - come si è detto - alla simbologia dell'asino, che associa questo animale - una delle rappresentazioni di Saturno, nella triplice accezione di lussuria / avarizia / morte - all'oscurità, alle tendenze sataniche e, spesso, alla lascivia e alla sfrenatezza sessuale. Le Empúse, secondo le fonti classiche, calzano una pianella d'oro, diversamente da Ècate che, come Persefone (Luna Oscura) e Afrodite (Luna Bianca), portava sandali d'oro, particolare che distingueva la sua origine olimpica di *Kóre*, di “dea fanciulla”, centrata, cioè, sull'archetipo lunare. Questi mostri potevano cambiare anche aspetto - da fanciulla bellissima, in grado di sedurre anche a distanza, a cagna, vacca, giumenta od orribile orchessa - ma soltanto in presenza della luna la metamorfosi in fanciulla sensuale aveva l'esito migliore³⁴⁴. Si potrebbe quasi immaginarle come le donne dipinte, alla fine del XIX secolo, da Franz von Stuck, nelle 18 tele intitolate *Le Péché* (tra cui quelle datate 1893) o nelle diverse versioni - a olio e a stampa - di *Sensualité* (tra le quali i dipinti datati 1891 ca. e

343 Cfr. P. GRIMAL, *op. cit.*, p. 178.

344 Cfr. R. SICUTERI, *Lilith la luna nera*, Roma, Astrolabio, 1980, pp. 60, 68-69.

la stampa datata 1898): creature bianche, nude e sinistre, capaci di turbare profondamente l'animo umano nel loro erotismo carnale avvolto da scaglie di serpente. Ne *Le Rane* di Aristofane si assiste al dialogo di Dioniso con il suo servo Xantia, dopo che questi hanno attraversato il lago Acherusia, e, per la prima volta, il dio in questione appare sconvolto di fronte all'orrore e rischia la pazzia (un "do-no" molto spesso elargito da questi demoni femminili, accanto alle visioni mistiche):

XANTIA	Perdio, ecco un mostro gigantesco.
DIONISO (<i>atterrito</i>)	Com'è?
XANTIA	Tremendo; e prende tutte le forme, ora bue, ora mulo, ora donna bellissima.
DIONISO (<i>balanzoso</i>)	Dov'è, che mi ci fiondo?
XANTIA	Ma già non è più donna, è un cane.
DIONISO	Allora è l'Empúsa!
XANTIA	In effetti ha tutto il viso in fiamme.
DIONISO	E una gamba di bronzo?
XANTIA	E l'altra di escrementi.
DIONISO	Dove posso scappare?
XANTIA	E io? ³⁴⁵ .

“[Le Empúse] - nota Ornella Volta - appaiono in Grecia a mezzogiorno in punto, dentro ad un otre pieno di sangue. Sono figlie di Ècate, la dea della Notte e dei Morti”³⁴⁶. Questi demoni vivevano di preferenza nei boschi o nei crepacci, da cui uscivano soltanto di notte, o durante la sie-sta pomeridiana, bramose di carne umana o assetate di sangue di fanciulli come le Chere, gli spi-riti maligni dei campi di battaglia che si disputavano i cadaveri dei caduti per berne, appunto, il sangue. Ma potevano anche comparire improvvisamente nei crocicchi, terrorizzando i viandanti, avvolte in vesciche sanguinolente e portate da carrozze trainate da cani latranti. Al loro sorriso non si poteva resistere e aggredivano le mogli e i figli per avere i mariti. L'unico sistema per scacciarle consisteva nell'inveire e nel prorompere in insulti contro di loro, poiché, all'udirli, esse fuggivano emettendo urla disumane (simili a quelle di alcuni uccelli notturni). Se si presentavano come donne, allora penetravano nelle stanze dove dormivano gli uomini più giovani della casa, sempre di notte o durante la siesta pomeridiana³⁴⁷, li seducevano e succhiavano loro tutte le forze vitali (inutile specificare in

345 ARISTOFANE, *Le Rane*, in *Le Commedie*, Torino, Einaudi, 1972, p. 478, vv. 288-298.

346 O. VOLTA, *Il Vampiro*, Milano, Sugar, 1964, p. 205.

347 Il fatto che le Empúse agiscano anche alla luce del giorno non riveste alcun significato particolare. Bisogna tenere presente che siamo nell'antica Grecia: qui, le ore meridiane conciliano l'apparizione di questo tipo di demoni, a causa del caldo soffocante che impedisce agli uomini di svolgere qualsiasi attività, al pari delle lunghe notti dei paesi del Nord

quale prezioso umore fosse contenuta la vita!) schiacciandosi contro il loro corpo; infine, li costringevano ad estenuanti amplessi, ai quali questi non riuscivano più a sottrarsi, se non con la morte³⁴⁸.

All'Empúsa si unisce più tardi Làmia, mostro simile alle Sirene e alle Arpie, dal corpo di rettile alato e dal busto e dalla testa di donna. Il suo nome pare discendere dall'aggettivo *lamyrós* ("ingordo"), a sua volta derivato dal sostantivo *laimós* ("gola"): il senso da intendere è certo quello di donna famelica, avida, lussuriosa o viziosa. La sua leggenda nasce precisamente in Li-bia: figlia bellissima del re Belos (già nel nome Belo non è difficile scorgere una connessione col Belial di Lilith), amata da Zeus con cui generò vari figli, venne colpita dalla gelosia di Èra che, per vendicarsi, fece in modo che tutta la sua prole morisse strangolata (solo Scilla, il mostro situato nello stretto di Messina di cui narra l'Odissea, riuscì a scampare alla furia della dea) e la trasformò, in un primo tempo, in una mostruosità canina. Come reazione Làmia andò a nascondersi in una caverna e, per la disperazione, si abbandonò alla vita selvaggia. Falsamente accusata di essere stata una madre snaturata che aveva divorato i propri bambini e gelosa delle madri più felici di lei, delle quali spiava i figli, iniziò a esercitare un'eterna rappresaglia sulla progenie altrui, in particolare sulle donne gravide (divenendo, in tal modo, parziale giustificazione di certe morti *in utero*) e sui neonati, che cullava teneramente fra le braccia, privandoli al contempo del sangue e, alla fine, ingoiandoli. Nell'*Ars Poetica* di Orazio, si legge come, squarciando il ventre di Làmia, sia possibile estrarre le creature divorate ancora vive e intatte³⁴⁹ (anche se l'integrità dei loro corpi era soltanto apparente: all'interno, infatti, erano svuotati d'ogni umore). Èra, allo scopo di perseguire la rivale con maggiore accanimento, la privò del sonno, dimodoché Zeus, preso da pietà per lei, le accordò il privilegio di potersi togliere gli occhi e di deporli dentro un vaso per poter riposare³⁵⁰. Vi erano dunque momenti (soprattutto quando aveva bevuto molto vino e, essendosi privata degli occhi, dormiva profondamente) in cui questa creatura era del tutto inoffensiva. Ma altre volte errava, senza dormire, notte e giorno, e rapiva i bambini, avventandosi su di loro per dissanguarli fino alla morte³⁵¹. Fu così che la sua crudeltà la trasformò in uno spettro spaventoso, tanto che il suo orribile volto sarebbe divenuto, in seguito, la maschera profilattica della Gorgóne usata dalle sacerdotesse durante la celebrazione di quei Misteri di cui l'infantici-dio costituiva parte integrante: un viso

dell'Europa. Inoltre non si sta parlando di figure vampiriche propriamente dette, bensì di personaggi mitici dai quali - si suppone - la donna-vampiro abbia avuto origine e la *Femme Fatale* sicuramente discenda.

348 VOLTA, *op. cit.*, p. 70.

349 Q. ORAZIO FLACCO, *Ars Poetica*, in *Le Lettere*, Milano, R.C. S. Libri & Grandi Opere S.p.A., 1994, p. 276, v. 340.

350 La leggenda degli occhi di Làmia fu probabilmente tratta da una raffigurazione del demone nell'atto di conferire a un eroe capacità divinatorie offrendogli, appunto, uno dei suoi occhi (cfr. R. GRAVES, *I miti greci*, Milano, Longanesi & C., 1992, p. 184).

351 Una scultura ellenica - che attualmente si trova al British Museum - raffigura le Lámie che corrono con un bambino stretto fra le braccia, del quale probabilmente poi berranno il sangue; hanno un paio d'ali spiegate e i lunghi capelli fermati con un monile a forma di teschio.

caratterizzato da due occhi carichi di un odio al quale non si poteva restare indifferenti e da una lingua lunghissima che usciva da una bocca gigantesca, danzando fra denti appuntiti³⁵².

Ma anche Làmia poteva trasformarsi in animale e in donna bellissima; inoltre poteva presentarsi moltiplicata (solitamente per tre). Perciò, questo demone si univa spesso alle Empùse, quando esse apprivano nei trivi, e insieme cercavano i giovani per berne il sangue, dopo averli sfiniti in luchi amplessi sessuali. Il folclore greco-latino, inoltre, le associa - insieme alle Sirene, di cui sarebbero eredi dirette - ai demoni di mezzogiorno, considerando la facilità con cui in quelle ore si cade preda di allucinazioni, soprattutto di natura erotica. Un'antica tradizione dei dintorni del Parnàso parla, infatti di una "Làmia del mare", una creatura infernale che catturava i fanciulli che suonavano il flauto sulla spiaggia a mezzanotte e a mezzogiorno. Se questi rifiutavano di unirsi in matrimonio con lei, venivano brutalmente uccisi³⁵³. Nelle *Odi* di Orazio si legge un magnifico inno dedicato a Làmia:

Caro alle Muse, voglio dare ai venti
più ribelli le ombre e le paure,
che le portino via sul mare crètico –
forse ora, su fredde rive, sotto l'Orsa,
un re è temuto, o Tiridate trema:
io sono in questa mia unica pace.
Ma tu gioisci delle fonti pure,
dolce Pimplea: e intreccia
fiori caldi di sole,
intreccia la corona del mio, Làmia:
ogni mio omaggio è vano senza te.
Su corde nuove batte il plettro lesbio
ma voi dovete consacrare lui,
tu con le tue Sorelle³⁵⁴.

La superstizione popolare tramutò questo mito nel terrore per le Làmie o Mormòlicie, spettri assetati di sangue infantile utilizzati per spaventare i bambini e derivati, probabilmente, dalla paura per i lupi e i cani che sbranavano i neonati, dato che Làmia era stata, per

352 "Stai buono" poteva dire una madre greca al proprio bambino, descrivendo come i bei lineamenti di Làmia - il cui nome, col trascorrere del tempo, era divenuto uno spauracchio infantile dei più terrorizzanti - si fossero contraffatti, come i suoi occhi stessero per uscire dalle orbite. Alcuni studiosi sostengono che questa figura femminile sia un tipico esempio di come la dea di un popolo precedente si trasformi nel demone di una cultura successiva. Essi rintracciano, infatti, nella figura di questa *Femme Fatale* primordiale per metà serpente, l'eco di una dea-serpente cretese, a sua volta immagine della madre della morte, la terra che finisce per divorare tutti quelli che camminano su di lei (cfr. P. MONAGHAN, *Le donne nei miti e nelle leggende: dizionario delle dee e delle eroine*, Como, Red, 1987, *ad vocem*).

353 Cfr. GRIMAL, *op. cit.*, pp. 359-361.

354 ORAZIO FLACCO, *Odi e Epodi*, Milano, R.C. S. Libri & Grandi Opere S.p.A., 1994, voll. 2; t. I, p. 133, vv. 1-14.

l'appunto, tra-mutata inizialmente in un cane (Ècate presenta affinità con Làmia, essendo talvolta raffigurata, come si è detto, con una testa canina). Nella tradizione latina più tarda, Làmia fu associata alla figura della strega, di cui parla anche Ovidio nei *Fasti*, e dalla quale rimase inscindibile anche nel Medioevo e nel Rinascimento³⁵⁵. All'epoca si trattava di una sorta di genio femminile dall'indole vampirica che viveva nei boschi, da dove usciva soltanto di notte per adescare col suo fascino giovani incauti di cui mangiare, in un secondo momento, le carni o succhiare il sangue, dannandoli per l'eternità³⁵⁶. Sia il popolo greco che quello romano manifestavano, dunque, atteggiamenti con-tradditori nei confronti della figura femminile, una sorta d'ammirazione / timore: accanto alle capacità seduttive convivevano, infatti, enormi potenzialità distruttive. E la simbologia del sangue, presente nell'antica Roma, non era molto dissimile da quella della Grecia classica. Pochi erano coloro che conoscevano i segreti per estrarre il liquido ematico, conservarlo e usarlo nel modo migliore per ottenerne benefici: le custodi di quest'arte erano - non a caso - principalmente donne, capaci di dare la vita, ma altrettanto abili a toglierla³⁵⁷. Già l'*Antico Testamento*, (*Esodo*, XXII, 17), sembra presentare un palese ribaltamento delle culture matriarcali, e ciò proprio a partire dalla proibizione della magia, appannaggio esclusivo delle donne: Dio, infatti, parlando a Mosè, elenca tra le leggi divine: "Non lascerai vivere colei che pratica la magia". Il pronome femminile "co-lei" è diretto contro la "maliarda" - che non deve solo essere condannata, ma proprio uccisa - e contro ogni genere di sopravvivenza di magia nera o stregoneria di origine femminile³⁵⁸. La letteratura latina - come tante altre del resto - è piena, però, di esempi di donne, dai costumi non proprio integerrimi, dedite alla magia e al vampirismo, esempi a cui attingeranno a piene mani moltissimi autori del XIX secolo. Orazio, nel V dei suoi *Epodi* - intitolato *Il Profumo della Strega* - descrive Canidia, Sàgana, Veia e Fòlia nell'atto di sacrificare un fanciullo alla luce della Luna, allo scopo di preparare un disgustoso bevaggio con i suoi umori³⁵⁹; e Propertio, nelle sue *Elegie*, quando parla delle maghe tessale e dei loro incantesimi non usa certo toni rassicuranti³⁶⁰.

Con una speciale concessione delle Làmie, Flegone di Tralle, segretario dell'imperatore

355 In base a quanto finora esposto, le cause sono da ricercarsi nel fatto che i delitti venivano compiuti prevalentemente nottetempo e le vittime preferite erano i bambini (dei quali le streghe bramavano soprattutto il grasso, per preparare unguenti, e il sangue, che, per la sua purezza, poteva far da tramite col demonio). Un'altra caratteristica che accomuna queste creature sia alle streghe che ai vampiri è la capacità di trasformarsi in uccello notturno, per non essere riconosciute quando entrano nelle case a cercare le loro vittime.

356 Cfr. L. PETZOLDT, *Piccolo dizionario di demoni e spiriti elementari*, Napoli, Guida, 1995, p. 128.

357³⁵⁶ Il sangue è da sempre avvertito come un elemento particolarmente significativo nonché, in ambito androcentrico - e quando legato a doppio filo coi misteriosi segreti dei tessuti femminili -, piuttosto imbarazzante (cfr., a tale proposito, P. CAMPORESI, *Il sugo della vita: simbolismo e magia del sangue*, Milano, Garzanti, 1997).

358 Cfr. F. GIOVANNINI, *Sedotte dal vampiro: il vampiro come personaggio privilegiato dalle autrici neogotiche contemporanee*, in AA. VV., *Il vampiro, don Giovanni e altri seduttori*, Bari, Dedalo, 1998, p. 85.

359 Cfr. ORAZIO FLACCO, *Odi e Epodi*, cit., t. II, pp. 412-417.

360 Cfr. S. PROPERTIO, *Elegie*, Milano, R.C. S. Libri & Grandi Opere S.p.A., 1994, voll. 2.

Adriano, giustifica, nel suo *De Mirabilibus*, la frequentazione, per ben sei mesi, della morta Phi-línnion con l'amante Machate, e il greco Filostrato (170-245 d. C. circa) narra nella *Vita Apollo-nii* che il teurgo di Tiana esorcizzò proprio una Làmia (o un'Empúsa: le tipologie tendono a confondersi), salvando appena in tempo il giovane e aiutante Menippo³⁶¹. Siamo qui di fronte ad un tema archetipico, quello della donna morta che ritorna dalla tomba per godere dell'amore che le fu negato da una fine prematura e che occulta la propria natura di *revenante* sotto le sembianze fasulle di una creatura estremamente seducente: un motivo presente, tra l'altro, anche in parecchie culture orientali, dove numerosi sono i demoni che si celano sotto graziose e innocue sembianze femminili, spesso vere e proprie "pelli umane" che indossano come se si trattasse di vesti. In un certo senso, si può affermare che il mito delle Làmie sopravvive ancora oggi in Francia, grazie alle *Dames Blanches du bois de la Fau*, nel Jura: non si tratta più di mostri con il corpo di serpente e il busto di donna che si avventa sulle culle dei neonati per ucciderli, ma di eteree fate-vampiro che, diversamente dalle loro antenate greche, seducono soltanto i giovani viandanti per divorarli e berne il sangue³⁶².

Dalle traduzioni europee sette-ottocentesche de *Le Mille e Una Notte*³⁶³ trae, invece, origine il Gûl (o Ghûl) - creatura demoniaca dei paesi arabi e della Persia nota sin dai tempi preislamici e rapidamente diffusasi in Europa con la denominazione di "Goule" o "Gula" - le cui prerogative lo rendono simile proprio alle antiche Làmie dei Greci. Il suo nome è la trascrizione del verso che emette, simile allo sfregamento di due elitre o di due mandibole. Queste creature vengono spesso descritte mentre sono in attesa, nottetempo, lungo sentieri di campagna, in deserti, in zone, cioè, solitarie, remote e rovinose, di assalire - come le *Dames Blanches* - un viaggiatore inesperto attardatosi lungo il cammino dopo il tramonto, non prima di avergli fatto smarrire la strada. La sorte di costui, allora, è segnata: attratto dall'aspetto grazioso della Gula³⁶⁴, si unirà a lei prima di venire lentamente dissanguato, sgozzato o divorato, in ogni caso, morendo prima dell'alba. Ma, se i mostri in questione non riescono a procurarsi alcuna vittima nel corso della notte, scatenano i loro appetiti necrofagi nei cimiteri in cui trovano rifugio durante il giorno e si danno ad orribili banchetti, cercando sottoterra, tra

³⁶¹ Cfr. PEZZINI, *Cercando Carmilla*, cit., p. 12.

³⁶² Cfr. GIOVANNINI, *Sedotte dal vampiro*, in *op. cit.*, p. 86.

³⁶³ A cominciare dallo stesso Antoine Galland, il primo traduttore de *Le Mille e Una Notte* (1704-1717), tutti gli interpreti occidentali di quest'opera, basandosi su fonti arabe di tutt'altra origine, hanno intessuto amene storie (in particolare, quella della bella Amina che - nella *Storia di Sidi-Numan*, negli *Incontri di Haroun Al-Raschid sul ponte di Bagdad* - abbandona nottetempo il letto del coniuge per andare a ingozzarsi di cadaveri), rifacendo o parafrasando l'originale in cui - appare opportuno precisarlo - non si fa mai diretta menzione di alcun Gûl. È tra queste altre fonti, allora, che vanno ricercate le storie di questi demoni, fonti che, benché apocriefe, sono ugualmente interessanti, in quanto evidenziano bene come la presenza di queste creature dovesse essere viva nell'immaginario popolare del mondo arabo. In tali storie, il Gûl può essere indifferentemente maschio o femmina (differenziandosi, in questo senso, dall'Empúsa) - malgrado una maggiore predominanza del secondo tipo - sempre, comunque, dotato di straordinaria bellezza e di nobili natali (cfr. R. AGAZZI, *Il mito del vampiro in Europa*, Poggibonsi, Antonio Lalli, 1979, p. 48).

³⁶⁴ Aspetto che, a volte, consente a questa mostruosa *Femme Fatale* di ascendenza orientale addirittura di sposarsi e di avere figli, anche se, nelle varie storie diffuse tra il popolo arabo, lo sposo riesce prima o poi a scoprire il suo orribile segreto, spesso a rischio della propria vita (cfr. *Ibid.*, p. 47).

i cadaveri, un freno alla loro fame insaziabile. In quanto succubi, inoltre, si insinuano subdolamente nei sogni dei giovani uomini, bramosi di sperma quanto di sangue³⁶⁵.

Sia Empúsa che Lãmìa vanno collegate ai Lilim, i figli - e, soprattutto, le figlie di Lilith³⁶⁶ -, demoni giunti in Grecia dalla Palestina, dove venivano raffigurati con le natiche d'asino, sempre a simboleggiare la crudeltà e la lussuria. Ma vanno soprattutto collegate alla stessa Lilith, alla *Femme Fatale* per antonomasia. Già nelle tradizioni orali sulla base delle quali, attorno al V se-colo circa, verrà redatto il commento ai testi biblici rappresentato dal *Talmud* e, successivamente, lo *Zohar* o *Libro degli Splendori* (un testo che spiega i significati mistici di quanto scritto nella *Bibbia*³⁶⁷), troviamo la figura di questo demone-vampiro di sesso femminile, autentico pericolo per i fanciulli, dato che aveva potere su tutti i neonati nella prima settimana di vita e su tutti i bam-bini al primo mese delle coppie non sposate³⁶⁸. È basilare rammentare che la stretta convivenza con culture pagane quali quelle dei Sumeri, degli Assiri e dei Babilonesi, fece sì che gli Ebrei, pur adottando - com'è risaputo - una religione monoteista, assimilassero ed elaborassero nei loro testi e nel loro patrimonio folclorico diversi elementi di quelle tradizioni e di quei culti idolatri. Ecco perché, come numerosi altri personaggi della tradizione semitica, anche Lilith non è, per così dire, "autoctona", ma - come tante altre "dee-madri" androgine - viene adottata (e, successivamente, venerata e temuta) dalla mitologia mesopotamica e, almeno in un primo tempo, sembra possedere ben pochi tratti estetici della *Femme Fatale* propriamente detta. Essa viene rappresentata, infatti, come una donna dalle forme esagerate, con un ventre enorme che racchiude torrenti di sperma: come la Venere avida del seme di Adone, Lilith è una madre

365 Cfr. *Ibid.*

366 Sulla parentela di Lilith con le Lãmie e le Empùse greco-latine, cfr. J. BRIL, *Lilith ou la Mère obscure*, Paris, Payot, 1984, p. 76.

367 Nella *Bibbia* cristiana, i riferimenti a Lilith sono veramente molto pochi, probabilmente ad opera delle successive riscritture a scopo dottrinale e sacerdotale volte ad esaltare l'obbedienza che la donna deve sempre dimostrare nei confronti dell'uomo. La citazione più esplicita si trova in *Isaia*, XXXIV, 14: "Gatti selvatici si incontreranno con iene, / i satiri si chiameranno l'un l'altro; / vi faranno sosta anche le civette / e vi troveranno tranquilla dimora". In questo testo Lilith è esplicitamente avvicinata agli animali predatori che vagano tra le rovine, ricordando anche la sua parentela con gli uccelli notturni, il cui urlo inquieta chi lo ascolta (quando Dio uccise tutta la prole diabolica di colei che si era tramutata in una creatura demoniaca, nella notte echeggiarono per molto tempo i suoi lamenti disperati). Ma numerose sono le allusioni alla natura infernale di Lilith, in particolare in *Isaia* XIII, 21 e in *Giobbe* XVIII, 17-21 (come metafora della Miseria). Si noti, inoltre, che le differenti versioni, sia della *Bibbia dei Settanta* (*Septuaginta* in latino, cioè, la prima traduzione greca dell'*Antico Testamento* ebraico) che della *Vulgata* di Girolamo, traducono per lo più Lilith con Lãmìa - non a caso, in base a quanto precedentemente sostenuto -, una tendenza che ripropone per l'ennesima volta la difficoltà di discernere l'effettivo ambito esistenziale di questa *Femme Fatale* primordiale, da sempre abilissima nell'arte del travestimento e nel sostituirsi, quando possibile, ad Eva, vale adire, alla compagna "legittima" di Adamo. La versione francese dei *Settanta* fornita da *La Sainte Bible polyglotte* di Fulcran Vigouroux (Paris, A. Roger et F. Chernoviz, 1900-1909, voll. 8; t. III, *Ancien Testament: Les Paralipomènes, Esdras, Néhémie, Tobie, Judith, Esther, Job*, 1902), impiega il termine Lãmìa al posto di Lilith non soltanto per le versioni greche delle Sacre Scritture, ma anche per quelle della *Vulgata*. Vigouroux segnala come, nelle versioni ebraiche, il vocabolo corrispondente non si limiti semplicemente ad identificare Lilith, ma venga utilizzato altresì come sinonimo di "chat-huant" (i termini "chouette ululante" ed "empuse" vengono ugualmente adoperati, con una certa frequenza, sempre nelle versioni greche). Per quanto concerne la presenza o l'assenza di Lilith nella Bibbia, cfr. Sant'Agostino d'Ippona, *Contra adversarium Legis et Prophetarum*.

368 Cfr. MONAGHAN, *op. cit.*, *ad vocem*.

sterile, al contempo vorace e dispensatrice, che accumula - per poi secernere, senza procreare - ciò di cui si nutre fino all'ec-cesso (dato che è lo stomaco a ricevere, nel suo caso, ciò che l'utero dovrebbe conservare per una possibile maturazione del frutto dell'atto sessuale)³⁶⁹. In seguito, nell'iconografia ebraico-cristiana, Lilith assume l'aspetto di una donna nuda estremamente bella, con lunghi capelli blu seducibili, occhi rossi e pelle di un colore grigio argenteo, che si caratterizza per la presenza di superbe ali e di zoccoli al posto dei piedi (anche se, probabilmente, si tratta di elaborazioni posteriori finalizzate ad avvicinarla alla schiera dei demoni), per la predilezione per la notte e il comando delle schiere di succubi e, ovviamente, per la lussuria, gli amplessi che conducono gli uomini alla follia e l'insaziabile sete di sangue, in particolare infantile³⁷⁰. Ma procediamo con ordine.

Secondo la tradizione rabbinica, Lilith ("civetta", "gufo") fu la prima donna creata, la prima compagna di Adamo³⁷¹, anche lei plasmata da materiale fangoso, non lo stesso limo che servì per l'uomo, ma - secondo diverse raccolte dei *Midrashim* e molteplici versioni del mito - da sozzura, dallo scarto del creato. Per soddisfare la solitudine del Primo Uomo ed impedire abominevoli accoppiamenti con animali che sarebbero stati infruttuosi (il riferimento è, probabilmente, alla divinità babilonese Enkidu che, prima di conoscere la propria compagna, pare avesse un certo debole per le gazzelle), Lilith e Adamo furono creati il sesto giorno, insieme ai rettili e alle anime dei demoni (il cui corpo, però, non fu plasmato). L'aspetto della donna non è definito: il *Libro degli Splendori* riferisce che Lilith è una creatura coperta di sangue e di saliva, rendendola inevitabilmente più simile ad un demone - quindi ad un essere incompiuto - che a una donna. Quando si trattò di consumare il primo rapporto sessuale, ovviamente fu un'esplosione di sensazioni estatiche per entrambi, ma ben presto Lilith cominciò a dimostrarsi insofferente per la posizione che Jehovah le aveva imposto (la donna stesa sotto l'uomo), e l'idillio fra la Prima Coppia della Storia umana finì: "Lilith n'est guère satisfaite d'Adam et la brouille éclate dans le ménage [...], dans leurs rapports amoureux, chacun prétend devoir être au-dessus de l'autre"³⁷². Adamo voleva imporre a tutti i costi la propria superiorità, in quanto uomo, nei confronti della donna, che doveva giacere forzatamente sotto di lui: Lilith si dimostrò sempre più offesa da ciò che, di primo acchito, sembrava aver accettato con profondo entusiasmo e iniziò a rifiutare qualsiasi rapporto con il compagno, facendo notare che erano stati creati uguali e dovevano congiungersi da uguali,

369 Sugli strettissimi legami esistenti tra miti assiro-babilonesi e miti ebraici, cfr. É. DHORME, *Les Religions de Baby-lonie et d'Assirie*, in AA. VV., *Les Anciennes Religions Orientales*, Paris, PUF, 1944-1962, voll. 3; t. II, 1949, p. 266 e J. BOTTÉRO, *La Religion Babylonienne*, Paris, PUF, 1952).

370 Cfr. MONAGHAN, *op. cit.*, *ad vocem*.

371 Plasmata prima, simultaneamente o dopo lo stesso Adamo, le varianti, al riguardo, non mancano. Importante è sottolineare, invece, come tale interpretazione della creazione presenti invariabilmente la Donna come generata in maniera del tutto indipendente dall'uomo primordiale, per nulla formata a partire dalle sue carni o dalle sue ossa.

372 J. MARKALE, *L'Énigme des vampires*, Paris, Pygmalion / Gérard Watelet, 1991, p. 227.

provando il medesimo piacere e la medesima sofferenza³⁷³. All'irremovibilità di Adamo, Lilith si recò da Jehovah l'Ineffabile e lo indusse con l'inganno a rivelarle il suo nome segreto, il nome del potere. Quando ebbe temporaneamente Dio sotto il suo controllo, gli chiese di darle delle ali; poi volò via dall'Eden, raggiungendo i terrificanti deserti d'Occidente, fino alla valle dei Jehan-num - la Geenna - lontana da ogni centro di civiltà. Qui si diede a felici orge con spiriti elementari e demoni delle sabbie, generando a getto continuo dei piccoli di demonio³⁷⁴.

Jehovah, vedendo di nuovo Adamo solo, tentò di richiamarla, ma lei espresse per l'ennesima volta il suo rifiuto. Il secondo tentativo di Dio per persuaderla fu quello di inviare tre angeli, che la trovarono fra le acque del Mar Rosso³⁷⁵ - circondata da altri demoni e cosciente di essere diventata, ormai, una di loro - e la minacciarono di morte se non fosse tornata dal suo compagno. Ma Lilith astutamente li dissuase, rivendicando l'incarico affidatole da Dio stesso della custodia dei bambini maschi fino all'ottavo giorno di vita e delle femmine fino ai vent'anni d'età. La triade angelica ritornò sconfitta in Paradiso e Jehovah decise di punire Lilith uccidendole le centinaia di demoni - i Lilim precedentemente menzionati - che generava quotidianamente accoppiandosi con le creature del Mar Rosso. A tale affronto, la donna-demone rispose aggirandosi notte-tempo nelle contrade, orientandosi presso i crocicchi, per cercare e strangolare i neonati della stirpe umana (a meno che non fossero protetti da talismani e amuleti recanti l'iscrizione "Sen Sani San", vale a dire i nomi degli angeli custodi Sensenoi (*Snsnwy*), Samangalaph (*Snglf*) e Sanoi (*Snwy*) che le erano apparsi) e per sorprendere gli uomini durante il sonno, sfinendoli fino alla morte con interminabili amplessi.

L'articolo "Lilith" del dizionario storico della *Bibbia* pubblicato nel 1722 dallo storico ed esegeta Augustin Calmet offre una sintesi abbastanza esaustiva di quanto da noi finora esposto e, soprattutto, di buona parte dei testi ad esso precedenti che hanno tentato - benché spesso invano - di definire questa donna oscura:

Lilith étoit, disent le rabbins, la première femme d'Adam qui se sépara de son mari; et ne voulut plus retourner avec lui, quoique Dieu lui eût envoyé deux anges pour l'y contraindre. Ils

373 Ma il fatto che - secondo certe versioni del mito - Lilith fosse stata originata da avanzi o sedimenti e non dal fango della terra, rendeva del tutto illegittima la sua ribellione alla sottomissione voluta da Dio nelle pratiche erotiche con Adamo e condannava fin dall'inizio alla sconfitta, pertanto, la sua battaglia per l'inversione delle posizioni sessuali. Mentre l'uomo può sempre tendere all'afflato divino, la donna rimane costantemente legata alla Terra, a volte addirittura ai suoi rifiuti.

374 Anche in questo caso esistono numerose varianti del mito: forse Lilith venne cacciata dal Paradiso; forse era già nata con le ali; forse volò via nella Terra di Nod. Qualche fonte sostiene, poi, che Jehovah stesso la maledisse rendendola sterile.

375 La tradizione vuole che Lilith, dopo aver abbandonato di sua spontanea volontà l'Eden, restò per sempre immersa nelle acque del Mar Rosso, convinzione supportata dalla credenza secondo la quale, proprio nell'acqua, si annidrebbero le creature del male. Il vento sarebbe, così, il simbolo della Divinità, il fuoco quello degli Angeli e l'acqua - elemento femminile per antonomasia - quello dei Demoni. La natura ambivalente di Lilith si manifesta, pertanto, nel suo dominio su molteplici forze della Natura (cfr. L. GINZBERG, *La Création du Monde*, in *Les Légendes des Juifs*, Paris, Éditions du Cerf-Institut Alain de Rothschild, 1997-2006, voll. 6; t. I *La Création du Monde, Adam, Les Dix Générations, Noé*, 1997, p. 210, note 40.

croyent qu'elle mange les enfants nouveau-nez. C'est pourquoi les juifs, lorsqu'un enfant est né dans une maison écrivent avec de la craye ou autrement *qu'Adam et Ève soient ici, que Lilith s'en éloigne*. Ils écrivent aussi les noms des trois anges qui poursuivent Lilith; sçavoir: Sennoï, Sansen-noï, Samangeloph; parce que Lilith leur promit de ne faire aucun mal aux lieux où elle trouvoit leurs noms. Nous avons déjà parlé de Lilith sous l'article de *Lamia*. *Isaïe* (XXXIV.14) fait mention de Lilith et saint Jérôme la traduit par *Lamia*, et les *Septante* par *Onocentaure*. Nous croyons que ce terme signifie un oiseau nocturne, et de mauvaise augure, comme la choüette, le hibou, le chat huant, la chauve-souris. Lilith en hébreu signifie la nuit³⁷⁶.

Il testo di Calmet costituisce il migliore esempio delle conoscenze su Lilith di cui i commentatori cristiani del XVIII secolo potevano disporre. Non esistono ulteriori varianti, e lo studioso si propone di riunire tutte le descrizioni e gli aneddoti - relativamente precisi - inerenti alla prima, pre-sunta, compagna di Adamo tratte dalla tradizione cristiana. Egli non allude minimamente alla sua natura androgina, alla sua sessualità ambigua: soltanto la sua crudeltà e la sua voracità vengono poste in risalto. Nelle raccolte di leggende e superstizioni del periodo sono riscontrabili diversi dati già ampiamente illustrati da Calmet, dati che tuttavia, quando non collegano specificatamente Lilith alla mitologia ebraica - secondo una tendenza piuttosto diffusa all'epoca - qualificano la credenza in questa figura femminile ancestrale come tipicamente giudaica, dunque priva di qualunque fondamento³⁷⁷.

Dopo il tradimento / l'emancipazione di Lilith, Jehovah plasmò sotto gli occhi di Adamo una nuova donna composta di ossa, tessuti e secrezioni animali varie: una creatura piuttosto disgustosa che trasformò il secondo tentativo divino di dare una compagna al Primo Uomo in un completo fallimento. Fu allora che, secondo la tradizione ebraica - confluita anche nella *Genesi* - Dio fece sprofondare Adamo in un sonno profondo, lo privò di una costola e da questa generò Eva (il cui nome, scelto dallo stesso Adamo, significa "vita"), perfetta e compiuta sotto ogni punto di vista (forse proprio perché originata da una parte dell'Uomo)³⁷⁸ - tanto da fare la sua prima comparsa addirittura ornata di gioielli -, oltretutto sempre pronta a compiacere il compagno in ogni suo desiderio. In realtà, se la *Femme Fatale* deve essere concepita come il ricettacolo di un passato tenebroso, tale regressione verso il mostruoso, verso il non-umano, unisce le due compagne di Adamo più di quanto non si creda: Eva la peccatrice viene, infatti, considerata una delle cause primarie della Caduta, colei che ha introdotto il male e la morte nel mondo³⁷⁹. Di questa Eva tanto obbediente e sottomessa,

376 DOM A. CALMET, *Dictionnaire historique, critique, chronologique, géographique et littéral de la Bible*, Paris, Emery, Saugrain et Pierre Martin, 1722, voll. 2; t. I, p. 484.

377 Cfr. V. ROUSSEAU, *Lilith: une androgynie oubliée*, in "Archives de Sciences Sociales des Religions", 123 (juillet-septembre 2003), p. 63.

378 "L'uomo [...] è immagine e gloria di Dio; la donna invece è gloria dell'uomo. E infatti non l'uomo deriva dalla donna, ma la donna dall'uomo; né l'uomo fu creato per la donna, ma la donna per l'uomo" (Paolo, *Corinzi I*, XI, 7-9).

379 Cfr. *Genesi*, III.

Lilith - femminista *ante litteram* - era, tuttavia, gelosissima e per questo giurò di dedicarsi alla realizzazione di un'eterna rivale nei confronti suoi e di Adamo, cercando con ogni mezzo di uccidere quanti più esponenti possibile della loro numerosa prole. Infatti, giacché tutti gli uomini sono discendenti di Adamo ed Eva, il pericolo incomberrebbe tuttora sull'intera umanità³⁸⁰. Alcune versioni del mito pretendono che sia proprio Lilith il serpente che indusse Eva a disobbedire a Dio cogliendo per prima il frutto proibito (ecco perché, nella tradizione ebraica, essa passerà definitivamente al rango di demone femminile, raffigurata come donna il cui corpo termina con una coda rettiliana). Quando Adamo ed Eva persero il favore di Jehovah, il primo, per scontare il proprio peccato, fece voto di rinunciare alle gioie coniugali per almeno un secolo. Fu il momento di un'ulteriore vendetta di Lilith, la quale, ogni notte, si recava da Adamo e aveva rapporti con lui (si presume nella posizione da lei preferita), raccogliendo il seme emesso dall'uomo per farne dei giganti (gli Ahriman) e altri piccoli demoni. Uno di essi, secondo alcune fonti, fu Samael - colui che diventerà il Principe del Male, il Signore degli Angeli Decaduti e il compagno prediletto, nonché l'amante incestuoso della stessa madre Lilith³⁸¹. E “[p]our davantage souligner le rôle néfaste du couple maudit, le *Talmud* désignera Samaël du nom d'Adam-Belial - dans lequel la racine *bel* est évocatrice de désolation et d'anéantissement - par opposition à Adam-Kadmon, notre premier ancêtre”³⁸².

Dall'alba dei tempi, dunque, Lilith - demone notturno e nefasto che concentra in sé tutto il potere della morte - terrorizza le notti degli esseri umani, visita le partorienti per strangolarne i neonati, per strapparne il feto dal ventre o per aspirarne il midollo spinale (che ha spesso - come il sistema nervoso in generale - il medesimo significato simbolico del sangue) e pascersi delle loro carni (un carattere che ritroveremo presso le *Strigas* romane). La sua bellezza non terrestre costituisce un pericolo anche per gli uomini - soprattutto per quelli giovani, belli e forti -, che sono indotti da essa a desiderarla follemente e a struggersi per lei di una brama diversa da quella suscitata dalle donne umane. Lilith si avvinghia a loro come una piovra e li spinge a rapporti violenti e scellerati: essa è la profanatrice / divoratrice per antonomasia dei due fluidi vitali più sacri che contraddistinguono l'uomo, vale a dire il sangue e il suo equivalente simbolico, lo sperma, la forza generatrice insita in ogni unione carnale³⁸³. Con la parte superiore del corpo, questa *Femme Fatale* demoniaco-vampirica (ma lo stesso discorso potrebbe valere anche per le *Làmie* greche e le *Strigas* latine) suscita il

380 GIOVANNINI, *Il libro dei vampiri: dal mito di Dracula alla presenza quotidiana*, Bari, Dedalo, 1997, pp.185-187.

381 Cfr. MONAGHAN, *op. cit., ad vocem*. Anche nella tradizione islamica, questa *Femme Fatale* viene identificata come la sposa degli Inferi, colei che giace con il Demonio e partorisce i Jinn (o Jinni) entità soprannaturali - intermedie tra mondo celeste e terrestre - accreditate di notevole potere, quasi sempre in grado di esprimere una devastante e spesso mortale cattiveria. Di tutti i Jinn, il più crudele, specialmente nel tendere tranelli ai viaggiatori per poi ucciderli, era proprio il Ghûl cui si è fatta menzione in precedenza (cfr. ROUSSEAU, *loc. cit.*, p. 62).

382 BRIL, *op. cit.*, pp. 72-73.

383 Per quanto riguarda le relazioni tra la figura di Lilith e il seme maschile, cfr. G. SCHOLEM, *Shekina* (i fattori passivi e femminili della divinità), in *La Mystique Juive: les thèmes fondamentaux*, Paris, Cerf, 1985.

desiderio sessuale nel maschio, mentre con la parte inferiore del corpo è oggetto di spavento e di terrore³⁸⁴. Scrive Ernest Jones:

Come gli Incubi succhiano i fluidi vitali, portando la vittima alla consunzione [...], così i vampiri spesso si poggiano sul petto della vittima, soffocandola. La Lilith ebraica, che Johannes Weyer chiamò “principessa dei Succubi”, discendeva dal babilonese Lilîtu, noto vampiro. Tra l’altro, si è appurato che il nome Lilîtu discende da *lulti*, “lascivia”, e non dalla parola ebraica *laïlah*, “notte”, come affermavano i rabbini³⁸⁵.

Primo Levi in *Lilit e altri racconti* aggiunge particolari interessanti:

Lilît abita precisamente nel Mar Rosso, ma tutte le notti si leva in volo, gira per il mondo, fruscia contro i vetri delle case dove ci sono dei bambini appena nati e cerca di soffocarli. [...].

Altre volte entra in corpo a un uomo, e l’uomo diventa spiritato. [...].

– Poi c’è la storia del seme. È golosa di seme d’uomo, e sta sempre in agguato dove il seme può andare sparso: specialmente fra le lenzuola. Tutto il seme che non va a finire nell’unico luogo consentito, cioè dentro la matrice della moglie, è suo: tutto il seme che ogni uomo ha sprecato nella sua vita, per sogni o vizio o adulterio³⁸⁶.

E qui viene il bello:

Dio è rimasto solo; come succede a tanti, non ha saputo resistere alla tentazione e si è preso un’amante: sai chi? Lei, Lilît, la diavolessa, e questo è stato uno scandalo inaudito. [...]. Perché de-vi sapere che questa tresca indecente non è finita, e non finirà tanto presto: per un verso, è causa del male che avviene sulla terra; per un altro verso, è il suo effetto. Finché Dio continuerà a pecca-re con Lilît, sulla terra ci saranno sangue e dolore...³⁸⁷.

384³⁸³ Cfr. V. TETI, *Il vampiro o del moderno sentimento della melanconia (Vampirismo, eros e melanconia)*, in *Il vampiro, don Giovanni e altri seduttori*, cit., p. 167.

385 E. JONES, *Psicoanalisi dell’incubo*, Roma, Newton & Compton, 1978, pp. 117-118.

386 P. LEVI, *Lilit e altri racconti*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 22-23. Lilith si nutre vorace di liquido seminale, inducendo il maschio, con le sue seducenti apparizioni notturne, all’onanismo, annullando, quindi, tutte le forze riproduttive umane fino a renderle del tutto “improduttive”, completamente sterili. Il liquido seminale emesso - contro Natura e, soprattutto, contro la legge di Dio - al di fuori del *vas naturale* femminile diventa, allora, la sostanza con cui Lilith plasma i demoni, a scapito dei bambini che non potranno mai venire al mondo. Il seme maschile espulso a terra o direttamente nella bocca di Lilith genera mostri, tra i quali, ad esempio, la Mandragola (frutto dello sperma degli impiccati e della Terra che, dalla sua superficie, lo fa scorrere fin nei suoi antri più reconditi, dominio incontrastato, per l’appunto, della *Femme Fatale* in questione), tanto bramata - nel suo esemplare “canterino” - da Michel, il protagonista de *La Fée aux Miettes* di Nodier. Lilith, questa donna contemporaneamente vergine - come Maria, che contiene in lei il frutto di ciò che la prima com-pagna di Adamo riceve (lo sperma) senza partorire - e madre di demoni tramite una sorta di “fecondazione boccale”, fa del liquido seminale la propria ambrosia, modellandola come Jehovah modellò il suo corpo dalla terra. Su tali fenomeni e le varianti ad essi inerenti, cfr. SCHOLEM, *La Kabbale et sa symbolique*, Paris, Éditions Payot, 1966, pp. 171 ss.

387 LEVI, *op. cit.*, p. 24.

Per gli Ebrei, Lilith divenne, infine, uno dei sette demoni della Càbala - una creatura fem-minile ibrida, anguipede, al contempo tellurica e marina (presente, cioè, come un anfibio, tanto sulla terra quanto nell'acqua)³⁸⁸ e, ovviamente, fallica³⁸⁹, particolarmente dedita a bere sangue - e il suo stesso nome assunse il significato di “spettro notturno”. Secondo diversi studiosi, la mito-logia della fatalità femminile con tendenze vampiriche testimonia il maschilismo delle società arcaiche nei confronti della donna, in particolare nei confronti del ciclo mestruale, collegato al ciclo lunare e carico di un mistero che diventa accettabile soltanto quando questo sangue im-puro si trasforma in latte attraverso l'unione col liquido seminale maschile e viene secreto attra-verso le mammelle quale primo nutrimento per i neonati. Ancora nel IV secolo d.C., Lilith era te-muta come spirito che, solitamente di notte, si aggirava furtivamente nelle case per rapire un bambino, quando esso era ricantucciato nella sua culla o nel lettino. E poiché le piaceva che le sue vittime sorridessero, faceva il solletico sui piedi del piccolo, e questi rideva: era allora che essa lo strangolava e lo divorava. Se una madre sentiva suo figlio ridere sognando, o se lo vedeva sorridere nel sonno, dava tre colpetti sul suo naso, gridando: “Vattene, Lilith, non c'è posto per te qui”. Le madri discendenti di Eva avevano inoltre terrore dei nibbi, dei pellicani, delle civette, degli sciacalli, dei gatti selvatici e dei lupi, tutti travestimenti tipici di Lilith (assieme ad altri quaranta!)³⁹⁰. Scrive Adriana Cavarero: “La potenza materna è piena di generare e di non genera-re”³⁹¹. Ma non è un caso se il Maschile si è sempre accanito contro la seconda delle due opzioni, rendendo “mostruosa” la donna che non vuole procreare (o almeno che vuole decidere auto-nomamente quando e se procreare): la “colpa” trasforma in mostri. L'ascetismo cattolico che, oltre alla tutela della morale, tende a reprimere gli istinti dell'individuo - in particolare in Occidente - non perdona questa violazione dei ruoli, peraltro severamente condannata dalle Sacre Scritture.

La vendetta di Lilith nei confronti di Dio, consistente principalmente nell'uccisione dei

388 Il *Libro degli Splendori* assegna a Lilith il dominio sulle profondità del mare (*Zohar*, III.19.a). È forse ravvisabile, in tale conferimento, una parentela mitologica con la figura della sirena greco-romana? In effetti, la maggior parte dei di-zionari ebraici moderni tende a definire Lilith esattamente come se si trattasse di una sirena in grado di assumere la forma e gli attributi tanto di un uccello quanto di un pesce. Questo demone provvisto di ali, notturno e insaziabile, infrange, però, tutte le leggi della Natura e, grazie alla sua proverbiale astuzia e al suo ingegno straordinario, penetra all'interno di ciascuno dei quattro elementi primordiali, passando indifferentemente dall'acqua, alla terra, all'aria, al fuoco. Esso è affine a tutte quelle creature che non appartengono ad alcun luogo naturale specifico e che il *Levitico* disprezza come es-seri impuri e immondi. Qualificata e riconosciuta altresì come un animale selvaggio, si possono facilmente rinvenire - lo si è già anticipato in precedenza - il “volto” e l'indole di Lilith celati sotto i tratti del serpente tentatore della *Genesi*, animale che si colloca in una sorta di “intermondo” a cavallo tra la dimensione umana e quella divina (cfr. ROUSSEAU, *loc. cit.*, p. 70, note 32).

389 Per quanto riguarda il legame di Lilith con la componente fallica, cfr. E. R. WOLFSON, *Along the Path: Studies in Kab-balistic Myth, Symbolism and Hermeneutics*, Albany, New York State University Press, 1995, p. 76.

390 “Lilith conserva dei precedenti mesopotamici persino la pluralità - spesso nell'indefinita molteplicità del sette - non solo quale mera varietà di appellativi, ma per la sostanza demonologica che vi si esprime, in quanto ogni demone sareb-be legione, pluralità confusa e deflagrazione d'identità, come suggeriscono i *Vangeli* sulla base di un diffuso concetto mediorientale” (A. CONTI - F. PEZZINI, *Le vampire: crimini e misfatti delle succhiasangue da “Carmilla” a “Van Hel-sing”*, Roma, Castelveccchi, 2005, p. 17). Una caratteristica, quella del travestimento, dello sdoppiamento o, addirittura, della moltiplicazione dell'identità, che accompagnerà sempre la figura della *Femme Fatale* propriamente detta.

391³⁹⁰ A. CAVARERO, *Nonostante Platone: figure femminili nella filosofia antica*, Roma, Editori Riuniti, 1990, p. 65.

fi-gli dell'Uomo, divenne presto uno spauracchio per madri negligenti e infanti disobbedienti, tra-mandato, in forma orale e poi scritta, nelle fiabe e nei racconti popolari. Il riferimento a questa *Femme Fatale* lo si ritrova in diverse fate³⁹² e in tutte le orchesse, le matrigne - come quella di Cenerentola o di Biancaneve, che non lesina certo a chiedere sangue e cuore della figlia adottiva, dopo averla fatta abbandonare nel bosco - e nelle streghe che scagliano maledizioni (come ne *La Bella addormentata nel bosco*) o che attendono pazientemente, in tuguri di marzapane nascosti nella foresta, l'arrivo di teneri, piccoli visitatori sperduti di cui cibarsi - figure che "hanno riem-pito e forse riempiono ancora, di incubi e paure terrificanti, le notti dei poveri innocenti bambini ai quali ogni sera venivano propinate per *farli addormentare*"³⁹³-, ma anche nella fanciulla dal-l'apparenza fragile che elimina astutamente la dama su cui il proprio uomo ha osato posare gli occhi, e nelle donne carteriane, che rinunciano alle convenzioni e giacciono coi lupi, trovandoli migliori degli esponenti del sesso forte³⁹⁴. Regine delle Nebbie, Torri di Solitudine, guardiane traditrici che spalancano agli assediati le porte della città, fate bianche della Chiara Fontana, Morgane incestuose, donne-serpente, Dame del Lago, principesse smarrite che mai vorranno ap-prendere come avere cura del Giardino che è stato loro affidato, tutte appaiono sulla Terra, dal principio alla fine, sempre vergini, eppure sempre insaziabili³⁹⁵.

Lilith incarna, pertanto, la donna "snaturata" che, invece di amare e curare i bambini, li minaccia e li uccide, e che - soprattutto - sfugge al dominio dell'uomo. Come si è detto, si tratta di una creatura sterile, che concentra in sé tutti i dubbi e le paure originati dal grande mistero della procreazione (mancata o molto *sui generis* nel suo caso), una creatura dotata di un'energia spaventosa, apportatrice di morte anziché di vita, legata agli spiriti del male anziché a quelli del bene. Essa è il simbolo per eccellenza di una realtà inconfutabile: l'uomo

392 Le fate, in effetti, non sono solo buone: le "Leanan-Shide" irlandesi, le "Baobhan-Sith" scozzesi, le "Laumes" dei Paesi Baltici, le "Fenettes" svizzere, le "Vily" slave: tutte ispirano gli artisti nelle loro opere e poi li uccidono, si nutrono del sangue dei giovani che ammaliano, fulminano chi le vede senza il loro consenso, nascono dai colori dell'arcobaleno e danzano con gli uomini fino a farli morire stremati. Limitandosi al solo panorama folclorico italiano, queste creature immortali e malvagie sono numerosissime: in Sicilia, ad esempio, si trovano le cosiddette "Donne di fuori"; le "Fate" dei dintorni di Vicenza, se hanno modo di entrare in una casa, d'un tratto iniziano a rompere tutti gli oggetti e a stracciarle le lenzuola; le "Majanines" della Marmolada hanno capelli lunghissimi, vivono nell'acqua, hanno splendide fattezze e una voce irresistibile: chi le sente resta come impietrito e non sente più né il caldo né il freddo; la "Serpentina" vive nel bergamasco e chi tenta di ucciderla quando assume forma di rettile muore folgorato (cfr. L. VOLPATTI, *Sul braccio di colei...: breve viaggio nella perfidia femminile*, Milano, Baldini & Castaldi, 1994, pp. 19-20). "Le Selvatiche, le Aquane della Val Camonica, le Basure della riviera di ponente, le bellissime Diale dell'Engadina dagli occhi luminosi che smarrivano in un delirio d'amore il senno dei giovani che incrociavano i loro sguardi, le spietate Bregostane e le Viviane delle Dolomiti, le Fanciulle del Muschio e le Fate delle Nevi che abitavano le notti alpine, le Uldeune della Re-sia, tutte avevano una caratteristica comune: erano libere. Gli uomini beatificati dai loro abbracci erano sempre dei pre-scelti, mai dei seduttori; e sempre il dono era vincolato a un interdetto, il più frequente era il divieto di parlare dell'amante fatata. Ma a dispetto del trito luogo comune che attribuisce la lingua ciarlieria solo alle donne, non si conosce una sola storia in cui il fortunato abbia rispettato il patto" (P. GALLONI, *Nostra signora crudele*, Milano, Lampi di Stampa, 2003, p. 78).

393 VOLPATTI, *op. cit.*, p. 19.

394 Cfr. MONAGHAN, *op. cit.*, *ad vocem*.

395 Cfr. GALLONI, *op. cit.*, p. 77.

è attratto dalla donna e, contemporaneamente, la teme per la doppiezza che da sempre caratterizza la sua *imago*, che può rivelarsi sì languida, ricettiva e disponibile fino alla morte, ma anche divoratrice e, dunque, letale (d'altra parte, l'archetipo della "vagina dentata" non rientra solo nella tradizione popolare più triviale)³⁹⁶. Lilith è una figura comune a diverse culture: a quelle già menzionate, si aggiunge, ad esempio, il particolare folclore zigano, dove essa - che assume il nome di Lilyi - è caratterizzata da lunghi capelli vischiosi che penetrano nella carne dello sventurato amante come i denti del Vampiro, dilaniandolo e assorbendone il sangue³⁹⁷. Questo simbolismo dei capelli - armi di seduzione e minaccia incombente di imprigionamento - è presente anche nel *Faust* (1832) di Goethe, dove Lilith fa la sua comparsa nella notte di Valpurga, la "Nuit de Sabbat" presso la montagna di Harz, nella vallata e nel deserto di Schirk³⁹⁸:

FAUST: Qui est celle-là?

MÉPHISTOPHÉLÈS: Considère-la bien, c'est Lilith.

FAUST: Qui?

MÉPHISTOPHÉLÈS: La première femme d'Adam. Tiens-toi en garde contre ses beaux cheveux, parure dont seule elle brille: quand elle peut atteindre un jeune homme, elle ne le laisse pas échapper de si tôt³⁹⁹.

In effetti, come osserva Carl E. Schorske, "l'allègre explorateur de l'érotisme se retrouvait emprisonné dans les anneaux de la femme tentaculaire"⁴⁰⁰. Analogamente, Gustav Klimt rappresenta Giuditta (nel dipinto *Judith I*, 1901 e *Judith II* (o *Salomé*), 1909)⁴⁰¹ avviluppata da

³⁹⁶*Ibid.*

³⁹⁷ Cfr. F. RENDHELL, *Lilith, la sposa di Satana nell'alta magia*, Padova, Mastrogiacomo-Images 70, 1982, p. 207.

³⁹⁸ J. W. VON GOETHE, *Faust*, in *Faust et Le Second Faust*; traduction de Gérard de Nerval, Paris, Garnier, 1964, *Seconde Partie*, p. 155.

³⁹⁹ *Ibid.*, pp. 164-165. Sempre di Goethe è *La nuova Melusina* (1807) - inserita ne *Gli anni di pellegrinaggio di Wilhelm Meister* (1829) -, una riscrittura della fiaba della donna-serpente che diventa, sotto la penna dello scrittore tedesco, uno gnomo di sesso femminile che conserva tutte le caratteristiche seduttive della Lilith ebraica.

⁴⁰⁰ C. E. SCHORSKE, *Vienne fin de siècle: politique et culture*, Paris, Seuil, 1983, p. 215.

⁴⁰¹ In entrambi i casi, Giuditta - rappresentazione dell'archetipo femminile klimtiano - non è, o non è soltanto, l'eroina biblica emblema perfetto del coraggio e della determinazione muliebre al servizio di un ideale, ma un genere di donna estremamente contemporanea, come testimoniano anche i preziosi monili che indossa e che erano allora di moda. Con questi dipinti, l'artista ha ideato - secondo il parere di diversi critici - il genere della *Femme Fatale* "di celluloido" assai prima che Greta Garbo e Marlene Dietrich lo portassero sullo schermo, o che venisse coniato il termine "Vamp". Altera e sprezzante, ma al tempo stesso enigmatica, essa ammalia lo spettatore - in particolare quello maschile - con il proprio fascino prorompente. Il voluto contrasto tra il viso modellato plasticamente e la piatta ornamentazione caratterizza, in genere, le opere klimtiane e ne determina l'indiscutibile *charme*. Non vi è dubbio che la scelta di un soggetto come Giuditta costituisca per Klimt uno dei simboli per antonomasia della punizione inflitta dalla donna all'uomo, una punizione / espiazione dalle mortali conseguenze. In Giuditta, eroina castratrice, si congiungono per l'ennesima volta *Éros* e *Thánatos*, in sintonia con il clima dell'epoca a cavallo tra XIX e XX secolo. Contemporanea (1909) è infatti la messa in scena dell'opera in un atto di Richard Strauss *Elettra*, dove la sanguinaria Clitennestra rappresenta un altro esempio di donna castratrice e in grado di stimolare impudicamente le fantasie più perverse.

una flora selvaggia e proliferante, mentre le vesti e i gioielli che indossa ripetono dei motivi volutamente sinuosi che evocano le onde e le spirali dei serpenti. La *Femme Fatale* imprigiona, per tanto, l'uomo nelle reti della propria sensualità trionfante, attirandolo a sé per perderlo in maniera irreversibile. Del resto, i capelli, già nella tradizione biblica (a tale proposito, è ben noto l'esempio di Sansone, le cui chiome vennero tagliate a tradimento da Dalila, un'altra celeberrima *Femme Fatale*), costituiscono un'espressione di forza, di potenza soprannaturale, a tratti incontrollabile e, dunque, mortale. John William Waterhouse - che amava rielaborare tematiche già trattate da poeti romantici inglesi - nel 1893 presentò la sua versione della *Belle Dame sans merci* di Keats alla Royal Academy: anch'essa tiene legata a sé la propria preda con la seduzione dello sguardo e delle chiome, usandole come una sorta di cappio. Poiché, secondo un diffuso *cliché* ottocentesco, avere capelli lunghi significava possedere un'intelligenza corta, gran parte degli artisti dell'epoca riteneva che la capigliatura fluente di una donna servisse magnificamente a suggerire i pericoli che quella creatura, simile a un rampicante avvinto, poteva rappresentare; così, in accordo con uno dei modelli culturali del tempo, i lunghi capelli femminili divennero sinonimo - oltretutto di debolezza di mente e di regressiva materialità - di trappola⁴⁰², di subdolo strumento con cui la donna, forza cieca della natura, tentava di trascinare l'uomo, teso verso l'alto, intento a raggiungere la propria perfezione spirituale, giù nelle profondità della terra. La donna - afferiscono molti scrittori e pittori -, farfalla dorata divoratrice dello spirito, nelle sue flessibili chiome trova un'arma formidabilmente mortale. Il pittore scozzese Thomas Millie Dow dipinse, nel 1895, *La Kelpie*, uno spirito maligno dell'acqua che sembra ammonire gli osservatori della sua seducente nudità, affinché si soffermino con maggiore attenzione sui suoi capelli, minacciosi grovigli di vipere che le scivolano lentamente sul dorso, posandosi sulla roccia che le serve da sedile / piedistallo⁴⁰³. Il colore dei lunghi tentacoli che spuntano dal capo della *Femme Fatale* ha un'importanza relativa. Nei *récits fantastiques* nodieriani, ad esempio, la strega Méroé e le due schiave Théis e Théliaire - protagoniste di *Smarra ou les Démons de la nuit* - come tutte le fanciulle di Tessaglia, hanno fluenti capelli neri che ricadono su spalle più candide dell'alabastro: soltanto la bella schiava Myrthé è bionda⁴⁰⁴. In *Inès de las Sierras*, La Pedrina, durante la sua tanto inaspettata quanto teatrale apparizione al castello di Ghismondo scuote i lunghi capelli neri trattenuti negligenemente da alcuni nastri rossi⁴⁰⁵.

402 Nella tragedia *Atalanta in Calidone* di Swinburne, la regina Altea ammonisce il figlio Meleagro contro i pericoli che comporta amare una forte donna guerriera: "Se alcun poi l'ami, non è 'l ferro o 'l fuoco, / Non è la gola enorme della guerra / Più feral di sua treccia o del suo labbro. / Però che l'una tossico distilla, / E maledizioni l'altra scaglia / A incendiar vite umane" (A. Ch. SWINBURNE, *Atalanta in Calidone: tragedia*, Venezia, La Nuova Italia, 1928, p. 31). In *Laus Veneris* (1866) - uno dei più celebri componimenti poetici dello stesso Swinburne -, i capelli femminili connotano addirittura la testa di una Gorgóne: "Ah, cercandoti con labbra cieche, trovai / intorno al collo le tue mani e i tuoi capelli intrecciati, / Mani che soffocano e capelli che trafiggono / li sentii stringere improvvisi senza un suono" (ID., *Laus Veneris*, in *Collected Poetical Works*, London, William Heinemann, 1924, voll. 2; t. I, *Poems and Ballads*, p. 22, vv. 317-320 (traduzione dall'inglese di Marisa Farioli).

403 Cfr. DIJKSTRA, *Idoli di perversità*, cit., pp. 346-348.

404 Cfr. NODIER, *Smarra ou les Démons de la nuit*, in *Contes*, cit., pp. 56 ss.

405 Cfr. ID., *Inès de las Sierras*, in *Ibid.*, p. 682.

Per quanto concerne Nerval, ne *Le Portrait du Diable*, Laura Wilkinson - ennesima incar-nazione della “*Fiancée de Satan*” di cui è perduto innamorado il pittore amico del narrato-re - ha degli splendidi capelli neri ricci che mettono in risalto il candore luminoso della sua pel-le⁴⁰⁶; mentre la donna nuda che, nella cantina maledetta de *Le Monstre vert*, fa la sua improvvisa comparsa al posto della bottiglia di vino fatta cadere da un soldato piuttosto maldestro e impau-rito, ha una folta chioma bionda sparsa al suolo e inzuppata di un liquido che, più che vino, pare sangue⁴⁰⁷.

La statua di Venere al centro delle vicende narrate ne *La Vénus d'Ille* di Mérimée mostra una capigliatura che pare essere stata, a suo tempo, dorata⁴⁰⁸, mentre lunghe trecce di capelli ca-stani cingono la fronte della còrsa Colomba - protagonista dell'omonimo *récit* - come un tur-bante⁴⁰⁹, e la gitana Carmen - la più celebre, forse, delle eroine merimeane - si caratterizza per dei capelli un pò grossi, di un magnifico colore nero, lunghi e lucenti, con riflessi azzurri come l'ala di un corvo⁴¹⁰. Anche in *Djoûmane*, la bellissima, giovane donna accoccolata su un divano che il narratore incontra, in sogno, in fondo a una caverna buia, in una camera sontuosamente arredata all'uso arabo, ostenta una nera capigliatura corvina profumata, ampia come un mantello regale, che le scende sulle spalle, e si sparge come un'onda sul divano e fin sul tappeto ai suoi piedi⁴¹¹. Infine, nella narrativa fantastica di Gautier, vi è un continuo alternarsi di chiaroscuri “tri-cologici”. Sia Angéla - protagonista de *La Cafetière* - che la marquise de T*** - protagonista di *Omphale* - hanno, ad esempio, dei bellissimi capelli biondo cenere⁴¹²; nel *poème Albertus ou l'Âme et le Péché*, le chiome della diabolica strega Véronique, dopo l'infernale metamorfosi che la fa miracolosamente ringiovanire, assumono, invece, una splendida tinta corvina⁴¹³. La *reve-nante* Clarimonde - ne *La Morte amoureuse* - ostenta dei capelli di un biondo chiaro, divisi sulla sommità del capo, che le scendono lungo le tempie come due rivoli d'oro⁴¹⁴, assai simili a quelli di Musidora - la giovane cortigiana protagonista di *Fortunio* - spirali di seta di un biondo tal-mente pallido che tendono come a fondersi con l'incarnato trasparente delle sue spalle nude, così fini e vaporose che perfino un lieve soffio basta a farle sollevare e palpitare e che, proprio per questo,

406 Cfr. NERVAL, *Le Portrait du Diable*, in *Nouvelles et Fantaisies*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, H. Champion, cit., t. III, 1928, p. 170.

407 Cfr. ID., *Le Monstre vert*, in *Ibid.*, pp. 241-242.

408 Cfr. MÉRIMÉE, *La Vénus d'Ille*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, cit., p. 738.

409 Cfr. ID., *Colomba*, in *Ibid.*, p. 781.

410 Cfr. ID., *Carmen*, in *Ibid.*, p. 951.

411 Cfr. ID., *Djoûmane*, in *Ibid.*, pp. 1101-11102.

412 Cfr. GAUTIER, *La Cafetière*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 7 e *Omphale*, in *Ibid.*, p. 201.

413 Cfr. ID., *Albertus*, in *Poésies Complètes*, cit., t. I, p. 137, str. XXI.

414 Cfr. ID., *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 527.

vengono trattenute, all'altezza della fronte, da una sorta di piccolo diadema di perle⁴¹⁵. L'esatta antitesi della giavanese Soudja-Sari - la giovanissima favorita dell'*Eldorado* di Fortunio - il cui virginale corpo abbronzato è completamente inondato da spesse cascatelle di capelli più neri della notte - intrecciati con fili d'oro - che scendono direttamente dalla nuca fino ai talloni e le cui radici, affondando in profondità nella pelle dorata della fronte, formano come una specie di pe-nombra bluastro, al contempo bizzarra ed estremamente affascinante⁴¹⁶. Ne *La Chaîne d'or*, le onde increspate dei capelli della cortigiana Plangon di Mileto possono essere comparati soltanto all'oro, re dei metalli, e al sole, nell'ora in cui l'astro s'immerge nell'Oceano⁴¹⁷. Carlotta, ne *La Pipe d'opium*, indossa, come unico ornamento, un cerchietto d'oro tra i capelli scuri, che le ricadono come grappoli d'ebano lungo le guance lisce e vellutate⁴¹⁸. In *Une Nuit de Cléopâtre*, capelli neri come una notte senza stelle sbucano dalla calotta dorata del prezioso e complesso copricapo a forma di sparviero indossato dalla sovrana d'Egitto, ricadendo in lunghe trecce sulle sue spalle bionde⁴¹⁹. Gretchen, la fanciulla fiamminga che somiglia in modo sconvolgente, ne *La Toison d'or* (titolo già di per sé eloquente sulla tipologia di chioma femminile predominante nel testo: un "vello d'oro", appunto, più risplendente del Sole, alla strenua ricerca del quale il protagonista, al pari di un novello Giasone, partirà alla volta delle Fiandre)⁴²⁰, alla Maddalena dipinta da Rubens nella *Deposizione* che ha fulminato a prima vista il giovane Tiburce, ha un visino delizioso incorniciato da folte ciocche di capelli di un biondo straordinario⁴²¹. La fronte liscia della barbara Nyssia - bellissima ed enigmatica consorte del re Candaule è bagnata dalle onde di capelli rutilanti simili a elettro fuso e spruzzati di limatura d'oro, secondo l'usanza babilonese, capelli che, quando non sono più trattenuti dalle forcine, le ricadono in spirali languide sulla schiena e sul petto, simili a fiori di giacinto, un manto di riccioli biondi che scorrono come rivoli d'oro tra l'argento del suo incarnato⁴²². Arria Marcella è, al contrario di Clarimonde, una *revenante* bruna, i cui capelli ricci e inanellati, neri come quelli della notte, sono morbidamente appuntati alle tempie secondo la moda greca⁴²³. Ennesima contrapposizione biondo / bruno: la fisionomia della contessa lituana Labinska della quale

415 Cfr. ID., *Fortunio*, in *Ibid.*, p. 612. Delle altre cortigiane che siedono, con Musidora, alla mensa del conte George, si apprende che Phébé ha i capelli ondulati e crespi, che Cinthie ha una chioma di un intenso nero corvino - divisa in due semplici *bandeaux* - che sprigiona violenti riflessi bluastri, e che Arabelle ha il viso incorniciato da morbide ciocche di capelli castani (cfr. *Ibid.*, pp. 614- 616).

416 Cfr. *Ibid.*, pp. 718-719.

417 Cfr. ID., *La Chaîne d'or, ou l'Amant Partagé*, in *Ibid.*, p. 583.

418 Cfr. ID., *La Pipe d'opium*, in *Ibid.*, p. 737.

419 Cfr. ID., *Une Nuit de Cléopâtre*, in *Ibid.*, p. 745.

420 Cfr. ID., *La Toison d'or*, in *Ibid.*, p. 778.

421 Cfr. *Ibid.*, p. 790.

422 Cfr. ID., *Le Roi Candaule*, in *Ibid.*, pp. 954, 972.

423 Cfr. ID., *Arria Marcella*, in *Ibid.*, t. II, p. 306.

Octave de Saville si innamora perdutoamente in *Avatar*, si carat-e-rizza per folte ciocche bionde inanellate, i cui riccioli formano come delle onde di luce, scendendo opulente ai lati di una fronte più bianca e pura della neve⁴²⁴. Miss Alicia Ward, al contrario, incar-na, in *Jettatura*, il prototipo perfetto della giovane inglese dalla pelle di una bianchezza abbagliante, dalle labbra color ciliegia e dai capelli neri come la notte sopra le ali di un corvo, tutti ele-menti, questi, che creano un effetto di contrasto irresistibile, dando vita a una venustà particolare, di cui non è possibile trovare equivalenti altrove⁴²⁵. Ne *Le Roman de la Momie*, Tahoser - la figlia del sommo sacerdote che infiamma il cuore del Faraone - esibisce un'acconciatura alquanto elaborata, per molti versi simile a quella della regina Cleopatra, anche se i suoi capelli, di un nero lucente, le scendono fino alle spalle raccolti in trecce sottili e si ammassano ai lati delle guance tonde e lisce mettendone in risalto l'ovale⁴²⁶. Lavinia d'Aufideni, l'amata *Spirite* di Guy de Mali-vert, ha capelli ondulati dalle tinte d'aureola che sfumano in una nuvola dorata i contorni della fronte⁴²⁷. Infine, una variazione all'interno del rutilante susseguirsi di biondi e di bruni gautieriani: quella rappresentata dalle chiome della cortigiana Dafné de Bois-fleury che, originariamente bion-da, rinnega, in un certo senso, la propria natura per adeguarsi a una moda diffusa all'epoca in cui si svolgono le sinistre vicende che la vedono protagonista, e ama tingersi i capelli di rosso (il rife-rimento alla dimensione demoniaco-infernale / sessuale è evidente) con l'ausilio di particolari co-smetici veneziani, raccogliendoli poi sulla nuca in un enorme *chignon* cosparso, a sua volta, di *paillettes* luminose che brillano come tante minuscole farfalle d'oro intrappolate in una rete di ro-se⁴²⁸. Gautier, in buona sostanza, si contraddistingue per tipologie femminili fantastiche piuttosto definite, abbozzate in maniera generica ma comunque efficace da Marie-Claude Schapira, e presenti, con modalità più o meno analoghe, anche in altri autori suoi contemporanei:

La teinte des cheveux signale la composante dominante de la fémininité, protectrice ou captatrice. La couleur des yeux révèle la qualité de l'amour qui sera dispensé. Ainsi les brunes sont femmes maternelles. Les blondes proposent et suscitent des sentiments plus dévastateurs. Les yeux noirs se donnent mais également absorbent, verts ils fascinent, bleus ils ont la transparence qui est le signe de l'amour véritable. À partir de là diverses combinaisons sont possibles: la brune aux yeux noirs figure la mère. Elle sait se sacrifier pour son amant mais elle le culpabilise par son dévouement, le maintient dans une condition infantile, l'empêche de conquérir autonomie et ini-tiative. Aux

424 Cfr. ID., *Avatar*, in *Ibid.*, p. 327.

425 Cfr. ID., *Jettatura*, in *Ibid.*, p. 412.

426 Cfr. ID., *Le Roman de la Momie*, in *Ibid.*, p. 524.

427 Cfr. ID., *Spirite*, in *Ibid.*, p. 1141.

428 Cfr. ID., *Mademoiselle Dafné*, in *Ibid.*, p. 1234.

sombres eaux maternelles, s'oppose la froideur serpentine des yeux verts, aux connotations diaboliche. De telles amantes conduisent l'homme à sa perte. Elles dévorent sa fortune puis, triomphantes incarnations du mal, le vouent sans remords ni scrupole à une perte peut-être inscrite dans la faible constitution psychique du perdant⁴²⁹.

La *revenante* Clarimonde descritta da Gautier è bionda con gli occhi verdi, esattamente come la Vénus d'Ille di cui narra Mérimée: entrambe le figure sembrano rispettare, dunque, i canoni estetici schapirani della donna diabolica. Ma la fisiognomica non rivela tutto, anzi, il più delle volte è ingannevole. Infatti, tutte le brune con gli occhi scuri come Arria Marcella, Cleopatra, Méroé o Carmen non ispirano nulla di materno. Un fatto è certo: tutte le *Femmes Fatales*, fantastiche o meno, sono autentici paradossi viventi, creature che appaiono contemporaneamente dolci e spietate, amorevoli e castranti.

Lilith, madre ancestrale e genitrice assoluta delle figure femminili sopra menzionate, non a caso è "maliarda", quindi seduttiva, come seduttivi sono gli altri "mostri" femminili - creature mitiche e terrificanti dell'antichità, in perenne bilico tra la vita e la morte - antenati e discendenti della prima compagna di Adamo, per rintracciare i quali occorre risalire molto indietro nel tempo, all'Atena più arcaica, Signora delle civette, "uccelli notturni" per antonomasia; all'Anatha⁴³⁰ ca-nanea, dea dell'amore e della guerra; alla lunare Astarte (o anche Ashtart), adorata da Ebrei, Fenici e Cananei; a Nephtys, la Dea Vampiro primordiale delle genti del Nilo, che spesso si accompagna all'altrettanto primordiale Neith⁴³¹ egizio-

429 M.-C. SCHAPIRA, *Le Jeu de l'amour dans les nouvelles de Théophile Gautier*, in AA.VV., *La Femme au XIXe siècle: littérature et idéologie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978, p. 88.

430 Si tratta, probabilmente, di quella "Regina del cielo" per la quale, in *Geremia*, 7, 18, le donne sono esortate a impastare focacce di farina da cuocere sul fuoco acceso dai padri con la legna raccolta dai figli.

431 Nel complesso *pàntheon* egizio, Nephtys (o Nephti o Nebthet) è figlia di Geb (la terra) e di Nut (il cielo), sorella di Seth (dio infecondo del tuono e della tempesta di cui è anche sposa, sebbene non innamorata), Iside, e Osiride (dal-l'unione incestuosa con il quale nascerà, Anubi, dio cinocefalo e, non a caso, guida dei morti). La sua figura, munita di ali ed eminentemente antitetica e complementare rispetto a quella della sorella Iside (simbolo egizio per antonomasia della forza della vita e della rinascita) incarna il tramonto, la femminilità passiva e negativa (un suo appellativo, "sostituta senza matrice", allude, infatti, alla sterilità che la contraddistingue: soltanto in un secondo tempo, e grazie a una notte d'amore con Osiride, il dio supremo della fertilità, le verrà attribuito - come si è detto - un figlio) che corrompe per dare la vita: le sue lacrime provocano, ad esempio, la putrefazione dei cadaveri. In una delle versioni del mito osiriaco si narra come il malvagio Seth convinse Nephtys a giacere con Osiride, data la gran somiglianza che la legava alla sorella Iside, alla quale aveva rubato la veste profumata. E quando Osiride, sfinite dalle voluttà di colei che riteneva essere la sua legittima consorte, si fu addormentato, Seth colse l'occasione per ucciderlo. Anche Neith o Net (letteralmente "la madre"), adorata in particolare dalle donne - come la dea Hathor - e genitrice del dio-coccodrillo Sobek (signore delle acque e uccisore insaziabile che divora tempo e spazio), è caratterizzata da una duplice natura. Essa personifica la vergine cosmica uscita dalle acque primordiali dell'oscurità e fecondata senza posa dalla parola e dal fuoco, colei che, a differenza di Nephtys - piuttosto passiva come si è visto - incarna il principio femminile spirituale che anima tutte le creature. L'espansione dell'energia di cui è portatrice - tanto luminosa quanto informe - e che ha inizio dallo sguardo dei suoi occhi, corrisponde alla dilatazione che provoca la contrazione (cioè il parto, inventato proprio da lei quando diede alla luce Ra, che crebbe per diventare il più possente degli dei). Si diceva che Neith, al principio del tempo, presa la navetta, avesse teso il cielo sul suo telaio e creato la trama del mondo. Poi aveva intessuto delle reti con cui aveva pescato nell'oceano ancestrale tutta una serie di creature viventi, compresi uomini e donne. Contemporaneamente divinità funeraria (nota anche con il nome di Mehurt), Neith è inoltre considerata la creatrice della guerra e della caccia, tanto che il suo emblema era costituito da due frecce incrociate - a volte accompagnate anche da un arco - e da una pelle chiazata di animale: tutti attributi in cui i Greci riconobbero, in seguito, l'immagine della loro Atena (Cfr. M. TOSI, *Dizionario enciclopedico delle divinità dell'antico Egitto*, Torino, Ananke, 2004, *ad voces* e MONAGHAN, *op. cit.*, *ad voces*).

libica; fino ad approdare in Mesopotamia, patria di Lamashtu-Lamme⁴³² e, soprattutto, di Inanna, dea della fecondità e della bellezza (assimilata al-la babilonese Istar, alla greca Afrodite⁴³³ e alla romana Venere) e della guerra, attività in cui si ri-velava incredibilmente assetata di sangue. Nel *pàntheon* assiro-sumerico, quest'ultima è, pertan-to, la divinità ambivalente per antonomasia, al tempo stesso pura e lasciva, benefica e terribile, Madre celeste e infernale, fecondatrice e valchiria sterminatrice del mondo orientale, che, dopo la perdita del suo innamorato Dumuzi, diviene procace seduttrice di uomini e di dèi, sfiancando fino alla morte tutti coloro con cui giace. Nella saga di Gilgamesh, questi rifiuta le profferte sessuali di Inanna, rinfacciandole che nessun essere vivente rimane vivo fino all'indomani mattina, dopo essersi congiunto a lei nella notte. Sembra che soltanto dopo la cattività babilonese, gli Ebrei, in-fluenzati dal suo culto, abbiano cominciato a temere la figura demoniaca di Lilith, facendone un emblema di lussuria e di malvagità⁴³⁴.

Ishtar (o Ashdar, o Astar, o Istar o Istaru) rappresenta la divinità più importante all'interno del panorama mitologico mesopotamico, complessa immagine delle molteplici

432 Quasi tutte le culture hanno prodotto una figura simile a questa: la "figlia del cielo" portatrice di disgrazia, la cui descrizione iconografica appare, nei testi, assai particolareggiata ed inquietante. Essa viene, infatti, presentata come una donna nuda con il volto pallido, il corpo peloso, le membra inferiori che terminano ad artiglio d'uccello, testa e orecchie di leonessa - o, talvolta, d'avvoltoio - e denti d'asino. Urla e ruggisce come una fiera, tiene dei serpenti a due teste nelle mani, la sua bocca è bavosa ed i suoi seni nudi sono costantemente morsi da un cane nero e da un maiale. Il nome di questo demone femminile sterile, cacciato sulla terra dal suo stesso padre - il dio del cielo An (accadico Anu) - a causa della sua insopportabile e disgustosa malvagità, compare in numerosi rituali ed incantesimi sumerici e deriva dall'ideo-gramma "RAB.KAN.ME", il cui primo segno - "RAB" - significa bambino. La Lamashtu è desiderosa di maternità, ma è sterile; vorrebbe allattare, ma i suoi seni sono aridi. Soprattutto per questo viene classificata - insieme all'Utukku - come demone rapitore o uccisore d'infanti, tanto che la sua influenza nefasta viene descritta perfino nei testi medici accadici: "Se un neonato al seno di sua madre trema di paura e non smette di piangere, la figlia di Anu lo ha prescelto". Costei era considerata la peggiore di tutte le creature demoniache della Mesopotamia, dato che attaccava le puerpere, interrompendone la gravidanza con il suo manifestarsi sotto forma di succubo o di febbre pernicioso, o uccidendone, appunto, la prole appena nata con la recita di questa cantilena: "Datemi i vostri figli che li allatterò, e le vostre figlie / Ed io metterò la mia mammella nella loro bocca". La sua presenza era terrificante, così come le sue azioni. In una formula esorcistica viene evocata in questo modo: "È come un leopardo i cui piedi sono come quelli di Anzu, le sue mani sono lunghe e luride, le sue unghie artigli, il volto come quello di un leone. Viene dall'acquitrino con i capelli in disordine ed il petto nudo. Segue il bestiame e le pecore, e come un serpente scivola attraverso le finestre e fuoriesce". Le sue prede preferite - lo si è appena indicato sopra - erano costituite, dunque, da neonati e da donne incinte che, in molti casi, face-va abortire strappando loro direttamente il feto dal ventre, come riportano alcuni scongiuri: "Attacca sette volte l'addo-me della partoriente ed uccide il bambino". Ma, nelle sue scorribande, la Lamashtu non risparmiava nessuno, né uomini, né animali, né abitazioni e, tra i suoi numerosi misfatti, era anche solita aggredire maschi giovani e adulti bevendo il loro sangue e consumandone le carni. L'incantesimo volto a scongiurarla, in questi casi, recitava: "La figlia di Anu che dà il seno agli esseri deboli, / l'abbraccio di lei è un'insidia [...]; / lei, la divoratrice, la furia, la nemica, la ladra". Per eludere le sue opere distruttive, bastava appendere su tutte le porte delle case particolari piastre o amuleti su cui fosse inciso il suo nome (le puerpere li appendevano al collo insieme alla celebre "Pietra del parto"). Il demone, credendoli sa-luti o segni di rispetto, reagiva nel suo consueto modo perverso: andava altrove, là dove non era desiderato. Importan-te, inoltre, è sottolineare i simboli che contraddistinguono quest'ennesima *Femme Fatale*: ancora una volta l'asino - zoomorfizzazione della lussuria - e la barca - con la quale naviga lungo il fiume degli Inferi -, ma anche oggetti tipica-mente femminili come lo specchio, il pettine ed il fuso (cfr. *Ibid.*, ad vocem).

433 La stessa Afrodite dell'Ellade può vantare, a fianco di epiteti luminosi o voluttuosi, quelli inquietanti di *Melena* o *Melenide* ("la nera"), *Skotia* ("l'oscura"), *Androphonos* ("l'assassina di uomini"), *Anosia* ("l'empia"), *Tymborychos* ("la seppellitrice"), *Epitymbia* ("colei che sta sulle tombe") o decisamente *Persephaessa* come Regina degli Inferi, in pa-rallelo all'identificazione romana tra Dea dell'Amore e Dea della Morte in *Venus Libitina* (cfr. CONTI-PEZZINI, *op. cit.*, pp. 18-19). "Se questi nomi alludono al buio, di cui l'amore ama circondarsi [...], l'Afrodite nera può stare altrettanto bene a lato delle Erinii, tra le quali essa viene pure annoverata" (K. KERÉNYI, *Gli Dei e gli Eroi della Grecia*, Milano, Garzanti, 1976, voll. 2, t. I, *Gli Dei*, p. 77). A tale proposito, cfr. MÉRIMÉE, *La Vénus d'Ille*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 729-757.

434 Cfr. MONAGHAN, *op. cit.*, ad vocem.

potenzialità del ge-nere femminile. Essa era la madre dal seno generoso, simbolo della sua benevolenza; era la guer-riera etemamente vergine, che non concedeva a nessuno la sua essenza e battagliaiva con chiunque la volesse prendere. Era la prostituta, che tramava di continuo per procurarsi un nuovo amante, non importava se divino, umano, perfino bestiale. Ed era giudice e consigliera, la vecchia saggia emulata dalle donne nei focolari dei Paesi dove'era venerata. È significativo che Ishtar accomuni in sé - anche se con una netta prevalenza per il secondo, come la maggior parte delle dee prece-dentemente menzionate - i poli, rispettivamente, dell'amore (o meglio, della sessualità), della pietà, della vegetazione, della maternità, e della morte, della guerra, delle tempeste, metafora sopranna-turale delle opposizioni fra loro complementari che si riflette anche nel pianeta Venere, che irradia la propria luce sia il mattino che la sera, pianeta di cui essa è signora e che le comporta, appunto, l'appellativo di "Signora della Luce Risplendente". La dea in questione reggeva anche la Luna ed era la padrona delle stelle del giorno e della notte⁴³⁵, invariabilmente il simbolo, per il popolo del Tigri e dell'Eufrate, delle energie del femminile, alternativamente battagliere o amanti del piacere. Quale stella del mattino - Dilbah - la dea si armava di tutto punto e attaccava al suo carro sette leoni per uscire all'alba a caccia di animali o di umani. Quale Zib - stella della sera -, era servita nel tempio da donne promiscue che adoravano la "Ishtar dagli occhi colmi di desiderio, la dea dei sospiri amorosi" colei che "porta il maschio alla femmina e la femmina al maschio", la dea "dal canto più dolce del miele e del vino, più dolce dei germogli e delle piante, superiore anche alla pura panna"⁴³⁶. Nella città di Uruk, le sue sacerdotesse erano definite con epiteti quali *sikrêti* ("rovinose"), *harimâti* ("allacciatrici") e *uhâti* ("irretitrici"), a causa dei loro amori dis-soluti, e pare addirittura che, nei templi di Babilonia, le donne praticassero una vera e propria forma di prostituzione sacra in onore della dea. Gli atti sessuali compiuti nei suoi luoghi di culto costituivano, infatti, un preciso dovere religioso e non certo sfrenate manifestazioni orgiastiche: lo prova il fatto che Ishtar, a differenza, ad esempio, del demone Ardat Lili divenne madre / amante di Tammuz, identificato come spirito del grano e dio della vegetazione⁴³⁷. Secondo il mito narrato nella *Catàbasi ad Inferos* di Ishtar, la dea, decisa a riportare sulla terra il proprio amante di cui - come Inanna - aveva causato la morte, minacciò addirittura la fine del mondo: se non le fosse stato accessibile il regno sotterraneo e non avesse ottenuto la resurrezione del suo amato, avrebbe distrutto l'intero oltretomba con i suoi immani poteri e le schiere innumeri dei defunti, salite a quel punto in superficie, avrebbero finito per divorare tutti i vivi, meno

435 È interessante notare come Ishtar venisse spesso associata alla stella ad otto punte, un simbolo che si ritrova anche nell'iconografia cristiana, correlato, paradossalmente, alla Vergine Maria (cfr. *Ibid.*, *ad vocem*).

436 Cfr. D. BASSI, *Mitologia babilonese-assira*, Modena, Cisalpino-Goliardica, 1986, p. 98 e MONAGHAN, *op. cit.*, *ad vocem*.

437 Cfr. BASSI, *op. cit.*, p. 106.

numerosi di loro. Fortu-natamente, a Tammuz - versione medioorientale maschile della greca Persefone - fu concesso di ri-tornare in vita, almeno per la metà di ogni anno (la metà in cui le piante del deserto fioriscono)⁴³⁸. Talvolta le due energie antitetiche e complementari che caratterizzano la natura di Ishtar si combi-nano in un'unica figura di una sessualità pericolosa: così l'eroe Gilgamesh respinse la dea - allo stesso modo, appunto, di Inanna - sostenendo che i suoi amanti venivano annientati (perché tutto quello che vive ed ella ama finirà per morire), ma poi si ammalò gravemente, una sorta di auto-punizione del suo stesso corpo. Analogamente il compagno dell'eroe - Eabani - si rifiutò di tributare alla dea l'onore che le era dovuto e morì miserevolmente, con un'agonia che durò ben dodici giorni. Ishtar, infatti, è la vita stessa, vita che conduce alla morte e ad una nuova nascita, come avrebbero detto i suoi devoti. E chi nega il sesso nega la vita, chi nega la morte nega la vita e non troverà né gioiosa la seconda, né facile la prima⁴³⁹.

E, sempre vicino alle caratteristiche dell'archetipo vampirico, è un demone di cui Ishtar si serve proprio allo scopo di attrarre gli uomini per distruggerli, una creatura affascinante - con le sembianze di una bella prostituta - incarnazione divina dei pericoli della lascivia, chiamata Lilitû (nome etimologicamente affine - in maniera più che evidente - alla Lilith ebraica)⁴⁴⁰. La radice "lil-" è presente, dunque, nella lingua sumera, nei nomi di numerosi demoni e divinità⁴⁴¹, anche se non possiede un'accezione precisa, o comunque riferibile agli elementi più rilevanti dei demo-ni stessi. Il fatto che evochi la terra, spiega che Lilith venga rappresentata come un demone ter-reno che associa forze notturne⁴⁴² e forze genitrici, le prime prive di qualsiasi finalità (ri)produttiva, le seconde foriere, invece, di tutta una serie di piccoli demoni. Un suo significato originario va comunque connesso ai turbamenti climatici, temuti e identificati con il terrore, con la vita in pericolo: Lilû (ipostasi di un Lil sumerico anteriore), Lilitû e Ardat Lili⁴⁴³ sono tre creature de-moniache originariamente associate alle

438 Cfr. S. ANDREANI - B. TRAVERSETTI, *I miti degli dei e degli eroi*, Roma, Nuove Edizioni Gherardo Casini, 1976, p. 51.

439 Cfr. MONAGHAN, *op. cit.*, *ad vocem*.

440 Cfr. R. GRAVES - R. PATAI, *Les Mythes Hébreux*, Paris, Fayard, 1987, p. 85, note 5: "On fait d'ordinaire dériver Lilit du mot assyro-babylonien *Lilitû*, démon femelle ou *Esprit du vent* [...]. Mais elle apparaît antérieurement sous la forme Lillake sur une tablette d'UR (2000 ans av. J. C.) qui contient le conte de *Gilgamesh et le Saule*".

441 La radice in questione si ritrova, ad esempio, nel nome del dio Enlil, considerato - intorno all'VIII -VII secolo a.C. - il Signore dell'Atmosfera, il creatore dell'universo, divinità della vegetazione e dell'Uragano, che impiega per dare vita a quello che prende il nome di "Amarou" o Diluvio (nella religione assiro-babilonese, erede diretta della mitologia mesopotamica del VII millennio a.C., la maggior parte delle forze divine sono forze della Natura, e ognuna di esse presiede un ambito circoscritto che è proprio soltanto a lei e a nessun altro). È interessante notare come la prima comparsa di Li-lith - sotto forma di Lilitû - avvenga nell'Epopea di Gilgamesh, re della leggendaria città sumera di Uruk.

442 Lilith è legata a doppio filo con le tenebre e l'oscurità: l'ebraico *lail* - che significa, per l'appunto, "notte" - può giustificare un accostamento dal punto di vista linguistico e simbolico tra la creatura demoniaca e la totale assenza di luce.

443 Sulle origini mitologiche e linguistiche di Lilith, cfr., in particolare, BRIL, *op. cit.*, p. 53. Lo studioso intravede nella coppia demoniaca composta da Lilû e da Ardat Lili, soprattutto a causa della loro natura vampirica e lasciva, le forme più arcaiche della Lilith ebraica.

forze ostili della natura - in particolare ai venti micidiali, alle tempeste e agli uragani - e poi divenute, a seguito della loro semitizzazione, l'incarnazione del piacere infecondo della lussuria⁴⁴⁴. Il demone maschile Lilû era un incubo che approfittava delle donne durante il sonno; Lilitû e Ardat Lili, invece, erano succubi definite come "vergini prive di latte", incapaci, cioè, di generare prole, che approfittavano del sangue e, soprattutto, del corpo (nello specifico, dello sperma) degli uomini sposati senza, però, rimanere fecondate e lasciando le loro stesse vittime insoddisfatte e malate. Serve notturne di una divinità femminile superiore che regnava nelle tenebre dell'oltretomba, per esorcizzarle, si rivolgevano preghiere a Marduk - una divinità solare maschile sorta dalle acque per illuminare il mondo⁴⁴⁵ - oppure, soprattutto le donne, praticavano la prostituzione sacra (intesa come celebrazione della vita), offrendo i guadagni ai templi in cui le succubi erano venerate. Sia Lilitû che Ardat Lili venivano rappresentate con le caratteristiche di pericolosi animali, quali pantere e serpenti⁴⁴⁶, e comparivano in numerose litanie insieme ad altri demoni che causavano patologie di vario tipo, il che lascia supporre che il loro scopo principale fosse distruggere le famiglie impossessandosi del membro giudicato più importante, vale a dire dell'uomo, che non poteva così più lavorare:

Quanto al malato il suo male se ne esca!
Namtar, Asakku, Samana,
Spirito cattivo, Alu cattivo, spettro cattivo,
Gallu cattivo, dio cattivo, Rabisu cattivo,
Lamasthu Labasu Abbazu.
Lilû, Lilitû, serva di Lilitû,
Namtar cattivo, Asakku maligno, malattia maligna,
fatture cattive, sporcizia, affezione, affezione della pelle;

444 Cfr. SICUTERI, *op. cit.*, pp. 52-56.

445 Da quel momento, il principio maschile verrà (quasi) inscindibilmente legato al Sole e quello femminile alla Luna e alla ciclicità delle sue fasi, fino all'ultima, quella di "Luna Nera", che racchiude i significati più nefasti. Attualmente, numerosi saggi e diversi siti internet presentano Lilith quale simbolo, appunto, della Luna Nera astrologica. In base a queste fonti, tale Luna non corrisponderebbe né a un satellite, né ad un astro né, tantomeno, a un pianeta, bensì ad un punto sensibile ben preciso situato sull'ellittica percorsa della stessa Luna in rapporto alla Terra: si tratterebbe, in altri termini, di uno dei punti oscuri dell'orbita lunare. Lo stretto legame che si viene a creare, pertanto, tra magia / divina-zione / astrologia e la figura mitologica di Lilith trova una giustificazione nelle antiche credenze relative all'archetipo per eccellenza della *Femme Fatale* (cfr. V. ROUSSEAU, *loc. cit.*, p. 61). Édouard Dhorme - eminente storico delle religioni - dimostra chiaramente, nelle proprie opere, dove e in che modo l'astrologia dei Babilonesi - padri della tradizione ebraica ed eredi della scienza sumero-accadica - influenzò enormemente la mitologia assira. Lilith, in misura maggiore, forse, rispetto a tante altre figure sacre che popolarono il *pàntheon* babilonese prima e la tradizione ebraica poi, serba in sé tracce più che evidenti del suddetto interesse astrale (cfr. DHORME, *op. cit.*, p. 266).

446 Il rettile che, nell'epopea di Gilgamesh, fonda la mitologia mesopotamica, ruba all'uomo l'immortalità, commettendo, quindi, un delitto analogo a quello di Lilitû, che toglie la vita attraendo gli uomini con la propria bellezza e la propria sensualità tutta soprannaturale. Serpente e *Femme Fatale* con tendenze vampiriche agiscono entrambi sul terreno della morte e del "furto" di energia vitale, perenne in un caso, temporanea nell'altro. Inoltre, presso molte popolazioni primitive, il serpente, proprio come il Vampiro, è da sempre considerato simbolo d'immortalità: il cambiamento annuale della pelle lo fa eternamente "ringiovanire" (Cfr. GIOVANNINI, *Il libro dei vampiri*, cit., pp. 184-187, 202).

febbre, itterizia, faccia cattiva, lingua cattiva,
dalla sua casa se ne escano⁴⁴⁷.

La leggenda di Lilith - la prima donna creata - è particolarmente importante, perché con-serva l'impronta tardiva lasciata nella memoria collettiva da un capovolgimento di atteggiamenti, di istituzioni e di credenze molto arcaico. Pur partendo dalla constatazione di esistenze simulta-nee di sistemi sociali differenti in seno alla specie umana (di una convivenza, non di una succes-sione, cioè, fra matriarcato e patriarcato), la vicenda di Lilith rappresenta la testimonianza del fat-to che, in un certo periodo, le nuove strutture del potere maschile erano ormai diventate stabili. E il maschio, per esorcizzare il suo senso di colpa, finì per trasformare l'antico oggetto di amore, rispetto e adorazione, in demone: Lilith appunto⁴⁴⁸. In un secondo tempo, questa figura ha subito una sorta di scissione: da un lato, in quanto spirito maligno "terrestre", essa è evoluta nel sim-bolo della "Strega", dall'altro, è divenuta una divinità "astrale", legata alla luna, dando così corpo all'immagine della "Luna Nera"⁴⁴⁹, un archetipo vissuto dall'umanità in continuo diveni-re, ma che sempre racchiude in sé le paure, le ansie e le angosce di ogni giorno.

Nel mondo classico, un'altra *Femme Fatale* teriomorfa dalle connotazioni fortemente vampiriche è la *Strix*, che - in particolare per i Latini - non era semplicemente l'antenata della Strega, bensì un'insaziabile demone femminile alato originario della Marsica, dotato di artigli si-mili a quelli degli uccelli rapaci, che volava di notte, emettendo urla acutissime, sopra le culle dei bambini e sopra i letti delle puerpere per succhiarne il sangue e divorarne le viscere. Ovidio, ne *I Fasti* (libro VI), parla di *Striges*, e segnala che potevano essere tenute lontane dalle case delle donne gravide invocando una dea benefica di nome Carna⁴⁵⁰:

Vi sono ingordi uccelli, non quelli che rubavano il cibo
dalla bocca di Fineo, ma da essi deriva la loro razza:
grossa testa, occhi sbarrati, rostri adatti alla rapina,
penne grigiastre, unghie munite di uncino;

447 Cfr. MONAGHAN, *op. cit.*, *ad vocem*. Se ne deduce, quindi, che, nei suddetti casi, non si può parlare di una vera e propria Lilith mesopotamica, ma più di entità maligne femminili che venivano a turbare l'equilibrio familiare provocando piaceri infecundi e conseguente spossatezza, soprattutto durante il sonno notturno e nella siesta pomeridiana, due momenti spesso associati al vento del sud-ovest, un vento caldo proveniente dai deserti dell'Arabia che, salendo verso nord, influiva negativamente sul clima e causava, con una certa frequenza, decessi dopo un periodo relativamente breve di prostrazione. Lilû, Lilitû e Ardat Lili, agendo come incubi e succubi, sollevano appoggiarsi sul torace delle vittime prescelte ostacolandone la respirazione ed eccitandone, contemporaneamente, i sensi (come in una sorta di asfissia ero-tica): anche se la vittima in questione si accorgeva dell'inganno, non era in grado di sottrarsi e il suo organismo ne usciva terribilmente debilitato. Considerando il timore che le popolazioni mesopotamiche avevano delle malattie, è ovvio che le associassero a delle creature diaboliche o a degli spiriti malvagi e che ideassero diversi rituali esorcistici in assenza di adeguate terapie (cfr. *Ibid.*).

448⁴⁴⁷ Cfr. J. BRIL, *op. cit.*, pp. 121-126.

449⁴⁴⁸ Cfr. SICUTERI, *op. cit.*, p. 50.

450 Cfr. P. OVIDIO NASONE, *I Fasti*, Milano, BUR, 1998, p. 451, v. 171.

volano di notte e cercano infanti che non hanno accanto la nutrice,
li rapiscono dalle loro culle e ne straziano i corpi;
si dice che coi rostri strappino le viscere dei lattanti,
e bevano il loro sangue sino a riempirsi il gozzo.
Hanno il nome di Strigi: origine di questo appellativo
è il fatto che di notte sogliono stridere orrendamente.
Sia che nascano dunque uccelli, sia che lo diventino per incantesimo,
e null'altro siano che vecchie tramutate in volatili da una nenia della Marsica,
vennero al letto di Proca: Proca, nato da cinque giorni,
sarebbe stato una tenera preda per questi uccelli;
con avido lingue succhiano il petto dell'infante,
ma il povero bambino vagisce e chiede aiuto⁴⁵¹.

Anche la Sfinge⁴⁵² può rientrare tra le creature femminili con caratteristiche fatali, in particolare la Sfinge greca, che paralizza con il suo mutismo così come Medusa pietrifica con lo sguardo. In Egitto, il sesso della Sfinge non era femminile (in quella terra essa aveva, infatti, una testa di maschio barbuto e rappresentava la regalità): soltanto la misoginia dei Greci introdusse i connotati muliebri tra gli elementi costitutivi di questo mostro polimorfo. Il volto della Sfinge greca è inequivocabilmente un volto di donna, su un corpo di leone alato, talvolta munito di mam-melle umane. Ma a questa creatura erano associati anche gli attributi del serpente, sia perché raffigurata in determinate tradizioni con coda di drago, sia perché ritenuta figlia della ninfa Echidna, che aveva la parte inferiore del corpo simile, appunto, a un serpente. La versione più diffusa del mito narra che si trattasse di una Mènade, la quale si era abbandonata così selvaggiamente all'ebbrezza tipica del culto bacchico da diventare un ibrido per metà umano e per metà animale. La Sfinge veniva considerata un flagello, non tanto per i singoli individui, quanto per l'intera comunità su cui incombeva: tutti gli abitanti di Tebe subivano il suo volere omicida. Posta a guardia di una delle porte della città, essa sbarrava la strada ai viandanti, strangolandoli se non sapevano rispondere a un misterioso indovinello sull'Uomo (per questa sua prerogativa, forse discendeva dalla dea-guardiana del mondo infero, che, presso molte culture, impediva ai vivi l'ingresso nel territorio della morte). A risolvere l'enigma - com'è noto - riuscirà Edipo, il futuro re di Tebe: essendo ormai

451 *Ibid.*, p. 449, vv. 131-146.

452 Creazione nata dai recessi più reconditi dell'immaginario umano come la Sfinge, anche la Chimera seduce e conduce alla perdizione gli imprudenti che le si accostano. Questa creatura - "mostro ibrido dalla testa di leone e dal corpo di capra, ha coda di drago e sputa fiamme" (J. CHEVALIER - A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli: miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, Milano, BUR, 1986, voll. 2; t. I, A-K, p. 258) - che si diceva avesse imperversato nella Licia e che probabilmente, in origine, era una dea dei vulcani (dato che esisteva un vulcano con il suo nome proprio nel paese che essa avrebbe terrorizzato), ricompono, in un certo senso, l'immagine della *Femme Fa-tale*. Alla coda di drago, infatti, corrisponde l'orgoglio; il corpo caprino incarna le perversioni, mentre la testa di leone evoca una volontà di supremazia, tutti tratti che caratterizzano la personalità della tipologia femminile ana-lizzata nel presente studio (cfr. MONAGHAN, *op. cit.*, *ad vocem*).

distrutta la sua ragione di vita, la Sfinge distrusse anche sé stessa sfracellandosi sugli scogli⁴⁵³. Una creatura femminile, dunque, che lega il suo pericolo alla conoscenza più che alla sessualità, e un uomo che ne sa sconfiggere le insidie: Edipo, il liberatore. Il nesso della Sfinge con la fatalità potrebbe apparire molto tenue di primo acchito, ma, anche in questo caso una considerazione etimologica consente di definire meglio la parentela con l'archetipo dell'Eterno Femminino, e in particolare, appunto, con la Donna Fatale⁴⁵⁴. Come ricorda Massimo Izzi nel saggio *I mostri e l'immaginario*:

Il nome *sphinx* sembra essere autoctono della Grecia: si può risalire ad un radicale indo-europeo in -g, SPIG o SPHIG che si riferisce alle idee di collegare, rendere compatto; da ciò deriva SPHINGO = lego, stringo (per traslato, strozzo), SPHINCTER = sfintere, muscolo che stringe, e il latino FIGERE = configgere e FIXUS = fisso o conficcato. Sfinge - dal greco *sfinghéin* = soffocare - vorrebbe quindi dire "strangolatrice", ed in questa accezione è per lo più inteso il significato del nome⁴⁵⁵.

Il concetto di legame, legamento, riconduce direttamente alla magia (la "legatrice" era la maga) e al vampirismo (la possessività sensuale della *revenante*). Franz von Stuck rappresenta il "canone" della *Femme Fatale*-Sfinge (ancora più che in *Le Sphinx*, 1889, nel dipinto *Le Baiser du Sphinx*, 1895 ca.): enigmatica e crudele, questa donna dal corpo leonino, questo mostro mascolinizzato, incarna l'arroganza, la perversità devastatrice e il destino ineluttabile, denso di funeste conseguenze. Per Géza Roheim, "le Sphinx ne séduit sa victime que pour la détruire"⁴⁵⁶. E Charles Baudelaire, che esalta una forma morbosa di erotismo, delinea il ritratto di un "sphinx antique"⁴⁵⁷ la cui "tête a les attitudes / De l'énigme et du secret"⁴⁵⁸. Inoltre, sempre secondo Roheim, la Sfinge può essere assimilata alla "Fée de Midi, c'est-à-dire à une créature du type de la Serpolnica, cette figure de cauchemar qui apparaît aux paysans lorsqu'ils s'endorment en plein air sous un soleil brûlant"⁴⁵⁹.

Edipo, alla fine, scioglierà Tebe dalla maledizione della Sfinge, ma sarà perseguitato da un'altra tipologia di demoni femminili, le Furie o Erinni (o, sarcasticamente, Eumenidi, "le gentili") una triade di vergini nere, che avevano dei serpenti per capelli, teste di cane, grandi

453 Cfr. MONAGHAN, *op. cit.*, *ad vocem*.

454 Cfr. GIOVANNINI, *Il libro dei vampiri*, cit., p. 187.

455 M. IZZI, *I mostri e l'immaginario*, Roma, Edizioni del Graal, 1982, p. 77.

456 G. ROHEIM, *L'Énigme du Sphinx*, Paris, Payot, 1976, p. 30.

457 BAUDELAIRE, *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*, in *Spleen et Idéal*, in *Les Fleurs du Mal (1861)*, in *Oeuvres Complètes*, cit., t. I, p. 29, v. 11.

458 ID., *Chanson d'après-midi* (1860), in *Ibid.*, p. 59, vv. 11-12.

459 ROHEIM, *op. cit.*, p. 31.

ali di pipistrello sul dorso e occhi iniettati di sangue velenoso. Vestite di nero o di grigio, armate di torce, fruste o pungoli dalle punte di bronzo, abbaiando e latrando come cagne, vagavano per il mondo pre-ellenico perseguitando - quali spiriti della vendetta⁴⁶⁰ - coloro che avevano osato tra-sgredire le prime leggi della parentela. Esse erano “le forti”, così terribili che non dovevano mai essere nominate, temute esponenti di una coscienza torturata, ma soprattutto di un potere che te-neva insieme un mondo ancora matriarcale: infatti, queste creature semi-umane davano una cac-cia spietata, fino alla morte, a chiunque avesse commesso il sacrilegio di versare sangue di con-giunti, penosamente generato, appunto, attraverso le donne della famiglia. Colomba, protagoni-sta eponima del *récit* di Mérimée, potrebbe rappresentarne, senza ombra di dubbio, una fosca in-carnazione moderna in terra di Corsica⁴⁶¹. Le Erinni erano Aletto (“l’infaticabile”), Megera (“rabbia invidiosa”) e Tisifone (“vendicatrice”), tutte nate dal sangue dell’evirazione - ad opera di Crono - del dio del cielo Urano, quando questo aveva toccato la madre terra Gea. Ritte accanto al trono del Sole, o immerse nelle ombre del Tartaro, queste dee implacabili non potevano essere arrestate da sacrifici o da lacrime, una volta che la loro sete di giustizia era insorta. Secondo ver-sioni alternative del mito, le Furie - folli (da cui il loro principale appellativo) e fatali all’ennesi-ma potenza, in quanto incarnazioni di forze così istintive e primordiali da originare addirittura il detto greco: “Ogni cane ha le sue Erinni”-, nacquero dalla Notte, oppure da Ade, dio del Tartaro, e da Persefone e, proprio come entrambe queste divinità infernali, erano caratterizzate da una doppia natura, benigna e misericordiosa da un lato, maligna e crudele dall’altro, tanto da spin-gerle, quando non percorrevano la terra per punire i criminali, a torturare i dannati nell’Erebo⁴⁶². Nella tragedia eschilèa intitolata *Le Eumenidi*, Apollo le descrive in questi termini: “Tu vedi ora queste Furie già dome; cadute nel sonno vedi le vergini maledette, queste vecchie vergini nate in un tempo remoto. Nessuno si congiunge con loro, né dio né uomo né bestia selvatica. Per il ma-le esse nacquero, e nell’ombra maligna del Tartaro, giù sottoterra vivono, odio degli uomini e degli dèi dell’Olimpo”⁴⁶³.

Accanto alle mortali Erinni troviamo le altrettanto nefaste Mènadi (o Baccanti, o Tìadi), seguaci del dio del vino Dioniso, l’ultimo arrivato nel *pàntheon* olimpico, nato, secondo il mito, da Zeus e Seméle. Nascosto alle altre divinità, Dioniso era cresciuto affidato solo alla

460 Appartenevano alla loro stessa famiglia le Pótnie o “Possenti”, le Manie o “Folli”, le Prassidiche o “Le Vendicatrici”: una schiera sufficiente a far tremare il più prode degli eroi (cfr. J. E. HARRISON, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, New York, Meridian Books, 1957, p. 214).

461 Cfr. MÉRIMÉE, *Colomba*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, cit., pp. 759-889.

462 Cfr. MONAGHAN, *op. cit.*, *ad vocem*. Le due differenti versioni della loro nascita sono da ricollegarsi, forse, alla possibilità della doppia dimora di cui si è fatta menzione sopra (cfr. M. GRANT - J. HAZEL, *Dizionario della mitologia classica*, Milano, SugarCo, 1979, pp. 152-154).

463 ESCHILO, *Le Eumenidi*, in *Tutte le tragedie*, Roma, Newton Compton, 1994, p. 208.

cura di donne; poi aveva iniziato la sua processione trionfale attraverso la Grecia, coperto di vesti femmi-nili, bello a vedersi⁴⁶⁴. Con lui era giunta l'ebbrezza dell'unione con il divino e le donne, incanta-te e trasformate dalla comunione con lo spirito che egli rappresentava (per cui coloro che beveva-no vino assumevano, in un certo senso, il suo sangue), si erano radunate in frotte. Si riunivano, queste Mènadi (letteralmente "donne invasate", "donne furenti"), vestite solo di pelli di animali selvatici, portando delle ghirlande di edera intrecciata con erba di finocchio, recando con sé il tir-so ed erigendo altari al loro dio nei luoghi più impervi. E si votavano alla nuova religione prove-niente dalla selvaggia Tracia con una furia tale da terrorizzare spesso gli uomini, ai quali era severamente proibito assistere ai loro riti segreti e, tantomeno, parteciparvi. Le Mènadi, *Femmes Fatales* elevate al quadrato, creature estremamente carnali che racchiudevano in sé tutti gli spiriti orgiastici della Natura, correvano per foreste e montagne, con il capo rovesciato all'indietro e le chiome sciolte, in una strana danza impetuosa accompagnata da zufoli, tamburi e tamburelli. Tal-volta andavano a caccia, uccidendo a mani nude e, non soltanto divorando la carne cruda in una comunione primordiale, ma bevendo anche il sangue caldo delle loro prede per sostenersi durante i loro cerimoniali notturni⁴⁶⁵. Un intruso in uno dei rituali bacchici veniva sottoposto a punizio-ni terribili, in quanto era considerato un sacrilegio spiare le donne trasformate dalla "rabbia" o manìa delle loro estasi⁴⁶⁶. Numerosi sono gli episodi di uomini che, come il figlio di Agave - Pen- teo di Tebe - ignorarono questa proibizione e andarono incontro a un'orrenda morte. Nell'omo-nima tragedia di Euripide, le Mènadi, prima di uccidere Pènteo, il sovrano tebano che aveva sconsideratamente vietato la celebrazione del culto di Dioniso nel suo regno, scatenano indomite tutta la loro forza invulnerabile per compiere una terribile vendetta su tutti i suoi sudditi:

Quelle [le Baccanti], allora - narra al re un nunzio ancora terrorizzato -, scrollato il sonno profondo dagli occhi, balzarono su in piedi – uno spettacolo d'armonioso decoro: vecchie, gio-vani,

464 Forse Dioniso era stato una volta "il germoglio" (il significato di uno dei suoi appellativi), un dio della vegetazione destinato ad essere distrutto come simbolo umano di crescita e di morte. Secondo una simile interpretazione, allora, le donne che lo seguivano incarnavano la dea della vita e della morte, la "nutrice" della vita e poi la sua divoratrice (cfr. MONAGHAN, *op. cit., ad vocem*).

465 Gli studiosi di religione propongono varie e contrastanti interpretazioni delle motivazioni che avrebbero indotto le Mènadi a rifugiarsi in luoghi impervi e a praticare i loro oscuri rituali. Alcuni concordano con Bachofen, che sostiene che le donne in questione, per lo più, o si trovavano sotto l'effetto di qualche allucinogeno, oppure erano insane, o semplici criminali. Altri suggeriscono che l'oppressione in cui vivevano le donne greche era tale che la loro frustra-zione erompeva di quando in quando in orge furiose. Altri ancora ritengono che la religione dionisiaca sia stata una forma essenzialmente femminile di spiritualità, una possibilità offerta alle donne di assumere il terribile e divino ruolo di idoli. Alla fine, il culto di Bacco subì la medesima sorte delle altre religioni dell'antico Egeo incentrate sulla donna: venne, cioè, reinterpretato dagli uomini e strappato dalle mani delle sacerdotesse originarie. In tal senso, il cantore Orfeo, invitando gli uomini all'omosessualità anziché a indulgere al desiderio per l'altro sesso, creò in Grecia una sor-ta di "religione sostitutiva". Anche se la sua persona finì letteralmente fatta a pezzi dalle Tiadi che cercavano di difen-dere il proprio orgoglio sessuale e la propria indipendenza sacrale, ciò non impedì alla sua testa di seguitare a cantare e alla religione orfica di svilupparsi e di espandersi (*Ibid.*).

466 *Ibid.*

vergini ancora non piegate al giogo. Prima i capelli sciolsero sugli omeri, e quelle a cui s'era allentato il nodo si strinsero le nèbridi sul corpo, e cinsero le pelli picchiettate coi serpi che lambivano le gotte. Altre, tenendo in braccio una gazzella o i cuccioli d'un lupo, li nutrivano di bianco latte [...]; e serti d'edera si ponevano sul capo, o di quercia o di smilace fiorito. Ci fu chi prese il tirso e ne percosse una pietra, da cui, come rugiada, stille d'acqua sgorgarono, chi invece batté col ramo il suolo, ed in quel punto una fonte di vino sprigionò il dio; chi aveva voglia d'una candida pozione, con la punta delle dita incideva la terra ed ecco, aveva una gran copia di latte, e dai tirsi d'edera distillavano correnti dolci di miele. [...] Noi ci demmo alla fuga ed evitammo d'essere dilaniati dalle Mènadi; ma quelle a mano armata s'avventarono sopra i vitelli al pascolo sull'erba.

Ne potevi vedere una tenere, le braccia aperte, una giovenca florida, mugghiante; e altre, intanto, dilaniavano vitelline. Vedei fianchi e zoccoli biforcuti scagliati in alto, in basso, penduli dagli abeti e insozzati di sangue che gocciava. Ed anche i tori violenti e già protesi nella furia delle cornate, calavano a terra sotto innumeri mani di fanciulle. Ed erano spogliati dell'involucro della carne, più presto assai d'un battito di palpebre [...]. Poi, librandosi come uccelli, vanno di corsa nelle vaste piane [...]. Come nemici piombano su Isia ed Èritra, al di qua del Cicerone, mettendo tutto a sacco; dalle case rapivano bambini, e tutto quello che si mettevano in spalla aderiva senza legacci e non cadeva al suolo nero, né bronzo né ferro; sui riccioli c'era un fuoco che non ardeva. I villici rapinati da loro s'infuriavano, prendevano le armi: lo spettacolo fu allora impressionante, sire. Il ferro di quelle lance non s'imporporava; loro invece, scagliando dalle mani i tirsi, li ferivano, volgendoli in fuga, loro, donne, quelli ch'erano uomini...⁴⁶⁷.

In *Smarra* di Nodier, al termine del sogno di Lorenzo-Lucius, la maga tessala Méroé si lancerà in una danza sfrenata insieme a Théïs, Thélair e Myrthé, le dolci schiave dell'uomo tra-sformatesi improvvisamente in feroci Mènadi “échevelées [qui poussent] des hurlements de joie”⁴⁶⁸. Dotata della medesima forza fisica che - come si è detto - consentiva alle seguaci di Dio-niso di sventrare uomini e belve a mani nude e di divorarli ancora vivi, Méroé, “ivre de volupté”, strappa il cuore dal petto di Polémon e, così “déchiré”, come se si trattasse di un trofeo, “[l'élè-ve] au-dessus du groupe avide de ses compagnes [...]. Elle en [refuse], elle en [dispute] les lam-beaux au filles de Larisse altérées de sang”⁴⁶⁹. A questo proposito, la definizione che Umberto Albini dà delle Baccanti, nella prefazione della tragedia di Euripide sopra menzionata, riassume perfettamente le figure della maga tessala e delle sue seguaci descritte da Nodier. Le celebranti di Bacco - osserva lo studioso - “forze latenti, contro cui non c'è più difesa o argine, si scatenano in direzioni imprevedute, comportano rovina e dolore senza fine. Il magico e isterico ricongiungimento con un mondo di verità elementari si risolve in una catastrofe”⁴⁷⁰. Si narra anche di donne che si presero gioco della sacra religione

467 EURIPIDE, *Le Baccanti*, in *Tutte le tragedie*, Roma, Newton Compton, 1994, voll. 2; t. II, p. 308.

468 NODIER, *Smarra ou les Démons de la nuit*, in *Contes*, cit., p. 74.

469 *Ibid.*

470 U. ALBINI, *Prefazione*, in EURIPIDE, *Le Baccanti*, Milano, Feltrinelli, 1968, pp. 58-59.

delle “donne di Zeus” - come le chiamava Dioniso -, e vennero fatte impazzire per punizione. Ad ogni modo, non tutte le creature di sesso femminile prendevano parte alle orge in mezzo alla natura incontaminata che duravano intere notti, ma - a quanto sembra - tutte le donne greche riconoscevano il diritto di quelle loro sorelle che avevano liberamente scelto questa forma di culto tanto attraente perché al contempo magica e pericolosa⁴⁷¹. Ne *Il Viccolo di Madama Lucrezia* di Mérimée, il narratore ricorda di aver sempre visto appeso nello studio paterno, sopra il caminetto - in prossimità, non a caso, di una sorgente pirica -,

le portrait en miniature d'une fort jolie femme, la tête poudrée et couronnée de lierre, avec une peau de tigre sur l'épaule. Sur le fond on lisait: Roma 18.. Le costume me paraissait singulier, il m'était arrivé bien des fois de demander quelle était cette dame. On me répondait:

“C'est une bacchante”; mais cette réponse ne me satisfaisait guère; même soupçonnais un secret; car à cette question si simple, ma mère pinçait les lèvres, et mon père prenait un air sérieux⁴⁷².

Il ventitreenne narratore - che ha da poco iniziato a comprendere le cose del mondo e a smalziarsi - in effetti non si sbaglia: il dipinto, già per il solo fatto di raffigurare una Baccante, cela fiamme ardenti sotto una cenere apparentemente sopita, ma pronta a rinascere. La Mènade in questione altri non rappresenta che la marchesa romana Aldobrandi, un'antica passione giovanile del padre del narratore, dall'occasionale, presunta relazione con la quale - relazione che il testo lascia più volte intuire, senza mai confermarla apertamente - potrebbe essere nato il narratore stesso (date certe frasi piuttosto ambigue pronunciate dalla nobildonna nel corso della storia e, soprattutto, per via della sua estrema somiglianza con don Ottavio, uno dei figli legittimi della stessa). Il giovane si recherà in visita più volte dalla marchesa - non a caso, su pressante raccomandazione paterna - nel corso del proprio soggiorno romano e appunto da tale frequentazione trarranno origine le strane, “fantastiche” avventure di cui egli si ritroverà ad essere, suo malgrado, involontario quanto “comodo” protagonista:

Bien que la marquise ne portât ni poudre ni peau de tigre, du premier coup d'oeil, par la force de mon génie, je reconnus - dichiara il narratore - en elle la bacchante de mon père. Quel-que vingt-cinq ans n'avaient pu faire disparaître entièrement les traces d'une grande beauté. Son expression avait changé seulement, comme sa toilette. Elle était tout en noir, et son triple menton, son sourire grave,

471 Si narra che, una volta, alcune Mènadi erano scese al loro villaggio dalle montagne in cui avevano trascorso la notte correndo sotto la Luna. Quando giunsero alla fontana ubicata al centro del villaggio, crollarono prive di sensi, senza aver più la forza di raggiungere le loro case. Ma quando si risvegliarono, videro intorno a loro, in cerchio, tutte le matrone del villaggio che si tenevano solennemente per mano, difendendole da qualsiasi tentativo di aggressione (cfr. MONAGHAN, *op. cit.*, ad vocem).

472 MÉRIMÉE, *Il Viccolo di Madama Lucrezia*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, cit., p. 1009.

son air solennel et radieux, m'avertissaient qu'elle était devenue dévote⁴⁷³.

La marchesa, di fronte alla società, appare una sorta di Baccante “rinnegata” - come il giovane ha modo di apprendere da un pittore della città suo amico - ma, nel suo io più profondo, sempre Baccante resta: “La marquise, me dit-il, après avoir été fort légère, s'était jetée dans la haute dé-votion, quand elle eût reconnu que l'âge des conquêtes était passé pour elle. [...] un abbé qui [...], après avoir été le dernier *amico* de la marquise, gouvernait maintenant sa maison avec une autorité à peu près despotique”⁴⁷⁴.

A presentare aspetti fatali molto interessanti sono anche le Sirene, creature seducenti e malefiche come le Lámie, legate ai sortilegi e alla morte, protagoniste di numerose fiabe e leg-gende assai diffuse, ancora fino a qualche decennio fa, soprattutto in Grecia e sulle sponde del-l'Italia meridionale. Antenate mediterranee delle Ondine (le dee delle acque che popolano la mitologia germanica e scandinava a partire dal XVI secolo)⁴⁷⁵, generalmente si fa derivare il loro no-me dal greco *éirein* (“legare con una corda”, “incatenare”), ma è più probabile che esso tragga origine da *seiréin*, (“disseccare”, “vuotare”, “prosciugare”) - entrambe forme verbali assai at-tinenti alla figura della *Femme Fatale*, il vampiro che prosciuga il maschio dell'oro, del sangue, dell'anima e, infine, della vita - perché le Sirene avrebbero rappresentato, in forma gemellare, la dea della mezza estate, quando i pascoli in Grecia si disseccano. Non a caso si diceva che diven-tassero particolarmente pericolose nella

473 *Ibid.*, pp. 1010-1111.

474 *Ibid.*, p. 1012.

475 Creature dall'aspetto mutevole e inafferrabile, come le onde provocate sulla superficie dell'acqua dalla caduta, in essa, di qualche oggetto. Signore dei venti, oltreché delle acque - come Lilith -, incarnano le forze demoniache notturne che sconvolgono e ottenebrano i sensi. La psicanalisi contemporanea definisce “ondinismo” la devianza sessuale che consiste nel risveglio dell'erotismo provocato dalla vista o dal contatto di un fluido che scorre, il quale basta, per l'appunto, a inebriare l'individuo fino al raggiungimento dell'orgasmo. Nella mitologia slava, la ninfa *Roussalka*, nascosta lungo le rive degli specchi d'acqua, attira a sé i viandanti chiamandoli per nome e, dopo averli sedotti, li af-foga, trascinandoli con una lenta agonia sempre più giù nelle profondità di un fiume o di un lago. Pur non essendo, propriamente parlando, una donna-serpente - come la Vipera o Melusina - essa ne condivide diversi attributi, tra i qua-li una pseudocoda rettiliana, rappresentata dalle sue gambe, agili come pinne nell'acqua (cfr. ROUSSEAU, *loc. cit.*, p. 72). La nobile Julienne Iwinska, prima di soccombere sotto le fauci del giovane conte Michel Szémióth - il consorte vittima inconsapevole di una terribile maledizione trasmessagli dalla madre quando era ancora nel grembo di costei - ama atteggiarsi proprio a indòmita, inafferrabile, seducente e pericolosa *roussalka*. Per il dottor Froeber - medico della della madre del conte, gravemente malata di mente - la fanciulla non è che “[u]ne franche coquette” (MÉRIMÉE, *Lokis*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, cit., p. 1053). Il professor Wittembach - il narratore che ebbe il pia-cere di fare la sua conoscenza a Wilno, in casa di una principessa del luogo - la trova, al contario “une demoiselle fort aimable”, “très jolie”, con “les plus beaux yeux du monde” e - come, in genere, tutte le *Femmes Fatales* - “[u]ne peau d'une blancheur vraiment extraordinaire” (*Ibid.*, p. 1063). Dal canto suo, l'innamorato conte Szémióth che, sulle prime, tenta con ogni mezzo di reprimere la smodata passione che nutre nei confronti della “*panna* Iwinska”, non sa davvero “si elle a du sang dans les veines...Elle n'a point de coeur...Elle est blanche comme la neige et froide comme elle!...” (*Ibid.*). Mademoiselle Julienne è, però, ben consapevole di essere una *roussalka*, e come tale definisce sé stes-sa: “ - Vous saurez, monsieur le professeur, que je suis une roussalka, pour vous servir. Elle fit une grande révérence. - Une roussalka est une nymphe des eaux. Il y en a une dans toutes ces mares pleines d'eau noire qui embellissent nos fo-rêts. Ne vous en approchez pas! La roussalka sort, encore plus jolie que moi, si c'est possible; elle vous emporte au fond, où selon toute apparence elle vous croque... - Une vraie sirène! m'écrai-je.” (*Ibid.*, p. 1073). Per un compendio e un'analisi critica esaustivi della folta schiera di annegatrici enigmatiche e vampiresche, nonché per i rapporti miti-co-simbolici tra il femminile e l'elemento dell'acqua cfr. M. BULTEAU, *Les Filles des eaux*, Monaco-Paris, Éditions du Rocher, 1997.

ferma bonaccia del mezzogiorno, l'ora dei colpi di sole e degli incubi della siesta. Demoni meridiani a tutti gli effetti, quindi, come la maggior parte delle donne-vampiro indoeuropee e precristiane; l'oscura etimologia del termine "sirena" ipotizza, tra l'altro, una derivazione dall'aggettivo greco *seírios*, che significa proprio "ardente, bruciante come il sole". Le Sirene, benché figlie di Forco - il mostruoso figlio di Ponto, il "mare primor-diale" divoratore d'uomini - e, dunque cugine delle Arpie⁴⁷⁶, non vivevano nel sottosuolo o in ca-verne, ma in una verde isola, un piccolo Eden sepolcrale su cui giacevano ammucciate le ossa delle loro vittime, di quei marinai, cioè, di cui si cibavano, una volta che, ammaliati dai loro canti ipnotici, essi facevano infrangere le navi contro gli scogli⁴⁷⁷. Secondo Claude Quiguer, "tous les mots galvaudés de *charme*, de *magie*, de *maléfice*, de *fascination*, sont pris dans leur signification immédiate..."⁴⁷⁸. Ora, la seduzione messa in atto dalla Sirena è il frutto di un fascino maligno molto particolare, espresso, più che dalle fattezze fisiche, da due virtù che celano in sé un lato profondamente oscuro e sinistro: la voce dolce e suadente⁴⁷⁹ - una vera e propria arte canora - e il dono dell'onniscienza, che le consente di profetizzare il futuro e di leggere nel passato. Le Sirene greche preclassiche e classiche, in effetti, non fruiscono di una sessualità genitale per adescare le vittime, né sono le belle donne con la coda di pesce che un'iconografia più recente ha divulgato⁴⁸⁰. In origine, infatti, sopra i loro strani corpi a forma d'uovo si ergevano teste umane molto belle e nulla più; i seni e i volti di donna ammaliatrice, con artigli, piume ed ali di uccello, sono il prodotto di un'epoca posteriore. La tradizione narra che le Sirene suonassero la lira con mani umane e cantassero profezie relative al regno

476 È facile confondere Sirene e Arpie ("coloro che agguantano"), per la forma e la funzione piuttosto simili tra loro. Ma le prime rappresentano, piuttosto, il dolce richiamo della morte, mentre le loro sorelle dall'aspetto di avvoltoi - donne demoniache alate che passano come vento di tempesta seminando distruzione (cfr. OMERO, *op. cit.*, libro XX, pp. 561-563, vv. 66-78) - simboleggiano la morte temuta, terrificante (cfr. HARRISON, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, cit., p. 176).

477 Cfr. GRAVES, *I miti greci*, cit., pp. 565, 680.

478 C. QUIGUER, *Femmes et Machines de 1900: lecture d'une obsession modern style*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 69.

479 Jacques Bril intravede, dal punto di vista etimologico, un nesso tra Lilith e la voce, il canto, tramite la radice indoeuropea *la* ("gridare", "cantare") (cfr. BRIL, *op. cit.* pp. 133-134). I legami con la figura della *Strix* e, soprattutto, con quella della Sirena, appaiono, dunque, ancora più stretti.

480 Si pensi, ad esempio, all'opera klimtiana esposta inizialmente con il titolo *À mes détracteurs* (1901) e, successivamente, come *Poissons d'Or* (1902), provocando reazioni rabbiose da parte dei suoi oppositori: la stupenda e maliziosa Nàiade in primo piano - disegnata con una linea morbida e sensuale, nonché con una stupenda chioma rossa che ne accarezza il corpo, creando un meraviglioso contrasto cromatico col pesce dalle scaglie d'oro luccicanti - volgendo le spalle in maniera provocante allo spettatore, mostra, infatti, il fondoschiena! Queste figure acquatiche attraggono il pubblico in un mondo evocativo e allusivo di natura sessuale che evoca, in più di un tratto, il simbolismo freudiano, una dimensione in cui l'artista è già penetrato con *Eau mouvante* (1898) e *Ondines* (o *Poissons d'Argent*) (1899 ca.) e che si ritroverà, alcuni anni più tardi, in *Serpents d'eau* (o *Les Amies*) I e II (1904-07). Lo *Jugendstil* predilige le profondità delle acque, dove alghe chiare e scure crescono sulle veneridi e tra le valve semiaperte delle conchiglie riluce il mollusco d'un rosso corallo. Sono tutti elementi che riconducono inevitabilmente al soggetto originario: la Donna. In queste fluide visioni oniriche, le alghe si trasformano in capelli e peli pubici: le Sirene di Klimt mostrano senza pudore la loro umida sessualità, fluttuano nella corrente formando linee sinuose, segno caratterizzante - ancora una volta - della *Femme Fatale* e dello stesso *Jugendstil*. Lascive e provocanti, le donne-pesce klimtiane si abbandonano all'abbraccio dell'elemento liquido, così come *Danae* - altro celebre dipinto (1907-08) dell'artista viennese - si apre al seme di Zeus trasformato in pioggia d'oro.

dei morti, al quale erano legate a doppio filo, non soltanto a causa della loro origine infera, ma anche perché erano state le ultime compagne di gioco di Persefone - futura regina dell'Oltretomba - quando Ade l'aveva rapita: proprio per aver assistito inerti a tale misfatto, furono trasformate da sua madre Demetra nelle creature san-guinarie tramandate dalla tradizione. Continuarono ugualmente a servire Persefone - una volta che costei divenne dea della morte -, con l'incarico di portarle delle anime, incarico che assolvevano, appunto, cantando in modo soave al passaggio delle navi, così che i marinai, come ipnotizzati, si sfracellavano sulle rocce sotto al loro prato, lungo la costa⁴⁸¹. Le Sirene, a seconda degli autori antichi, erano due o tre (ma alcune versioni del mito ne annoverano quattro, altre ancora cinque, o addirittura otto)⁴⁸², con diversi nomi. Omero, nell'*Odissea* - il testo in cui fanno per la prima volta la loro comparsa - ne menziona due, ma ne nomina solo una, Imerope ("volto at-traente")⁴⁸³. Circe le presenta a Odisseo con queste parole:

Chi ignaro approda e ascolta la voce
delle Sirene, mai più la sposa e i piccoli figli,
tornato a casa, festosi l'attorniano,
ma le Sirene col canto armonioso lo stregano,
sedute sul prato: pullula in giro la riva di scheletri
umani marcenti; sull'ossa le carni si disfano⁴⁸⁴.

L'eroe greco, seguendo fedelmente lo stratagemma raccomandatogli dalla maga (una donna a sua volta fatale⁴⁸⁵ che costringe alla metamorfosi zoomorfica le proprie vittime, ma

481 Anticamente, una coppia di Sirene veniva spesso scolpita sui monumenti funebri: più che quella di angeli che intonavano lamenti sui morti, la loro era una funzione esplicitamente apotropaica, dato che a questi mostri si attribuivano mire erotiche nei confronti degli eroi defunti; e poiché si credeva che l'anima volasse via sotto forma di uccello, le Sirene venivano descritte e rappresentate come le Arpie, con corpi di uccelli pronti ad agguantare la preda, in un primo tempo tanto di sesso maschile quanto di sesso femminile (cfr. GRANT - HAZEL, *op. cit.*, pp. 277-278).

482 Cfr. GRIMAL, *op. cit.*, p. 178.

483 Altrove vengono citati nomi diversi: Telsepea ("l'incantatrice") e Aglaope ("volto di gloria"). Infine, in Italia, le Sirene assumono i nomi di Partenope ("vergine"), Leucosia ("dea bianca") e Ligeia ("dalla bella voce") (cfr. MONAGHAN, *op. cit.*, *ad vocem*).

484 OMERO, *Odissea*, Torino, Einaudi, 1989, libro XII, p. 331, vv. 41-46.

485 "...e io alla casa di Circe

andavo; e molto il mio cuore nell'andare batteva.
Mi fermai sulla porta della dea belle trecce,
e là fermo gridai; la dea senti la mia voce.
Subito, uscita fuori, aperse le porte splendenti,
e m'invitava: e io la seguìi sconvolto nel cuore.
Mi condusse a sedere su un trono a borchie d'argento,
bello, ornato: e sotto c'era lo sgabello pei piedi.

Fece il miscuglio per me, in tazza d'oro, perché bevessi, e il veleno v'infuse, mali meditando nel cuore". (*Ibid.*, libro X, p. 277, vv. 308-317). Quello di Odisseo con Circe appare come il primo, evidente incontro tra un eroe e una donna estremamente pericolosa, insidiosa, "fatale" appunto. Circe la maga "ricca di farmaci" (*Ibid.*, p. 275, v. 276), dagli "inganni funesti" (*Ibid.*, v. 289) e dalla "lunga bac-chetta" (*Ibid.*, v. 293), "Circe sovrana" (*Ibid.*, p. 281, v. 394; p. 289, v. 549), la "dea luminosa" (*Ibid.*, p. 281, v. 400; p. 287, v. 487) dalle "belle trecce" (*Ibid.*, p. 271, v.

che salva da altre donne fatali), nel momento di passare in prossimità dell'isola abitata da quelle creature demoniache, ordinò ai propri marinai - com'è noto - di turarsi le orecchie con la cera e di legarlo all'albero maestro della nave (in questo caso, imponente simbolo fallico, dunque maschile), affinché non cedesse alla seduzione (tutta femminile). Non appena udì la voce delle Sirene, il prudente Ulisse fu colto da un incoercibile desiderio di raggiungerle, ma le precauzioni adottate consentirono a lui e a tutto il suo equipaggio di continuare la rotta senza cedere alla tentazione. Tentazione ben rappresentata anche dalla Sirena dantesca, che impiega a sua volta il canto - rispettando, dunque, i canoni della mitologia greca - per "dismagare"⁴⁸⁶, cioè per sviare, distogliere dalla retta via. Ma il termine "dismago" rimanda a una concezione più profondamente vampirica: "dismagare" significa, infatti, sottrarre le facoltà dell'uomo, diminuire la vigilanza, rubargli, in un certo qual modo, tutte le energie. E ciò con un richiamo alle passioni, ai peccati della carne, alla lussuria terrena che distrae dall'amore puro per il bene supremo: ecco perché, in talune tradizioni, le Sirene venivano rappresentate da tre seducenti prostitute, il vampirismo fatale praticato dalle quali consisteva nel sottrarre sempre più beni ai marinai, fino a ridurli in povertà (il tipo più comune di dissanguamento "femminile" che si ritrova negli scrittori e nei poeti ottocenteschi e decadenti).

Molti dei connotati mitologici della Sirena si ritrovano, ad esempio, nella figura di Myrthé, la schiava preferita di Lucius, la bella fanciulla dai capelli biondi che - in *Smarra* di Nodier - intona con l'arpa, insieme alle sue sorelle di schiavitù, melodie talmente armoniose e ammalianti che sembrano provenire da una dimensione "altra" rispetto a quella terrena, da una dimensione soprannaturale che gradualmente conduce l'essere umano all'ossessione, alla follia:

Myrthé, cette belle Myrthé aux cheveux blonds, la plus jeune et la plus chérie de mes esclaves [...] a des enchantements - confida Lucius all'amico Polémon, terrorizzata vittima delle streghe tessale - qui ne sont connus que d'elle et d'un esprit qui les lui confie dans les mystères du sommeil; elle erre maintenant comme une ombre autour de l'enceinte des bains où s'élève peu à peu la surface de l'onde salutaire; elle court en chantant des airs qui chassent les démons, et en touchant de temps à

220; p. 277, v. 310) e dalla "bella voce" (*Ibid.*, p. 273, v. 221), "Circe riccioli belli, tremenda dea dalla parola umana" (*Ibid.*, libro XI, p. 293, v. 8) (per servirci degli epiteti adoperati da Omero per descrivere questa figura), con le sue arti magiche misteriose e sconosciute, ma soprattutto con il suo fascino muliebre irresistibile e la sua bellezza disarmante, costituisce una seria minaccia per l'esule Odisseo, che uscirà indenne dall'incontro con la dea soltanto grazie all'intervento di Ermete - vale a dire, di un'altra divinità - e, comunque, soltanto dopo aver trascorso con i suoi compagni di viaggio un lungo anno tra le premure della stessa e delle sue ancelle. Significativo è, senza dubbio, l'atteggiamento dell'eroe greco che, dopo aver superato ostacoli ben peggiori (nell'isola dei Mangiatori di Loto, dei Lestrigoni, dei Ciclopi, con il celeberrimo episodio di Polifemo) dopo essere sopravvissuto a naufragi e alle ire degli dèi, al cospetto di questa creatura bellissima ed intrigante, a cavallo tra la dimensione terrena e quella celeste, rimane "sconvolto nel cuore" (*Ibid.*, libro X, p. 277, v. 313). Ci troviamo di fronte, in altri termini, ad un prode e astuto guerriero, abituato a combattere e a mettere a repentaglio la propria vita quotidianamente, che trema ed esita come un fanciullo in presenza di una donna sola e (apparentemente) disarmata.

486 Cfr. D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia con pagine critiche*, Firenze, Le Monnier, 1993, voll. 3; t. II, *Purgatorio*, pp. 321-324, c. XIX, vv. 7-33.

autre les cordes d'une harpe errante que des génies obéissants ne manquent jamais de lui offrir avant que ses désirs aient le temps de se faire connaître en passant de son âme à ses yeux. Elle marche; elle court; la harpe marche, court, et chante sous sa main. Écoute [, Polé-mon,] le bruit de la harpe qui résonne, la voix de la harpe de Myrthé (enchantement ravissant des nuits!), les airs de la harpe de Myrthé qui volent, qui fuient, qui s'évanouissent, qui reviennent en-core – comme elle chante, comme ils volent, les airs de la harpe de Myrthé, les airs qui chassent le démon! - *essendo questi stessi suoni ispirati da entità oscure e misteriose (secondo il celebre adagio che gli opposti si attraggono e i simili si respingono)* -...Écoute, Polémon, les entends-tu?

J'ai éprouvé en vérité toutes les illusions des rêves, et que serais-je alors devenu sans le secours de la harpe de Myrthé, sans le secours de sa voix, si attentive à troubler le repos douloureux et gémissant de mes nuits?...Combien de fois je me suis penché dans mon sommeil sur l'onde limpide et dormante, l'onde trop fidèle à reproduire mes traits altérés, mes cheveux hérissés de terreur, mon regard fixe et morne comme celui du désespoir qui ne pleure plus!...Combien de fois j'ai frémi en voyant des traces d'un sang livide courir autour de mes lèvres pâles; en sentant mes dents chancelantes repoussées de leurs alvéoles, mes ongles détachés de leurs racines s'ébranler et tomber! [...] Oh! combien de fois des rêves plus hideux, des rêves que Polémon lui-même ne connaît point...Et que serais-je devenu alors, que serais-je devenu sans le secours de la harpe de Myrthé, sans le secours de sa voix et de l'harmonie qu'elle enseigne à ses soeurs, quand elles l'en-tourent obéissantes, pour charmer les terreurs du malheureux qui dort, pour faire bruire à son oreille des chants venus de loin, comme la brise qui court entre peu de voiles, des chants qui se marient, qui se confondent, qui assoupissent les songes orageux du coeur et qui enchantent leur silence dans une longue mélodie?⁴⁸⁷.

In *Colomba* di Mérimée, la protagonista eponima della *nouvelle*, dotata fin dall'infanzia di quel-lo che lei stessa definisce un "dono"⁴⁸⁸ molto particolare ed enigmatico - vale a dire di un estre-mo talento canoro e poetico - si sbizzarrisce a comporre versi di un'infinita dolcezza e ad improv-visare ballate estremamente commoventi che la trasformano, crescendo, in una delle più grandi "voceratrici" di Pietranera e dei paesi còrsi circostanti⁴⁸⁹:

un faible murmure de curiosité annonça l'attente de l'assemblée excitée par la présence de la voceratrice. Colomba embrassa la veuve [Madeleine Pietri], prit une de ses mains et demeura quelques minutes recueillie et les yeux baissés. Puis elle rejeta son mezzaro en arrière, regarda fi-xement le mort [Charles-Baptiste Pietri], et, penchée sur ce cadavre, presque aussi pâle que lui, elle commença [...].

Ici Madeleine commença à sangloter tout haut, et deux ou trois hommes qui, dans l'occa-sion, auraient tiré sur des chétiens avec autant de sang-froid que sur des perdrix, se mirent à essu-yer de grosses larmes sur leurs joues basanées.

487 NODIER, *Smarra ou les Démons de la nuit*, in *Contes*, cit., pp. 55-56.

488 Cfr. MÉRIMÉE, *Colomba*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, Paris, Gallimard, 1978, p. 824.

489 Cfr. *Ibid.*, p. 785.

Colomba continua de la sorte pendant quelque temps, s'adressant tantôt au défunt, tantôt à sa famille, quelquefois, par une prosopopée fréquente dans les *ballate*, faisant parler le mort lui-même pour consoler ses amis ou leur donner des conseils. À mesure qu'elle improvisait, sa figure prenait une expression sublime; son teint - quasi la fanciulla stesse compiendo un vero e proprio atto vampirico - se colorait d'un rose transparent qui faisait ressortir davantage l'éclat de ses dents et le feu de ses prunelles dilatées. C'était la pythonisse sur son trépied. Sauf quelques soupirs, quelques sanglots étouffés, on n'eût pas entendu le plus léger murmure dans la foule qui se pressait autour d'elle. Bien que moins accessible qu'un autre à cette poésie sauvage - che considera soltanto una sciocca usanza, locale oltretutto sconveniente da rispettare per la sorella -, Orso [frère de Colomba] se sentit bientôt atteint par l'émotion générale. Retiré dans un coin obscur de la salle, il pleura comme pleurait le fils de Pietri⁴⁹⁰.

In generale, il mito della Sirena è molto “asettico”: in esso, l'orrore e l'elemento ferale sembrano smorzati, non c'è l'atto del succhiare ematofago (anche se si tratta sempre di esseri predatori), non c'è un rapporto sessuale mortifero, ma c'è, invece, un canto ipnotico che fa inghiottire la vittima dai flutti. E queste creature non sono propriamente delle *revenantes* tornate sulla terra a dannare gli uomini: la loro parziale mostruosità è solo frutto di una delle tante punizioni divine di cui è costellata la mitologia. La figura della Sirena, però, concentra in sé - come si è visto - diversi attributi propri dell'Eterno Femminino fatale (come l'incantamento seduttivo, il pericolo, il rapporto con l'acqua), attributi che ne hanno consentito l'impiego in chiave metaforica in disparate epoche e nei contesti più diversi, da Dante - cui, in parte, abbiamo già fatto riferimento - ai filosofi francofortesi Adorno e Horkheimer. Creature dalle abitudini molto simili a quelle delle Sirene popolano tuttora le leggende di alcune regioni francesi: le più famose sono le *Ogresses Vertes* di Cosges, nella Franca Contea (mostri d'acqua che attirano le loro vittime chiamandole per nome e che si nutrono poi del loro sangue e delle loro carni) ed i *Groac'h* bretoni (vampiri acquatici immondi che assumono l'aspetto di fanciulle incantevoli per sedurre gli uomini e dissanguarli, e che si nutrono anche di bambini e neonati). Seduzione e pericolo sono i due elementi che accomunano le figure della Sirena e della Sfinge a quello della *Femme Fatale* propriamente detta: tanto la prima quanto la seconda costituiscono, infatti, incarnazioni teriomorfe del principio femminile divoratore, creature soltanto “parzialmente” donne, o meglio donne “parzialmente” mostruose e “totalmente” funeste, foriere di un pericolo che, se viene superato, può trasformarsi però, per il soggetto maschile, in liberazione e persino in conoscenza⁴⁹¹. Come le stesse Sirene cantano nell'*Odissea*:

Nessuno mai si allontana di qui con la sua nave nera,

⁴⁹⁰*Ibid.*, pp. 826-827.

⁴⁹¹ Cfr. GIOVANNINI, *Il libro dei vampiri*, cit., pp. 187-188.

se prima non sente, suono di miele, dal labbro nostro la voce;
poi pieno di gioia riparte, e conoscendo più cose.
Noi tutto sappiamo, quanto nell'ampia terra di Troia
Argivi e Teucri patirono per volere dei numi;
tutto sappiamo quello che avviene sulla terra nutrice⁴⁹².

L'intraprendente Edipo - il predestinato - si sottopone agli enigmi della Sfinge e, risolvendoli, libera Tebe dalla sua persecuzione e dalla pestilenza; il curioso Ulisse - designato e tormentato dal fato come il figlio di Laio e Giocasta - desidera sfidare il potere malefico del canto delle Sir-ene, conoscere l'oscuro segreto del loro richiamo abissale: per questo sceglie di farsi soltanto legare all'albero della nave, senza tappare le orecchie.

Passando in rassegna solo per sommi capi il restante, straordinario campionario di "Perfide Sorelle"⁴⁹³ o *Femmes Fatales* mitologiche, si incontrano antichi mostri come la Vipera con il volto di donna, o Echidna, madre dei mostri per antonomasia, per metà una giovane donna da-gli occhi vivaci e dalle guance gentili, per metà un serpente che abita nelle profondità della terra e si ciba di carne umana, uccidendo tutti coloro che passano per la sua strada⁴⁹⁴. O come Scilla ("colei che dilania" o anche "cucciola"), figlia di Lãmia (o, secondo versioni alternative del mito, della stessa Echidna), un tempo una bellissima donna, tanto bella da suscitare la gelosia di Anfitrite, la regina del mare, che le avvelenò il bagno con erbe magiche, trasformandole il corpo in un mostro con dodici piedi che terminava con sei teste di cane, ciascuna con sei bocche, ognuna delle quali aveva tre file di denti. Questa orribile creatura latrante si stabilì in una caverna di fronte all'Etna, assalendo tutti i marinai che passavano attraverso lo stretto di Messina, spezzando loro le ossa e divorandoli con comodo⁴⁹⁵. Ovviamente, Scilla compiva tutto ciò sempre che le sue prede non fossero state prima inghiottite da un'altra donna ingorda che le stava proprio di fronte, al largo della costa italiana: il terrificante vortice Cariddi ("colei che risucchia"), una delle figlie della Madre Terra gettata da Zeus negli abissi del mare, le cui acque, per questo, fu costretta ad ingoiare e vomitare in continuazione⁴⁹⁶. Si incontrano numerose ninfe, dee del Parto e giovinette segnate da un triste destino, come Persefone, la pallida dea dal nome che fa rabbri-vidire - derivato dal greco *phérein* ("portare") + *phonè* ("strage", "eccidio"), significa letteralmente "colei che reca la distruzione"- il periodico *revenant* che divide la propria esistenza fra la buia reggia

492 OMERO, *op. cit.*, libro XII, p. 339, vv. 186- 191.

493 Cfr. B. DIJKSTRA, *Perfide sorelle*, Milano, Garzanti, 1997.

494 Cfr. W. LEDERER, *Fanciulle venefiche e altre signore letali*, in *Ginofobia: la paura delle donne*, Milano, Feltrinelli, 1973, p. 63.

495 Cfr. *Ibid.* Scilla odiava talmente la propria vita che si buttò in mare nel tratto compreso tra l'Italia e la Sicilia e venne istantaneamente trasformata in una roccia che continuò a far strage di marinai (cfr. MONAGHAN, *op. cit.*, *ad vocem*).

496 Cfr. MONAGHAN, *op. cit.*, *ad vocem*.

sotterranea del suo sposo / rapitore Ade e il luminoso regno terrestre della madre Demetra e che, a Roma, diventerà Proserpina “la temibile” (dal latino *prosérpere* che, riferito a vegetali, significa “spuntare, germogliare”, ma che, dal punto di vista etimologico, equivale a “uscire fuori strisciando”, “avanzare come una serpe”, tutti concetti che rimandano, in un modo o nell’altro, a Lilith, alla figura, cioè, della donna subdola e pericolosa che sbuca dalle tenebre per colpire l’uomo a tradimento), o come Euridice - il cui nome significa “giudizio saggio” - la dolce sposa del cantore Orfeo, potenziale *revenante* che viene bloccata proprio mentre sta rie-mergendo dal mondo dei morti⁴⁹⁷.

Non si deve, inoltre, dimenticare tutta una galleria di orchesse da favole di nutrici: basti pensare al demone Mormolice o Mormo⁴⁹⁸; alla vergine Ge(l)lo, la fanciulla di Lesbo morta pre-maturamente che, spinta dal dolore e dalla rabbia, tornava ad aggredire i bambini per perpetuare la propria vita; o alle tre sorelle Gorgóni⁴⁹⁹, che, pur avendo un bel volto e una bella figura - con ali dorate appoggiate alle spalle - erano comunque spaventose, perché ricoperte da scaglie simili a quelle dei serpenti, con serpi sibilanti per capelli, enormi zanne da cinghiale da cui sporgeva una lingua lunghissima e dita di bronzo. Il loro sguardo ipnotico e seducente - simbolo di una vanità paralizzante - era talmente potente che, con una sola occhiata, potevano pietrificare una persona. Le tre sorelle vivevano insieme al di là del mare, quasi al confine del mondo, e l’altro trio di sorelle - le Graie o le Grigie⁵⁰⁰ - stava a guardia della strada che conduceva al loro santuario. Delle tre, due erano immortali, Steno (“forza”) ed Euriale (“vasto mare”). Ma, nelle leggende greche, esse erano meno importanti della loro sorella mortale, Medusa (“regnante” o “astuta”)⁵⁰¹. Mario Praz sottolinea come tutto il XIX secolo - e, in particolare, la cosiddetta *fin-de-siècle* - consacrò un vero e proprio culto alla bellezza medusèa, alla coesistenza di orrido e sublime in un’unica figura⁵⁰². In generale, però,

497 Alcuni studiosi, in particolare Robert Graves, ricordano che un’omonima Euridice era una dea-serpente degli Inferi, che essa stringeva nelle sue spire, e alla quale venivano sacrificati maschi umani, che perivano - come l’Euridice del mito orfico - per il morso di una vipera. Non è chiaro, tuttavia, se questa divinità e l’amata di Orfeo siano state un tempo la stessa persona (cfr. GRAVES, *I miti greci*, cit., p. 114).

498 Kerény ipotizza che l’abbreviazione del nome si legasse proprio all’uso dei bambini. Si vedano anche le voci Acco, Alfitò, Carco, e così via (cfr. KERÉNYI, *op. cit.*, t. I, p. 42).

499 Il poeta e studioso Robert Graves ha interpretato le figure delle Gorgóni come sacerdotesse della triplice dea-Luna, come donne, cioè, che indossavano una maschera raccapricciante e stavano a guardia della segretezza dei misteri femminili. Graves ha inoltre evidenziato il fatto che la faccia della Luna veniva abitualmente chiamata “testa di Medusa” dagli orfici, e che i fornai greci usavano dipingere una testa di Gorgóne sui loro forni per scoraggiare gli indiscreti dal curiosare, aprendo il forno e rischiando così di rovinare la cottura del pane con un soffio improvviso di aria fresca (cfr. GRAVES, *I miti greci*, cit., p. 114).

500 Erano cigni di sesso femminile, donne bellissime dalla carnagione bianca come la neve, anche se avevano i capelli grigi fin dalla nascita. Secondo altre versioni del mito, esse sarebbero state invece deformi, con un solo occhio e un unico dente in comune. I loro nomi erano Penfredo (“vespa”) dai bei vestiti, Enio (“guerresca”) vestita sempre di giallo e Deino (“terribile”). Il loro nome collettivo significa, appunto, “le grigie” o “le vecchie”, e possono forse averlo trasmesso agli stessi Greci, se si traduce l’appellativo di questo popolo come “adoratori delle vecchie” (cfr. MONA-GHAN, *op. cit.*, ad *vocem*).

501 Cfr. MONAGHAN, *op. cit.*, ad *vocem*.

502 Cfr. PRAZ, *La bellezza medusea*, in *op. cit.*, pp. 23-48.

il soggetto maschile che incrocia gli occhi di una qualsiasi *Femme Fatale* cade vittima di un magnetismo pietrificante che lo fa lentamente, ma inesorabilmente, precipitare nell'abisso. Così la gitana Carmen, nell'omonimo *récit* merimeano, sa abilmente attirare su di sé tutti gli sguardi e trascina coloro che in maniera inevitabile soccombono al suo fascino irresistibile nel vortice della morte⁵⁰³. In realtà, come suggerisce Max Milner, esiste una "double fascination: fascination passive de celui qu'éblouit l'éclat de sa beauté; fascination active émanant d'un oeil aux pouvoirs redoutables"⁵⁰⁴. "Aussi le regard de l'envie [...] est-il, comme celui de Méduse, un regard mortifié et par conséquent [...] un poison mortifère"⁵⁰⁵. Le molteplici versioni - fondamentalmente tutte simili tra loro - dell'opera *Le Péché* di von Stuck mescolano, in ogni esemplare, la malia di fronte a una bellezza al contempo sublime e inquietante e la repulsione dinnanzi alla morte simboleggiata dal serpente, riunendo, in tal modo, i due attributi primari che contraddistinguono la figura di Medusa ed entrambe le pulsioni ancestrali - magnificamente espresse da Charles Baudelaire⁵⁰⁶ - che faticosamente convivono nell'essere umano. La *Femme Fatale* mostruosa dallo sguardo obnubilante incanta il soggetto maschile grazie al suo *charme* intrigante e letale, caratteristiche ben riscontrabili anche ne *l'Apothéose* di Aubrey Beardsley (1893), in cui i capelli di Giovanni Battista sembrano in tutto e per tutto dei serpenti: il profeta paga con la testa⁵⁰⁷ il vano tentativo di pietrificazione esercitato su Salomè (la cui danza omicida stregherà i Simbolisti), assumendo, come per contrappasso, il più impressionante dei connotati medusèi. Come la biblica Giuditta - isolata dal contesto della sua storia nei foschi colori del gesto fatale - che affascina particolarmente, malgrado il cruento uxoricidio perpetrato, proprio a causa della seduzione mortifera che l'avvolge, Medusa e tutte le sue discendenti predicano i pericoli di un trapasso inatteso e la dannazione con un semplice batter di ciglia.

503 "Sais-tu, mon fils - profetizza in tono serio l'idolo-Carmen al devoto José, già innamoratissimo dopo aver trascorso la loro prima, intera giornata insieme -, que je crois que je t'aime un peu? Mais cela ne peut durer. Chien et loup ne font pas longtemps bon ménage. Peut-être que, si tu prenais la loi d'Égypte, j'aimerais à devenir ta romi. Mais, ce sont des bêtises: cela ne se peut pas. Bah! mon garçon, crois-moi, tu en es quitte à bon compte. Tu as rencontré le diable, oui, le diable; il n'est pas toujours noir, et il ne t'a pas tordu le cou. Je suis habillée de laine, mais je ne suis pas mouton. Va mettre un cierge denat ta *majari*; elle l'a bien gagné. Allons, adieu encore une fois. Ne pense plus à Carmencita, ou elle te ferait épouser une veuve à jambes de bois" (MÉRIMÉE, *Carmen*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, cit., pp. 967-968). E dopo aver involontariamente ucciso - spinto più dalla gelosia che dall'orgoglio ferito - un ufficiale del proprio reggimento adescato dalla Carmen-prostituta, costei rammenta all'attonito José, ancora non del tutto padrone di sé dopo la fuga a perdifiato per i vicoli di Siviglia: "Grand niais de canari! [...]. Aussi bien, je te l'ai dit que je te porteras malheur. [...] Ne t'ai-je pas promis de te faire pendre? Cela vaut mieux que d'être fu-sillé" (*Ibid.*, pp. 970-972).

504 MILNER, *On est prié de fermer les yeux: le regard interdit*, Paris, Gallimard, 1991, p. 115.

505 J. CLAIR, *Méduse: contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, 1989, p. 105.

506 "Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre. C'est à cette dernière que doivent être rapportés les amours pour les femmes..." (BAUDELAIRE, *Mon Coeur mis à nu*, in *Journaux Intimes*, in *op. cit.*, t. I, XI, pp. 682-683).

507 Freud tende a interpretare la testa di Medusa come una rappresentazione del sesso femminile, autentico "symbole mythologique de l'horreur" (FREUD, *Un seul sexe?*, in AA.VV., *Le Complexe de castration: un fantasme originaire*, Paris, Tchou, 1978, p. 26).

Aspetti oscuri caratterizzano anche la minacciosa Nemese (o le Nemese, al plurale, più o meno analoghe alle Erinni) e la medievale - e più distante nel tempo - Melusina. Mentre dalla stirpe del Dio Sole Elio, congiuntosi con Persa o Perseide (nome infero e lunare che richiama Ècate e, ovviamente, Persefone), o Neera - cioè la “Luna Nuova” - sorgeranno alcune tra le più fatali *dark lady* del panorama mitologico occidentale. Nello specifico, la maga Circe, Pasifae dalle insane propensioni zoofiliache (madre, per intenderci, del Minotauro) e, quale nipote, Me-dea della Colchide. Soprattutto la prima e la terza delle figure femminili appena menzionate transiteranno nei millenni, in miriadi di interpretazioni diverse, in qualità di paradigmi allarmanti dell’Eterno Femminino, alla pari soltanto, per fama, con un’altra ipostasi calamitosa della *Femme Fatale* primordiale, vale a dire la bellissima Elena di Sparta⁵⁰⁸ “per cui tanto reo / tempo si volse”⁵⁰⁹ e causa della morte di tanti valorosi guerrieri. Dunque, se “la femme est vouée à la ma-gie”⁵¹⁰ - come nel caso, appunto, di Circe e di Medea -, la donna fatale strega l’uomo e non si li-mita a renderlo un prigioniero sottomesso, ma ne fa il suo umile schiavo adorante e sempre com-piacente. La merimeana Carmen, il cui solo nome evoca il fascino, gli incantesimi e le formule magiche, viene definita in più di un’occasione, dal narratore, “une sorcière”⁵¹¹, una zingara che predice la sorte ai viandanti e sa praticare con estrema abilità l’arte magica propria del suo popolo:

– Allons, allons! vous voyez bien que je suis bohémienne; voulez-vous que je vous dise *la baji*? Avez-vous entendu parler de la Carmencita? C’est moi.

J’étais alors un tel mécréant, il y a de cela quinze ans, que je ne reculai pas d’horreur en me voyant à côté d’une sorcière. “Bon! me dis-je; la semaine passé, j’ai soupé avec un voleur de grands chemins [José Navarro, le plus insigne bandit de l’Andalousie], allons aujourd’hui prendre des glaces avec une servante du diable. En voyage il faut tout voir”. J’avais encore un autre motif pour cultiver sa connaissance. Sortant du collège, je l’avouerai à ma honte, j’avais perdu quelque temps à étudier les sciences occultes et même plusieurs fois j’avais tenté de conjurer l’esprit de té-nèbres. Guéri depuis longtemps de la passion de semblables recherches, je n’en conservais pas moins un certain attrait de curiosité pour toutes les superstitions, et me faisais une fête d’appren-dre jusqu’où s’était élevé l’art de la magie parmi les Bohémiens⁵¹².

Dès que nous fûmes seuls, la bohémienne tira de son coffre des cartes qui paraissaient avoir beaucoup servi, un aimant, un caméleon desséché, et quelques autres objets nécessaires à son art. Puis

508 Cfr. CONTI-PEZZINI, *op. cit.*, p. 19.

509 Cfr. ALIGHIERI, *op. cit.*, t. I, *Inferno*, p. 76, c.V, vv. 65-66.

510 S. DE BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949, voll. 2; t. I, *Les Faits et Les Mythes.*, p. 265.

511 Cfr. MÉRIMÉE, *Carmen*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, cit., pp. 950, 952.

512 *Ibid.*, p. 950.

elle me dit de faire la croix dans ma main gauche avec une pièce de monnaie, et les cérémonies magiques commencèrent. Il est inutile de vous rapporter ses prédictions, et, quant à sa manière d'opérer, il était évident qu'elle n'était pas sorcière à demi⁵¹³.

Carmen possiede la *bar lachi* - "la pierre d'aimant, avec laquelle les bohémien si prétendent qu'on fait quantité de sortilèges quand on sait s'en servir"- servendosi soprattutto per creare filtri d'amore⁵¹⁴. Essa, inoltre, fa uso di "quelques-unes de ces drogues assoupissantes dont [les bohémien nes] ont les secret"⁵¹⁵, delle sorti di pozioni misteriose. Del resto, lo stesso Jung ritiene che gli incantesimi che derivano dai poteri di una maga, o meglio, di una strega, cristallizzino un temibile potere, potere che trae origine direttamente dalle "foze oscure"⁵¹⁶ dell'essere. Erodiade, nell'omonimo *conte* flaubertiano (1877), questa figura ispirata al dipinto *Salomé* che Gustave Moreau espone al *Salon International* nel 1876, è un'ambiziosa "virago" che seduce il tetrarca Erode Antipa - esteta raffinato - con quello che ha tutta l'apparenza di essere un vero e proprio "ensorcellement" personificato, essenzialmente, nella figura della verginea Salomé, ritratta nel testo come strumento cieco di una madre incestuosa che la sfrutta come esca innocente al servizio della sua brama di potere⁵¹⁷. E, associata ai colori caldi e vivaci dell'India e alle tinte rosseg-gianti, la donna baudelairiana manifesta la propria appartenenza all'universo dei sortilegi malefici tramite l'impiego, da parte del poeta, di termini ed espressioni "stregoneschi": un "phil-tre"⁵¹⁸ e un "l'éllixir" vengono preparati, infatti, da una "sorcière au flanc d'ébène"⁵¹⁹, una figura assai prossima a quella della "damigella-veleno" (come la chiamano in Oriente), creatura bellissima che nasconde, sotto le vesti, armi o filtri segreti, con i quali uccide i propri amanti nel corso della prima notte d'amore⁵²⁰. Personaggi femminili storici e pseudostorici vengono ritenuti rappresentazioni simboliche di streghe, maghe, incantatrici, fattucchiere, aguzzine, vampire, mantidi religiose, vedove nere, insomma, di donne insensibili e pericolose, malvagie e selvagge, ardenti e conturbanti, donne che dispongono del potere di irretire gli uomini e di trasformarli nelle loro marionette, conducendoli alla rovina.

Malgrado le numerose figure appena esaminate, la vera celebrazione della natura

513 *Ibid.*, p. 952.

514 *Ibid.*, pp. 959-960.

515 *Ibid.*, p. 971.

516 Cfr. C. G. JUNG, *Introduzione all'inconscio*, in *op. cit.*, p. 65.

517 Cfr. G. FLAUBERT, *Hérodias*, in *Trois Contes*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, voll. 2, t. II, pp. 197-198.

518 BAUDELAIRE, *Hymne à la Beauté*, in *Spleen et Idéal*, in *Les Fleurs du Mal (1861)*, in *op. cit.*, t. I, p. 24, v. 7.

519 ID., *Sed non satiata*, in *Ibid.*, p. 28, vv. 4, 6.

520 Cfr. M.-L. VON FRANZ, *Il processo di individuazione*, in AA.VV., *L'uomo e i suoi simboli*, cit., p. 165.

malvagia del Femminile, chiara esemplificazione del binomio *Éros / Thánatos*, è prerogativa squisitamente ottocentesca. Tutto quello di cui si è finora trattato fa parte, infatti, del folclore, dei miti, della storia e, soprattutto, della religione; tutto vive nella mente e nel cuore di uomini convinti dell'esistenza di una Lilith che divora i bambini, di una Lãmia che dissangua l'amante di turno, di streghe che giacciono con diavoli per poi portare a termine orrendi riti. Benché questo possa sembrare sciocco, o infantile, non si tratta di invenzione: la figura letteraria della *Femme Fatale* si ripropone in chiave moderna - adeguatasi anch'essa ai tempi mutati - nel XIX secolo, in partecolare insieme ai Preraffaelliti e ai Simbolisti. Pescando a piene mani dall'antichità classica e mediorientale e dalle vecchie leggende locali, nuove donne mortali popoleranno le pagine di poesie, romanzi e *écits* di vario genere.

Seduzione ammaliatrice che genera languori equivoci, stregoneria che imprigiona e appassiona l'individuo fra trame sottili, trasudanti piacere misto a sofferenza, malefici occulti celati dietro un desiderio intenso, capricci umani che sfociano nella peggiore collera divina: questi sono soltanto alcuni degli attributi che contraddistinguono la *Femme Fatale*. Al di là dell'immaginario inquietante di cui si sono forniti sopra molteplici scorci, essa è in grado, sia di immergersi sempre più in profondità nell'animalità teratologica fantastica, sia di sorgere - creatura sovrumana, chimerica, pietrificante e oscura che infiamma l'ebbrezza dell'immaginazione maschile - da una dimensione "altra", soprannaturale, popolata di incubi e di demoni lilithiani che inebriano e conducono inesorabilmente alla perdizione. Il fascino della morte, dell'incognito, del mistero che sembra impresso a fuoco nelle opere di von Stuck, diventa, già agli inizi dell'Ottocento, il *Leitmotiv* dell'incarnazione del Male, del Peccato e della Trasgressione. Se Eva infrange il divieto divino, incrinando il rapporto Uomo-Dio, Lilith stravolge e annulla completamente l'equilibrio e il sistema di norme vigenti all'interno della coppia Uomo-Donna, rischiando di compromettere pesantemente la continuazione della specie. Come se non bastasse, la ribellione da parte dell'oggetto femminile inaugurata dalla prima compagna di Adamo si accompagna sempre a una vera e propria metamorfosi della medesima: essa - com'è noto, in particolare, nella modalità fantastica - da "oggetto" diventa, per la scelta compiuta, "fenomeno", una *Femme Fatale* che evolve nella sfera più arcana della bestialità e degli istinti primordiali. E tutto ciò rinvia alle paranoie di un immaginario maschile (e maschilista) ossessionato - paradossalmente da un lato, logicamente dall'"Altro" - dalla regressione, intesa come manifestazione della "concurrence inégale de l'homme avec la partie obscure, terrifiante et dévoratrice de la femme"⁵²¹. Di fatto, se "la Piccola Madre ha degli artigli"⁵²², la Grande Madre sfodera con ferocia le zanne. L'archetipo ctonico della *Femme Fatale* evoca, dunque, questa Grande Madre

521 BRIL, *op. cit.*, p. 176. A tale proposito, cfr. anche MERELLO, *La Peur de l'Autre dans l'oeuvre de Charles Nodier: de l'imaginaire collectif au mythe personnel*, in *Les Grandes Peurs*, voll. 2; t. II, *L'Autre*, "Travaux de Littérature", 17 (2004), pp. 173-183.

522 Come scriveva Kafka, riferendosi alla città di Praga, in un'epistola all'amico Oskar Pollak datata 20 dicembre 1902, (cfr. F. KAFKA, *Lettere*, Milano, Mondadori, 2001, p. 12).

arcaica dal “symbolisme *mordicant*”, che trasforma uno spirito materno dolce e rassicurante “en agressivité, en sadisme dentaire”⁵²³. In effetti, ciò che contraddistingue maggiormente la donna fatale di ascendenza lilithiana è pro-prio la sua “*conduite dévoratrice*”⁵²⁴. Questo atto di divorare, interpretato in chiave metaforica, si identifica con un’opera di vampirizzazione femminile delle energie vitali delle vittime maschili: in altri termini, dietro la *Femme Fatale* si cela quella che verrà definita, ai primi del Novecento - e soprattutto in ambito cinematografico - la *Vamp*, figura di cui si tratterà più approfonditamente in un secondo tempo.

Ciò che è importante evidenziare è il fatto che la donna fatale rimanda sempre e comunque - come si è visto - ad un “fondo collettivo comune”⁵²⁵, quello della figura femminile temibi-le⁵²⁶, disposta a tutto per dannare l’uomo, per farlo precipitare, senza alcuna possibilità di redenzione, nel baratro del vizio, della depravazione, in una parola, del Peccato. Ed è proprio per tentare di esorcizzare il terrore da lei suscitato, per cercare di comprenderla e, contemporaneamente, di prendere le distanze dal suo essere - riuscendo infine, in un modo o nell’altro, nell’ardua impresa di sottometterla - che, nel XIX secolo, essa viene così spesso “tradotta” in parole o in immagini. Ma se la sua figura continua ad esercitare in maniera eccessiva il suo potere ambivalente di fascinazione e di repulsione, “on est prié - come scrive Freud⁵²⁷, ripreso da Milner nel titolo di un suo celebre saggio - de fermer les yeux”⁵²⁸.

2.2. A cavallo tra storia e letteratura: rappresentazioni ottocentesche della *Femme Fatale*

Rispetto alla divisione dei ruoli tra i due sessi evidente in epoca antica, cos’è realmente cambiato, nel XIX secolo, per la donna? Il suo ritratto è poco o per nulla edificante, dato che co-stei continua a venire rappresentata, per lo più, come un’umile casalinga dedita alle faccende domestiche o alla loro sovrintendenza e alla cura - quasi mai dell’educazione propriamente detta - della prole, mentre l’uomo si dedica alle proprie occupazioni al di fuori del tetto coniugale. La moglie viene ancora considerata come una sorta di schiava - per non parlare in termini alienanti di “proprietà” - del marito, un bene che esiste soltanto per lui e

523 G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*, cit., p. 89.

524 BRIL, *op. cit.*, p. 116.

525 Cfr. JUNG, *Introduzione all’inconscio*, in *op. cit.*, pp. 57 ss.

526 Nozione sviluppata con il nome di “Mère Terrible” da DURAND, in *op. cit.*, p. 113.

527 FREUD, *La Naissance de la Psychanalyse: lettres à Wilhelm Fliess, notes et plans (1887-1902)*, Paris, PUF, 1956, p. 152.

528 MILNER, *On est prié de fermer les yeux: le regard interdit*, cit.

grazie a lui, che acquisisce un minimo di valore esclusivamente in seno alla famiglia e accanto al focolare domestico, una creatura fundamentalmente priva di qualsiasi potere e - soprattutto - di qualsivoglia libertà, a cominciare da quella d'opinione. La sua dignità consiste nel non essere niente, ma nel consacrare tutta sé stessa a fare in modo che il proprio uomo sia tutto, sfruttando ogni mezzo a sua disposizione per migliorarne l'immagine e accrescerne il prestigio: “la femme tire son épingle du jeu, consacrant la dignité du foyer par ses travaux inlassables, chouchoutant son époux afin de le retenir, assumant l'éducation des enfants, veillant sur la cuisine et le ménage, prosélyte...”⁵²⁹. Tuttavia, le donne cercarono con sempre maggiore frequenza e accanimento di affermarsi, di rivendicare i propri diritti basilari, iniziando a rifiutare energicamente il maschilismo radicato in maniera così profonda all'epoca. Ciononostante, l'impresa si rivelò particolarmente ardua. Nel corso del XVIII secolo, un buon numero di donne era riuscito a ribellarsi e ad emanciparsi, durante la Rivoluzione, partecipando in prima linea alle sommosse popolari. Ma si trattò di un'esperienza tanto intensa quanto breve, dato che quelle stesse donne furono rapidamente obbligate ad abbandonare la lotta e a riassumere lo statuto imposto loro dalla tradizione, ridiventando “le repos du guerrier”⁵³⁰, insignificanti custodi della casa e dei figli, semplici ornamenti del proprio consorte. Agli inizi dell'Ottocento, pertanto, “tous les progrès acquis par la femme pendant les années révolutionnaires sont annulés - sauf l'égalité devant l'héritage”⁵³¹.

Il XIX secolo è il periodo in cui la famiglia viene maggiormente esaltata: le leggi coniugali sono alquanto rigide, “l'amour bourgeois se veut digne et immuable”⁵³², la donna non ha il diritto di commettere errori ed è severamente giudicata in ogni sua minima azione. Dal punto di vista psicologico, inoltre, essa viene sovente descritta come un essere particolarmente emotivo, sensibile, fragile. La società la considera “instable, d'une émotivité d'enfant, elle baigne dans le sentiment. Rarement elle apparaîtra comme un être doué de raison”⁵³³. Può sembrare banale sottovalutarlo, ma la donna non è un uomo: la differenza consiste fundamentalmente in questo. Parlando in termini fotografici, è come se essa costituisse il suo “negativo”: debolezza, nervosismo, sbalzi umorali e affini sono, infatti, i principali attributi con cui i soggetti maschili sono soliti caratterizzarla. Chantal Gleyses scrive: “elle [la femme] demeure cet être superficiel, aisément influençable, simple reflet d'un homme”⁵³⁴: proprio per questo, le viene concessa poca importanza e, tanto il consorte,

529 J.-P. ARON, *Préface*, in AA. VV. *Misérable et Glorieuse, la femme du XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1980, p. 17.

530 J. RABAUT, *Histoire des féminismes français*, Paris, Stock, 1978, p. 77.

531 *Ibid.*, p. 86.

532 C. GLEYSSES, *La Femme coupable: petite histoire de l'épouse adultère au XIXe siècle*, Paris, Imago, 1994, p. 7.

533 *Ibid.*, p. 15.

534 *Ibid.*

quanto l'intero nucleo familiare all'interno del quale vegeta quoti-dianamente, tendono gradualmente ad emarginarla dalla società esterna. Fin dall'infanzia, la donna è destinataria di un'educazione rigorosa, finalizzata ad inculcarle la convinzione di essere venuta alla luce per servire il prossimo, per procreare, per sposarsi e dimostrarsi una moglie compiacente, in grado di rendere sempre felice il marito. Il risultato di un buon "ammaestramento" femminile consiste nel rendere la fanciulla una creatura estremamente modellabile e influenzabile, disposta a subire continue mortificazioni, in maniera del tutto antitetica rispetto all'uomo, che deve essere persuasa a venerare nell'intimo come un protettore, come una persona naturalmente superiore a lei, non solo nella forza fisica, ma anche nel carattere, nella forza di volontà, nell'intelligenza e nella creatività⁵³⁵. La donna non deve esistere, allora, in quanto persona, in quanto soggetto, ma soltanto come oggetto soggiogato alla volontà altrui, analogamente a un automa che esegue gli ordini del proprio assemblatore. "[L]a bonne éducation - sostiene la Gley- ses - devient synonyme d'oubli de soi, d'effacement. Il faut que l'enfant meure comme individu pour pouvoir renaître comme objet social"⁵³⁶. Prigioniera della propria famiglia d'origine, essa si illude di trovare nel matrimonio una via di fuga verso la libertà e l'indipendenza, una speranza presto infranta, dato che "dévouement, soumission et fidélité, voilà les règles intangibles de la future union"⁵³⁷. Una volta sposata, la donna diviene, se possibile, ancora più passiva, in tutto e per tutto subordinata - come si è detto - al proprio consorte. Fra le mura domestiche, ogni atto è codificato, perfino la condotta sessuale. La sessualità, per una moglie, non è sinonimo di piacere, ma di pura e semplice fecondazione. Se

535 Ancora in pieno Ottocento, l'uomo giudica l'indole della donna passiva, a un livello tale da renderla incapace di pensare o agire indipendentemente. Essa disporrebbe, tuttavia, della proteiforme abilità - assai sfruttata, in seguito, dalla *Femme Fatale*, - di sostenere qualsiasi ruolo le sia dato da imitare, di assumere qualunque identità le venga ingiunto di impersonare. Appunto per questa sua facoltà innata, il palcoscenico era considerato il luogo più adatto - e anche l'unico - ove una donna potesse offrire il proprio contributo nell'ambito culturale di una società civile. (cfr. F. PEPOLI, *L'uomo e l'anima*, nel sito "001 TopZine: Visioni e Passioni su carta elettronica" [In linea]. <http://www.123point.net/001topzine/formazio/arform46.html> (Pagina consultata l'11 ottobre 2006). Ora, se è vero che costei sostiene un ruolo di primo piano per le sue capacità imitative e la sua mancanza di originalità, è perfettamente naturale che la Luna as-surga - come si è visto in precedenza - a simbolo della più essenziale femminilità. All'epoca si riteneva, infatti, che la Luna - simbolo di Diana - esistesse esclusivamente come pallida "entità riflessa" del fratello Apollo, incarnazione del Sole e dio della luce. Così, sia che la donna si muovesse nell'umile ambito delle sue mansioni domestiche, sia in quello più elevato della vita pubblica, essa veniva denigrata spesso e volentieri come creatura imitativa e non creativa. Come attrice - frequente attributo delle *Femmes Fatales*, legato non soltanto a una delle principali professioni da loro svolte - rifletteva ciò che la mente dell'uomo sapeva creare, come donna doveva recitare il medesimo ruolo tra le pareti domestiche. Perfino la scienza del periodo aveva individuato il modo di provare il legame tra donna e Luna, rilevando che la "curiosa somiglianza" del ciclo mestruale femminile con le fasi lunari era stata rilevata già molto tempo prima. L'apparente vincolo di natura fisiologica tra donna e Luna venne usato da scrittori e artisti non soltanto per ritrarre - in una serie infinita di opere - la figura femminile con le sembianze di dea lunare, ma anche per spiegare l'origine naturale del suo diffuso pallore, della sua carnagione spesso esangue, della sua frequente ed estrema passività. La sfericità del sud-detto satellite sembra anche connotare una fredda, distaccata autosufficienza femminile, quel suo sapersi appagare in solitudine. La lotta primordiale tra il giorno e la notte venne presto ad assumere, dunque, il significato di battaglia tra i sessi. Per serbare le energie del Sole a più alti scopi creativi, si doveva nutrire la Luna il più modestamente possibile di luce e isolarla lontano dall'astro rifulgente. Ma, così facendo, l'uomo ottocentesco si rese conto di quanto poco la Luna necessitasse del Sole per sopravvivere, di come, in realtà, essa fosse del tutto autosufficiente e avvertisse esclusivamente l'impulso di sfruttare l'uomo - dal punto di vista economico fino a quello sessuale - esclusivamente per il proprio tornaconto, per i propri minuti, crudeli piaceri (cfr. DIJKSTRA, *Idoli di perversità*, cit., pp. 184 ss).

536 GLEYSSES, *op. cit.*, p. 23.

537 *Ibid.*, p. 42.

l'intesa sessuale, all'interno di una coppia, non si rivela-va, però, tale da sfociare in una gravidanza - dunque nella possibilità di dare inizio a una discendenza - il marito poteva ricorrere all'adulterio, incorrendo in una lieve punizione, ma la moglie non poteva assolutamente concedersi la medesima libertà, se non dimostrandosi estremamente attenta e discreta: una gravidanza illegittima da parte sua avrebbe costituito, infatti, motivo di biasimo e di scandalo da parte dell'intera società. In un primo tempo, l'adulterio veniva vissuto dalla donna scaltra che riusciva a tradire a più riprese il coniuge come uno strumento non indifferente di liberazione personale, "un grand bol d'air pur"⁵³⁸. Ma, anche in questo caso, si trattava di un palliativo temporaneo, dato che la fedigrava era destinata a ripiombare rapidamente nella medesima *routine*, a lasciarsi nuovamente integrare nel consueto ingranaggio che la asserviva al legittimo consorte. Nonostante quanto appena affermato, l'unica sfera in cui la donna era in grado di manifestare una parvenza di supremazia, era proprio quella dell'intimità. In effetti, anche se per pochi istanti soltanto, essa - se lo voleva davvero - era benissimo in grado di invertire i ruoli e di soggiogare l'uomo, rendendolo totalmente dipendente da lei:

la femme possède un véritable pouvoir qui, s'il ne s'exerce pas au XIXe siècle sur les scènes publiques de la vie en société, est tout-puissant dans l'intimité des relations entre individus. Magicienne, elle sait l'art d'émerveiller au quotidien. Créature énigmatique, associée à la nuit dont elle a la séduction presque effrayante, elle asservit sous son charme l'humanité masculine⁵³⁹.

Molti studiosi ritengono che non si debba dimenticare che il XIX fu comunque un secolo caratterizzato da forti lotte femminili, in cui stava covando sotto la cenere la "Donna Nuova" che avrebbe presto terrorizzato l'inconscio e il conscio dell'Uomo. E che fu soprattutto con l'avvento della grande industria, con la sua fame di forza-lavoro femminile e infantile da avviare nelle fabbriche, che si crearono le condizioni di una nuova autonomia e indipendenza delle donne operaie dagli uomini, e che quindi si fece più forte la paura del rovesciamento del rapporto "sa-dico" (di prevaricazione maschile) in "masochistico" (di prevaricazione femminile) - non soltanto in termini sessuali - e perciò della vittoria, in un certo senso, di Lilith, della *Femme Fatale* per antonomasia. Tutto ciò è vero soltanto in parte. Anche quando la donna lavora al di fuori delle mura domestiche, continua a godere, infatti, di pochissimi diritti e a subire un enorme sfruttamento. Se non si tratta di cameriere o di governanti - malviste la maggior parte del tempo, in quanto ritenute elementi estranei che perturbano il tranquillo *ménage* familiare, e che non dispongono neppure della facoltà di sposarsi e di avere figli, pena il licenziamento immediato -, il ruolo dell'operaia - assai

⁵³⁸*Ibid.*, p. 162.

⁵³⁹*Ibid.*, p. 123.

faticoso, in quanto, per una donna, comporta una quantità di ore di lavoro doppia rispetto a quella dell'uomo - invece di emancipare le donne, finisce per schiavizzarle ancora di più. Il lavoro femminile ottocentesco, analogamente alla sessualità femminile dell'epoca, non rappresenta un piacere, ma un dovere che, assai spesso, si rende necessario per il mantenimento della famiglia: "le travail féminin est une nécessité, jamais un choix. Mal rétribué, fatigant, il constitue un pis-aller, épuisant les femmes sans les valoriser"⁵⁴⁰.

Dal punto di vista medico, infine, la donna - fin dai tempi più antichi - è sempre stata considerata dal maschio una creatura oscura, dalla fisionomia profondamente intrigante; una sorta di universo da scoprire e conoscere, prima di poter essere conquistato, o, per meglio dire, la soglia misteriosa di una dimensione straordinaria, sconcertante, ricca di insidie e di sorprese, inafferrabile logicamente ed inspiegabile sensorialmente. Tuttavia, al fine di riabilitarne l'immagine e di assicurare le masse, numerosi medici, in particolare proprio del XIX secolo, si cimentarono nello studio in maniera "approfondita" (aggettivo che non equivaleva, il più delle volte, a "competente") della sua anatomia. Secondo tali specialisti, la donna sarebbe l'antitesi dell'uomo, fondamentalmente a causa dell'utero:

c'est que la femme y est donnée comme un envers de l'homme - de l'homme au masculin, s'entend. Tout en elle renvoie à son sexe et s'identifie à lui. La femme, au physique, est utérus. Au moral, elle tient ses traits et ses vertus comme ses abîmes, de ce qui en elle est centre de gravité; au moral donc, encore, elle est femme: toute sensibilité et pudeur, comme ses organes, mais orgueilleuse à l'occasion comme ils le sont. Enfin la femme dans la société, c'est une mère. Tels sont les plans où s'énonce l'affirmation d'une totale spécificité de la femme⁵⁴¹.

La donna ottocentesca è una figura ambivalente, al contempo madre e orchessa, generatrice e divoratrice. Ma diversi sociologi, biologi e medici, analizzandola più da vicino alla ricerca di teorie "pseudoscientifiche" che giustificassero il credo della donna come figura subordinata all'uomo, riuscirono, all'epoca, ad individuare più di un punto in comune fra le due nature contrapposte che - a loro avviso - convivevano in essa. Inoltre, "une connaissance plus intime des organes et des tissus découvre aux médecins la similitude foncière de l'homme et de la femme"⁵⁴², anche se ancora desunta, più che da uno studio realmente degno di questo nome, da quanto narrato nella *Genesi*: la biblica nascita di Eva da una costola di Adamo rendeva maschio e femmina più simili di quanto, in realtà, non si credesse, ma tutto ciò non faceva che confermare ulteriormente la totale dipendenza della seconda al primo.

In realtà, il corpo femminile viene considerato, ancora in pieno Ottocento, il *locus*

540 *Ibid.*, p. 27.

541 P. ROUSSEL, *Du Système physique et moral de la femme* (Paris, 1775), citato in J.-P. PETER, *Les Médecins et les Femmes*, in ARON, *op. cit.*, pp. 80-81.

542 ROUSSEL, *Du Système physique et moral de la femme*, in *op. cit.*, p. 85.

abjectus per antonomasia, fonte di attrazione e di repulsione. Ciò che terrorizza della donna è, in effetti, il suo eccesso, la permeabilità del suo fisico e la vicinanza che esso intrattiene con la natura; un fi-sico che si caratterizza per le sue funzioni materne, per il sangue mestruale e per un organo geni-tale - la vagina - che è ferita aperta e linea di confine tra interno ed esterno⁵⁴³. Secondo Barbara Creed, tuttavia, l'immagine della donna spaventa non perché, in quanto creatura nata "evirata", evoca la minaccia di evirazione, ma perché essa stessa potrebbe, per l'appunto, evirare. Miti ri-guardanti la figura femminile castratrice sono diffusi, infatti, presso numerose culture e, nella maggior parte di essi, l'aspetto intimidatorio degli organi genitali femminili è simboleggiato dal-la cosiddetta "vagina dentata"⁵⁴⁴, costituita da labbra socchiuse che nascondono denti affilati pronti ad evirare il maschio. Tale mito sottolinea più efficacemente di molti altri la natura doppia ed ambigua della donna, che promette il paradiso allo scopo di intrappolare le proprie vittime⁵⁴⁵.

L'orrore per la differenza della sessualità femminile ha dato vita - in particolare nel XIX secolo - ad una serie di figurazioni teratologiche analizzate dalle molteplici teorie femministe contemporanee nel loro significato "latente". La prima è senza dubbio Medusa: la sua testa an-guicrinata simboleggia in maniera esplicita il sesso femminile, ma, per Barbara Creed ad esem-pio, la sua interpretazione freudiana, ignorerebbe l'aspetto attivo e castrante del mito - costituito dallo sguardo pietrificante della Gorgóne e, soprattutto, dal groviglio di serpenti che le fa da chioma - che non rappresenterebbe l'organo genitale materno evirato, bensì una moltiplicazione del fallo immaginario della donna⁵⁴⁶. Interpretando la tela di un dipinto o la pagina di un'opera letteraria come metafora dello scudo di Perseo - vale a dire, dell'identità dell'uomo - che pro-tegge dagli occhi malefici medusèi - cioè dal fascino muliebre -, Teresa De Lauretis, sottolinea che le modalità di rappresentazione maschile operano proprio al fine di riflettere, allontanandola il più possibile, l'immagine della donna⁵⁴⁷. Come sostiene Hélène Cixous, si dovrebbe sempre guardare la Medusa dritta in faccia per

543 Per la natura *sui generis* del Femminile, il tabù delle mestruazioni e, di conseguenza, il disgusto legato al corpo della donna, cfr. KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980; BEAUVOIR, *op. cit.*, pp. 195-200; e, in particolare, B. CREED, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London-New York, Routledge, 1993, pp. 8-15. Nel suo studio sul mostruoso femminile, Barbara Creed sfida alcune delle prin-cipali nozioni freudiane e laciane affermando che i genitali della donna terrorizzano non perché appaiono, da un cer-to punto di vista, castrati, ma perché potrebbero castrare (cfr. *Ibid.*, p. 110). Nella sua lettura della teoria psicanalitica, infatti, è la mancanza della donna che produce il pene come segno della pienezza umana e il fallo come presenza sim-bolica (cfr. *Ibid.*). In base all'illusoria identificazione dell'organo maschile in questione con il proprio emblema, le donne sono considerate creature evirate, mentre l'uomo viene innalzato al centro dell'ordine rappresentativo. La nega-tività femminile costituisce, pertanto, una necessità per l'istituzione e la sopravvivenza di una società patriarcale: come afferma Laura Mulvey, il paradosso del fallocentrismo in tutte le sue manifestazioni è che esso si regge sul-l'immagine della donna castrata per infondere equilibrio e significato al proprio mondo (cfr. L. MULVEY, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, p. 14).

544 Cfr. CREED, *op. cit.*, p. 105.

545 Cfr. *Ibid.*, p. 106.

546 Cfr. *Ibid.*, p. 111.

547 Cfr. T. DE LAURETIS, *Sui generis: scritti di teoria femminista*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 74.

vederla, dato che essa non è mortale, anzi, è bella e sorride⁵⁴⁸. La seconda figura teratologica può essere identificata con la strega di ascendenza medievale, la vergine che, non essendo stata posseduta da alcun uomo, si è consacrata a Satana. Sospesa fra il regno dei vivi e quello dei morti, essa viene sovente associata ad un luogo ben definito (un antro, un castello), che è a sua volta metafora della segretezza e della pericolosità femminili⁵⁴⁹. Si giunge, così, alla *Femme Fatale* propriamente detta, “la rappresentazione moderna del sublime femminile”⁵⁵⁰. Sua caratteristica peculiare è la duplicità, una bellezza ingannevole e una sofisticata maschera borghese calata sul suo antico volto gorgoneo, stregonesco: “il mostruoso si nasconde sotto l’involucro di un corpo luccicante che rimanda ad altro da sé”⁵⁵¹.

Malgrado tutte queste premesse, le donne che, considerate simili a bambini bene educati - o meglio, ben “addomesticati” - avrebbero dovuto essere guardate, adorate, ma non ascoltate, cominciarono gradualmente a sfidare i loro dominatori. Gli uomini delle classi medie che si erano convinti di aver “elevato” le proprie mogli alla posizione di immacolati angeli del focolare, trasformandole in delicate bamboline di porcellana da maneggiare con cura, finirono per scoprire, a loro spese, di aver modellato squallidi mostri di frustrazione sessuale⁵⁵². Non solo costoro misero in questione il maggior potere degli uomini, ma cominciarono addirittura - come tante incarnazioni lilitiane - a respingere l’idea che una donna onesta non potesse avere i propri impulsi sessuali e dovesse accontentarsi di appagare quelli avvertiti dal maschio. Inizialmente, la società impregnata di puritanesimo interpreta questi tentativi di ribellione come l’effetto di una perversa tensione della mente femminile, tensione che trovava le sue radici nella delusione. Secondo la maggior parte degli uomini, le rivendicazioni delle donne non costituivano altro che una regressione verso razze e condizioni di vita primitive. La femmina necessitava di essere guidata dal maschio per meglio comprendere le motivazioni di ogni comportamento, dal momento che nel maschio, la cognizione del bene e del male aveva un carattere più “razionale”. La donna, invece, lasciandosi facilmente condizionare dall’istinto, avvertiva il bisogno innato di venire assorbita dall’uomo, pertanto il raziocinio era, in lei, soltanto un attributo superfluo. Ma le egerie fecero di tutto per cancellare simili pregiudizi e iniziare ad emanciparsi, a liberarsi. Nella

548 Cfr. H. CIXOUS - C. CLÉMENT, *La Jeune née*, Paris, Union Générale d’Éditions, 1975, p. 126.

549 Cfr. BEAUVOIR, *op. cit.*, t. I, pp. 253-254 e L. CURTI - L. BETTI - S. CAROTENUTO, *Corpo abietto e icona tecnologica: il sublime femminile tra cinema e letteratura*, in AA.VV., *Cartografie dell’immaginario: cinema, corpo, memoria*, Roma, Luca Sossella Editore, 2000, pp. 50-51.

550 *Ibid.*, p. 53.

551 *Ibid.*

552 Si pensi, ad esempio, allo stupendo dipinto *Nuda Veritas* (1899) di Klimt. La prima versione di quest’opera era apparsa sulla rivista viennese “*Ver Sacrum*” ed era stata definita il demone assoluto della Femminilità. Il pubblico fu sbalordito e sconcertato da questa provocante figura muliebre nuda dai capelli fiammeggianti che ostentava apertamente il proprio corpo allo sguardo altrui senza alcun pudore. Non si trattava certo di una Venere, ma di una gigantesca Nana zoliana, una creatura di carne e sangue che non aveva più nulla in comune con la tradizionale concezione del nudo artistico.

prima metà dell'Ottocento, il femminismo e la guerra dei sessi propriamente detti sono movimenti an-cora lontani dal nascere (sarà soltanto a partire dagli anni Sessanta del XX secolo, infatti, che le donne riusciranno, in concreto, a spezzare le loro catene), ma questo medesimo periodo segna tuttavia - come precisa Pierre-Louis Rey - "la conquête, au moins théorique, de l'égalité de la femme dans la plupart des domaines"⁵⁵³, tra i quali, soprattutto, quello politico, quello civico e quello legato al mondo del lavoro.

Nell'Ottocento, l'uomo moderno, tutto occupato nel suo ruolo di lavoratore e di sacerdote-te del progresso, della scienza e dell'utile, cerca in tal modo - un modo, alla fin fine, alquanto deleterio e inefficace - di esorcizzare le grandi angosce che lo tormentano: prima fra tutte il ter-rore borghese dell'emancipazione femminile, che si manifesta nella ricomparsa - insieme ad altri bizzarri personaggi che suscitano le paure dei tradizionalisti benpensanti (come il ladro gentil-uomo, il vampiro o il buon selvaggio) - di antiche figure di eroine tagliatrici di teste e di seduttrici che popolano la *Bibbia* e il mondo classico, di idoli e sacerdotesse che rimandano alla matrice della Grande Madre, della Natura, della Signora delle bestie, della *pótnia thèron* della cultura greca, tutte forme misogine che la cultura maschile ha da sempre assegnato all'espressione dello stereotipo della *Femme Fatale*. Si tratta sempre e comunque di simboli del rimosso. E il mondo un po' *démodé* della donna fatale, la sua stessa inattualità, contrappongono il pericoloso "tutto passa" di eraclitèa memoria al borghese "tutto va avanti, tutto progredisce"⁵⁵⁴. Alla sfrenata vo-lubilità di questa tipologia femminile indomita, alla non rispettabilità dei suoi esibizionistici me-stieri, all'oscurità del suo passato di cosmopolita viaggiatrice, al suo fanciullesco gioco a rimpiat-tino, alla sua spietatezza, passionalità, prodigalità, il borghese - avvezzo come nessun altro a pie-gare ai propri fini la natura, ad amare la regolare precisione della macchina, ad organizzare masse di lavoratori, a reinvestire con oculatezza, a pianificare il più possibile il futuro - delega, in un cer-to senso, alla *Femme Fatale* l'onere di essere liberato da sé stesso. Smosso, avvinto, travolto da qualcosa di diverso dalla legge dell'accumulazione, a lei affida il desiderio perverso di sentirsi tremare la terra sotto i piedi, di perdersi, di uccidersi, di rovinarsi, pur di vincere la noia che tal-volta, a dispetto della ricchezza e del successo, sente avvolgerglisi intorno come una cappa asfis-siante⁵⁵⁵.

Seppur tollerata dall'età moderna, la donna fatale le è, dunque, completamente antitetica, distogliendo il maschio, come si è detto, dalle sue occupazioni primarie - l'accumulo, l'industria, la fiducia nella tecnologia -, dal suo esercizio dell'autorità, della forza, come Marte abbracciato a Venere, come Rinaldo vinto da Armida. Nell'Ottocento,

553 P.-L. REY, *La Femme*, Paris, Bordas, 1990, p. 17. Cfr. anche, a tale proposito, il saggio di A. L. SANNINO, *Il "Codice Napoleone" e le donne*, in AA.VV., *Misoginia: la donna vista e malvista nella cultura occidentale*, Roma, Edizioni Dehoniane, 1992, pp. 331-344.

554 Cfr. *Ibid.*, pp. 11-12.

555 Cfr. C. COTTI, *Immagini letterarie della donna fatale*, in AA.VV., *La donna fatale*, Novara, De Agostini, 1991, p. 17.

inoltre, il fragile velo dell'illusione - re-taglio settecentesco che permetteva ancora di scorgere una connessione possibile tra natura e progresso, tra passione e storia - si lacera irreparabilmente: la donna demoniaca è, insieme a tanti altri miti, uno dei frutti più controversi di tale frattura, la ribellione della ciclicità naturale e di tutto ciò che è ancestrale contro il mondo votato ad un'evoluzione graduale e continua, un mondo pri-vo di sentimenti; la donna demoniaca non è che la paura che l'individuo ha di sé stesso, una delle tante realtà che la ragione sociale ha volutamente trascurato per troppo tempo, finendo per tra-sformarle, per l'ennesima volta, in mostri. La presenza quasi ossessiva, nella produzione artistica europea di questo periodo, della Seduttrice mortale, dell'Incantatrice, attesta contemporaneamente la vastità e il fallimento della suddetta rimozione operata per secoli alla società⁵⁵⁶. L'Euro-pa sta cambiando e la *Femme Fatale* comincia ad essere venerata come dea e come simbolo - sebbene ancora percepito, però, come una minaccia - di una cultura nuova, più libera. Essa sem-bra non sopravvivere più semplicemente come mito - vale a dire, come "esplosione del dioni-siaco nella banalità ripetitiva del quotidiano"⁵⁵⁷ - come richiamo storico-allegorico, come raccon-to, come pratica testuale (o modello letterario), come mero esercizio ermeneutico⁵⁵⁸, ma come un vero e proprio modello cui ispirarsi per comprendere e costruire la realtà. Si tratta di una donna che sa avvicinare ma anche intimorire con il suo fascino irresistibile, con il suo potere di sedu-zione usato con spregiudicatezza e talora con crudeltà, una donna che si fa di volta in volta amare o odiare, bramare e detestare. Le sue movenze e i suoi sguardi sono allusivi e voluttuosi: l'effetto che produce è quello piacevole e al contempo insidioso del vino, delle droghe e dei veleni. Nella *Carmen* di Mérimée, José confessa al proprio interlocutore, parlando degli strani effetti - tutti alquanto negativi - che l'incontro con la bella gitana ha prodotto su di lui: "Bref, j'étais comme un homme ivre; je commençais à dire des bêtises, j'étais tout près d'en faire"⁵⁵⁹. Come il frutto di loto che faceva dimenticare agli stranieri la loro patria, così il fulgore della sua bellezza sradica dagli uomini il sentimento della fede in Dio e della lealtà verso i propri simili. Klimt, che pure sosteneva con fervore quanto la donna fosse in tutto migliore e più perfetta dell'uomo, ha contri-buito in maniera considerevole a creare l'immagine della donna castratrice, addirittura della donna tagliatrice

556 Cfr. G. SCARAFFIA, *La donna fatale*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 12. Si pensi, a tale proposito, al dipinto *Jurisperudence* (1903-1907) di Klimt (distrutto dalle fiamme nel 1945), nel quale la sessualità - in particolare proprio quella femminile - viene palesemente concepita in stretta relazione alla ricerca freudiana sull'inconscio. L'artista osa, infatti, rappresentare la sessualità muliebre come forza liberatrice, in totale contrapposizione alla scienza e al suo opprimente determinismo. Pare quasi che Klimt abbia tradotto in pratica - nell'opera in questione - il motto che lo stesso Freud aveva tratto dall'*Eneide* e citato sul frontespizio del suo saggio consacrato all'interpretazione dei sogni (1899, ma datato 1900 per enfatizzarne, probabilmente, il carattere di lavoro epocale): "Se non posso commuovere i Numi celesti, allora sedurrò l'Inferno" (P. VIRGILIO MARONE, *Eneide*, Firenze, Sansoni, 1989, libro VII, p. 303, v. 312).

557 C. GENTILI, *Demitizzazione e letteratura*, in AA.VV., *Mito e esperienza: indagini, proposte, letture*, Bologna, Pendragon, 1995, p. 43.

558 Cfr. *Ibid.*, p. 42.

559 MÉRIMÉE, *Carmen*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, cit., p. 961.

di teste - uno dei più terribili sottoarchetipi della *Femme Fatale*⁵⁶⁰, presa a soggetto anche da artisti del calibro di Aubrey Beardsley e di Fernand Khnopff, di Sacher-Masoch e di Oscar Wilde -, che raffigura tanto nei ritratti ufficiali delle dame viennesi quanto in rappresentazioni di personaggi femminili biblici e mitologici. Egli dipinge sovente la Donna, cioè, come una creatura sia pur bellissima, ma tremenda e sinistra, facendole incarnare, con la sua conturbante sensualità, l'idea della Lussuria, rendendola partecipe, insomma, per l'ennesima volta, sia del carattere moderno che delle antiche fobie⁵⁶¹.

La natura, dal canto suo, indipendente o, per alcuni, totalmente indifferente - se non, addirittura, nemica dell'uomo -, malgrado i proclami di quest'ultimo, crea ma anche distrugge. Dietro di essa si cela - come si è detto - il fantasma di una potente Grande Madre primordiale⁵⁶² che, allo stesso tempo benevola e crudele, come lei affascina e annienta. Ecco allora che, a fronte della cancellazione di una componente tanto fondamentale, nell'orizzonte ideologico - prettamente maschilista - di un intero secolo, si impone la formidabile figura portatrice dell'Eterno Femmineo crudele. Il soggetto maschile ottocentesco crede che la cosa che più alletta questa deliziosa tentatrice sia il potere che lui detiene⁵⁶³ e si scopre atterrito dal

560 Non è un caso, forse, che, nell'immaginario maschile, l'idea di una forte passione per una donna sia associata alla frase "perdere la testa" (frase idiomatica entrata, soltanto in un secondo tempo, anche nella dialettica femminile). Ora, il fatto di "perdere la testa" in senso stretto - vale a dire, la decapitazione - è associata, per l'uomo, all'evirazione, al ri-schio, in altri termini, di perdere il proprio potere fallico di fronte ad una femminilità tagliente e dura, non più accogliente e arrendevole.

561A partire dai primi decenni dell'Ottocento - e per oltre un secolo - l'immaginario della donna subisce, dunque, notevoli trasformazioni, da angelo del focolare a vipera, a vampiro, a demone. Numerosi dipinti dell'epoca ritraggono, tuttavia, contrapponendosi volutamente ai soggetti femminili più trasgressivi, bellezze esangui dagli occhi infossati e prossime alla morte. Tali quadri ebbero un notevole mercato all'interno della media borghesia, in quanto suggerivano, paradossalmente, la corrispondenza tra infermità muliebre e condizione privilegiata. Il culto della malattia femminile si conformava alle particolari esigenze di una classe sociale piuttosto agiata, esigenze che imponevano ad ogni facoltoso gentiluomo di provare che anche un *deficit* in famiglia non poteva intaccare la sua solidità finanziaria. Il suddetto genere di dipinti era anche apprezzato perché, in una società in cui il valore morale della donna veniva ad identificarsi con la sua autonegazione, quando costei appariva costretta in uno stato di consunzione, rappresentava iconicamente una creatura spirituale pura. La stessa società di cui si è appena fatta menzione, faceva del suo meglio per distruggere nelle fanciulle qualsiasi traccia di salutare istinto e vigore, riducendole a una condizione di giovani debilitate, modello secondo un unico disgraziato schema, tanto da renderle tutte uguali l'una all'altra come piselli (cfr. DIJKSTRA, *Idoli di perversità*, cit., pp. 43 ss.).

562 In un clima artistico che rielabora la figura materna in chiave di "divinità ancestrale", nascono opere come *Le cattive madri* (1894) di Giovanni Segantini - artista fortemente imbevuto del clima simbolista del suo tempo -, che avrà una certa influenza su Klimt. Questi celebra la figura della donna-madre in numerosi dipinti, interpretandola, almeno in apparenza, come l'unica speranza in un mondo che attende di essere stroncato dal germe della devastazione (devastazione di cui lei stessa è, paradossalmente, principale foriera). L'opera nota come *Espoir I* (1903) rappresenta una donna incinta nuda con un realismo senza precedenti nella storia della pittura, accostata ad una mostruosa creatura serpentina, una sorta di drago terrificante e minaccioso. Il velo azzurro presente dietro la donna gravida e la striscia rossa che passa dietro il drago richiamano, rispettivamente, l'acqua e il sangue collegati alla nascita, mentre nella fascia in alto uno spettro e altre creature demoniache - le tre Parche - sembrano intonare il loro silenzioso coro di morte. Infatti, "se il mondo, la vita, la natura e la psiche sono stati esperiti come Femmineo che genera e nutre, protegge e riscalda, anche i loro opposti - scrive Erich Neumann nel suo studio sulla realtà simbolica della Grande Madre - vengono percepiti nell'immagine del femminile: morte e distruzione, pericolo e bisogno, fame, mancanza di protezione sono vissuti dall'umanità come il soggiacere a una madre oscura e terribile" (E. NEUMANN, *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni dell'inconscio*, Roma, Astrolabio, 1981, p. 74). Klimt, dal canto suo, riprenderà più volte il tema della maternità in chiave fortemente simbolista, come in *Espoir II* (1907-08), ma, soprattutto, ne *Les trois âges de la femme* (1905), forse la sua raffigurazione più splendida e squisita dell'ideale stesso di Maternità, insieme rassicurante e raccapricciante (e in cui il numero tre compare per l'ennesima volta strettamente legato alla natura del Femmineo).

563 La *Pallas Athéna* di Klimt (1898) rappresenta la prima virago di una serie di figure femminili, un archetipo per l'artista: vestita di corazza e armata, essa sembra assoggettare - certa della vittoria - l'uomo e, forse, l'intera umanità. In questo

suo spietato esercizio dell'effera-tezza. È tipica della figura della *Femme Fatale* la venatura funebre⁵⁶⁴, oscura, cupa, onnipotente: nel suo amore - se di amore, per quanto la riguarda, si può parlare - c'è il volto terribile e arcano della perfidia⁵⁶⁵. La condotta di tale genere di donna desta sempre grandi perplessità in colui che prova dei sentimenti intensi per lei: le sue bontà e le sue malvagità sono, infatti, difficilmente riconducibili alle normali categorie morali. Essa sembra sempre svelarsi, ma alla fine dei giochi, resta sempre qualcosa di nebuloso che sfugge alla presa di giudizio. Il maschio arranca dietro a lei, perennemente in ritardo o in anticipo, originando, dunque, una sfasatura che è motivo stesso del fascino che la contraddistingue. L'amante è convinto di essere ammesso nel suo mondo ambiguo, di distinguersi, in un certo qual modo, dalla folla anonima, di partecipare all'imperscrutabilità, al segreto, alla sovrumanià dell'Eterno Femminino⁵⁶⁶. Il desiderio di sofferenza che ne deriva procede per due direzioni diverse, ad apertura e chiusura di secolo, e la parabola è estremamente significativa, in quanto sta ad indicare lo sviluppo della sfida fra i due contendenti in campo: "Il maschio, dapprima tendente al sadismo, inclina al masochismo, alla fine del secolo"⁵⁶⁷.

Per la cultura occidentale dominante, la donna fatale è una creatura affascinante e contemporaneamente un mostro repellente, un'opera d'arte vivente ipersofisticata che cela dentro di sé una natura primitiva dalle pulsioni incontrollabili, natura che minaccia di esplodere come un fuoco d'artificio in qualsiasi momento, la figura dalla doppia natura più utilizzata per dipingere un tipo di femminilità che, attraverso i secoli, ha sempre spaventato il Maschio: la donna eccitante, vorace e affamata di sangue, di anime e d'oro⁵⁶⁸, e che usa il proprio corpo e la propria sessualità a scopi malefici, per ghermire, per castrare, per consumare l'uomo fino alla miseria, alla follia, o peggio, fino alla morte⁵⁶⁹. Per questo

dipinto emerge, inoltre, tutta una serie di elementi che caratterizzeranno l'opera successiva dell'artista e i suoi modelli di donna fatale, come l'impiego sovrabbondante dell'oro e la trasmutazione dell'anatomia in ornamento e dell'ornamento in anatomia.

564 Proprio nella sagoma biancovestita della pallida bellezza non-morta precipiteranno insieme i sudari spettrali del più tetro Romanticismo tedesco e anglosassone e gli equivoci languori di tanta arte ottocentesca, il cui inquietante immaginario moralistico risulta non meno mitologico delle epopee di regine-vampire in Oriente favolosi o in Afriche selvagge di lussuria (cfr. PEZZINI, *op. cit.*, pp. 12-13).

565 Cfr. M. RUELE, "Oh, tu mi amerai...": appunti per una galleria di donne fatali nella letteratura italiana moderna e contemporanea (conferenza del 27 febbraio 2004), nel sito "www.micheleruele.it/scrivere/scrivere_home.htm" [In linea]. http://www.micheleruele.it/scrivere/Donne_fatali.html (Pagina consultata il 7 ottobre 2006).

566 Cfr. SCARAFFIA, *op. cit.*, pp. 22-24.

567 PRAZ, *op. cit.*, p. 182.

568 Esattamente come viene definita dall'abate Sérapion la cortigiana-vampira Clarimonde, protagonista de *La Morte amoureuse* di Gautier (cfr. GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 552).

569 Ora, la maggior parte delle *Femmes Fatales* che avremo modo di analizzare successivamente, dirigeranno le loro brame soprattutto nei confronti dei maschi, risvegliando in essi gli istinti primordiali sopiti, il senso del peccato troppo a lungo represso dalla società, per poi privarli bruscamente prima della "vitalità" - non sempre e non soltanto identificata col sangue -, e poi della "vita". È opportuno rammentare, comunque, che la variante omosessuale femminile - rappresentata, ad esempio, dalla famosissima *Carmilla* (1872) di Le Fanu o dalla non meno celebre *Christabel* (1797-98) di Coleridge - è

l'immagine della seduttrice e divoratrice d'uomini viene spesso incarnata, nel XIX secolo - in un mondo androcentrico - dalla figura della donna-vam-piro⁵⁷⁰, magnificamente descritta nelle opere di Goethe, Kipling, Gautier, Baudelaire, Flaubert, Swinburne, D'Annunzio e di numerosissimi altri maestri del panorama letterario mondiale (specialmente, ma non esclusivamente, fantastico) e altrettanto splendidamente rappresentata - quale icona di pericolo, di un minaccioso erotismo che prelude alle *dark lady* dell'Età moderna - in pittura e nelle arti visuali. Erika Bornay spiega come “no es de extrañar que [...] los varones vieran en el vampiro la imagen más proxima a la temible *New Woman*, codiciosa de sexo, poder y dinero. De esta época procede, igualmente, la aún vigente denominación de *vampiresa* para la mujer fatal”⁵⁷¹. Già il ritratto che Lavater traccia della donna sensuale nei suoi *Physiognomische Fragmente* (1775-78) non è privo di caratteristiche vampiriche: “Una donna con la canna del naso incavata, il seno abbondante, il dente canino un poco sporgente, per quanto sia brutta, non-dimeno avrà, per il volgo dei libertini e degli uomini voluttuosi, un ascendente più irresistibile di una donna veramente bella”⁵⁷². Alla luce di quanto appena affermato, la bellezza può dunque es-sere definita una componente così necessaria alla fatalità? Nei *récits fantastiques* che andremo ad analizzare in seguito, la risposta a tale interrogativo sarà solo e soltanto affermativa (pur limi-tandosi spesso, la venustà in questione, alle sembianze esteriori del fenomeno femminile). Ma, a volte, l'amante stregato può essere irretito anche dalle imperfezioni:

L'avvenenza della seduttrice non ha nulla in comune con quella delle statue. L'irregolarità maliosa che segna i suoi tratti è una deformazione dovuta alla sua prossimità alla potente pres-sione del fato, che in essa appare momentaneamente pietrificato, bizzarra curva assunta dalla lava raffreddatasi. In questi difetti la vittima legge, senza ancora pienamente comprenderlo, il proprio destino, scorgendo, nell'irregolarità del profilo femminile, l'annuncio dello scarto che la passione imprimerà alla sua esistenza⁵⁷³.

un elemento assai diffuso nell'area del romanzo gotico, soprattutto di matrice inglese, e costi-tuisce, in un certo senso, una “sovversione nella sovversione”.

570 L'esistenza di una folta schiera di creature femminili costantemente intirizzate, pallide ed emaciate - le cosiddette “bevitrici di sangue”, borghesi spesso afflitte da varie forme di tisi o di clorosi che, seguendo i dettami della medicina dell'epoca, si recavano periodicamente nei mattatoi per bere sangue fresco di robusti animali (come buoi o cavalli) nell'assurda convinzione, assumendo questa sorta di ricostituente promordiale, di guarire completamente dalle loro infermità - condusse a ritenere ammissibile anche l'esistenza di donne-vampiro, a testimonianza della labilità che sem-pre si manifesta, nella separazione tra natura e cultura, tra regressione e civilizzazione, quando la comunità - soprat-tutto la componente maschile di essa, più pragmatica e conservatrice - si confronta con la dimensione femminile e con quelli che ritiene essere i suoi “insondabili misteri” (cfr. FORTUNATI, *Dal vampiro alla Vamp*, in AA. VV. *Il vampiro al mercato*, Milano, Angeli, 1997, p. 64).

571 BORNAY, *op. cit.*, p. 285.

572 Citato in VOLTA, *op. cit.*, p. 227.

573 SCARAFFIA, *op. cit.*, p. 25.

Il disordine - intrinseco in ogni caso al genere di bellezza della *Femme Fatale* - contraddice apertamente l'ordine apparente del mondo moderno, così come la modalità fantastica tende a sconvolgere e ad annullare il fragile equilibrio su cui esso si regge: "Nella stupita e ammirata fruizione dei contrari, l'individuo impara la prima lezione del fato, l'intima e insondabile equi-valenza degli opposti"⁵⁷⁴. Ovviamente, se un uomo soffrirà, sarà perché "vivrà" più intensamente degli altri suoi simili l'esperienza amorosa con il Femminile oscuro, e ciò è ancora più evidente in presenza di una seduttrice "irregolare" nei tratti. Va inoltre aggiunto che, in genere, il rapporto con la donna fatale è contrassegnato da un'infrazione della norma sessuale o della norma sociale: è questa la porta principale che immette il soggetto maschile nell'eccezionalità dell'esperienza. La donna esteticamente brutta, oppure la donna che esalta le forme della disarmonia, dell'irregolarità, della variazione aumenta ancor di più, in certi casi (piuttosto frequenti, ad esempio, nella Scapigliatura italiana) la carica oppositrice dell'incontro / scontro con la fatalità.

È proprio la natura mortifera a riscattare, nel *roman noir* prima e nel *récit fantastique* poi, la donna dalla funzione subalterna e muta, cui lo stesso genere gotico l'aveva in un primo tempo confinata. La *Femme Fatale* è qui la principale protagonista tra tutte le figure femminili dell'immaginario maschile: essa ribalta ogni idea tranquillizzante della donna come "angelo del focolare", nega tutte le virtù passate della femminilità tradizionale. Se la donna-madre risparmia, la donna fatale dissipa. Se la sessualità dell'immagine pubblica della donna imborghesita è pro-creativa e monogama, quella della donna fatale è trasgressiva e accende solo pericolosi desideri nell'uomo, conducendolo - come già si è ribadito più volte - alla rovina. Se la donna sposata, perfetta padrona / schiava di casa, vive quasi tutto il tempo immersa in una sorta di stato diverso da quello della coscienza individuale, sola, emarginata il più possibile dal resto della società, la donna fatale fa paura ed è fatale soprattutto perché è unita ad altre sue consimili, assieme alle quali - spesso rappresentate tutte nude e ridenti - fa gruppo, turbando profondamente la serietà dell'uomo. Tre o più donne insieme costituiscono un pericolo maggiore, mentre la donna isolata è più vulnerabile, più facile forse - per quanto temibile - da sconfiggere. La potenza eminente della Dea primordiale era figurata spesso attraverso un'immagine triplice,

sorprendentemente persistente e documentata fin dall'epoca magdaleniana [...]. questa tradizione continua in tutta la preistoria e in epoca storica, fino alle Mòire greche - alle Esperidi, alle Graie, alle Gorgóni, alle Graie, alle Sirene, alle Arpie o alle Erinni - alle triplici Matres o Matronae romane, alle Nornen germaniche, alla triplice Brigit irlandese, alle tre sorelle Morrigan e alla triade di Machas, alla triplice Laima baltica e alla triplice Sudicky o Roznicy slava. I segni tripli e la triplicità sono presenti perfino nelle tombe, dove sembrano simboleggiare la Dea quale padrona della triplice fonte dell'energia vitale necessaria al rinnovamento della vita⁵⁷⁵.

Nota ancora Marija Gimbutas - pioniera dell'archeomitologia - nel suo immenso studio in cui

574 *Ibid.*, p. 26.

575 M. A. GIMBUTAS, *Il linguaggio della Dea: mito e culto della Dea madre nell'Europa neolitica*, Vicenza, Neri Pozza, 1997, p. 97.

distilla un glossario fondamentale e individua credibili coordinate del culto della Dea Madre dell'Europa neolitica (7000-3500 a. C.):

[Tale] simbolismo è lunare e ctònio, costruito intorno al concetto che la vita sulla Terra è in continua trasformazione, in costante e ritmico cambiamento dalla creazione alla distruzione, dalla nascita alla morte. Le tre fasi lunari - luna nuova, luna piena e quarto di luna - sono ripetute nelle trinità o divinità con triplici funzioni che le richiamano: fanciulla, ninfa e megera,; che dà la vita, dà la morte e trasforma; che sorge, muore e si autorinnova⁵⁷⁶.

E, mentre la triplicità femminile conoscerà molteplici forme di sopravvivenza ancora in ambito cristiano (basta pensare a tutta una devozione medievale alle Tre Marie testimoni di Passione e Resurrezione), da un versante tenebroso, la triforme Ècate, Signora lunare dei trivi e della magia, preluderà ai sabba delle streghe e ad epigoni letterarie come le tre vampire “sorelle” che si aggi-rano nel Castello di Dracula, nell'omonimo romanzo di Bram Stoker⁵⁷⁷, il “trifoglio di bellez-za”⁵⁷⁸ dai caratteri angelico-demoniaci⁵⁷⁹ - composto dalla dea Diana, dalla fata Abonda e dalla re-gina Erodiade - che emerge nel corteo spettrale descritto da Heinrich Heine nel poema *Atta Troll* (1841), o alle “trois dames charmantes assises [devant une grande cheminée de marbre sculp- té] - quasi una sorta di triade divina del Fuoco -: l'une [...] de Vienne [...], l'une italienne, l'autre anglaise”⁵⁸⁰ presenti nel frammento di una lettera confidenziale scritta da Nerval a Théophile Gautier, durante un presunto soggiorno del primo nella capitale austriaca, e stampato, insieme ad altre avventure rimaste incompiute (tra le quali quelle che rientrano nel celebre *récit Pandora*) con il titolo *Les Amours de Vienne*, oltreché

⁵⁷⁶*Ibid.*, p. 316.

⁵⁷⁷ Cfr. STOKER, *op. cit.*, pp. 66 ss.

⁵⁷⁸ H. HEINE, *Atta Troll: sogno d'una notte d'estate*, in *Poesie di Enrico Heine: Nuove poesie, Atta Troll, Germania*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963, XIX, p. 159.

⁵⁷⁹ “Con le donne non sai mai / dove l'angelo finisca / ed il diavolo cominci” (*Ibid.*, p. 161).

⁵⁸⁰ NERVAL, *I. Les Trois Femmes*, in *Amours de Vienne. La Pandora*, in *Appendice*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1984-1993, cit., t. III, 1993, p. 1291. Di queste tre donne misteriose, quella viennese sembra essere la padrona di casa, venendo per questo esclusa dalle mire mire amorose di Nerval, il quale cerca, pertanto, di attrarre con ogni mezzo - in particolare con la conversazione - l'attenzione delle altre due seducenti dame: “Je te dirai - scrive l'autore a Gautier - que des deux dames il en est une qui me plaît beaucoup, et l'autre beaucoup aussi. Toutefois l'Anglaise a un petit parler si doux, elle est si bien assise dans son fauteuil; de beaux cheveux blonds à reflets rouges, la peau si blanche; de la soie, de la ouate et des tulles, des perles et des opales; on ne sait pas trop ce qu'il y a au milieu de tout ce-la, mais c'est si bien arrangé! C'est là un genre de beauté et de charme que je commence à présent à comprendre; je vieillis. Si bien que me voilà à m'occuper toute la soirée de cette jolie femme dans son fauteuil. L'autre paraissait s'amuser beaucoup dans la conversation d'un monsieur d'un certain âge qui semble fort épris d'elle et dans les condi-tions d'un *patito* tudesque, ce qui n'est pas réjouissant. Je causais avec la petite dame bleue; je lui témoignais avec feu - in base a quanto detto sopra, il termine non sembra scelto a caso - mon admiration pour les cheveux et le teint des blondes. Voici l'autre, qui nous écoutait d'une oreille, qui quitte brusquement la conversation de son soupirant et se mêle à la nôtre. Je veux tourner la question. Elle avait tout entendu. Je me hâte d'établir une distinction pour les brunes qui ont la peau blanche: elle me répond que la sienne est noire...de sorte que voilà ton ami réduit aux exceptions, aux conventions, aux protestations. Alors je pensais avoir beaucoup déplu à la dame brune. J'en étais fâché, parce qu'après tout elle est fort belle et fort majestueuse dans sa robe blanche, et ressemble à la Grisi dans le premier acte de *Don Juan*” (*Ibid.*, p. 1292).

nella “Revue de Paris” (1841), anche nell’introduzione del *Voyage en Orient* (1851). Alcuni sociologi dell’epoca elogiavano “l’amicizia tra donne” come un fatto salutare; molti altri insistevano nel cercare in tali relazioni gli aspetti più nefandi, mettendo in guardia le masse sul fatto che spesso le donne toccavano il fondo della degradazione e formavano le più intime e nefaste *liaisons* sotto lo specioso pretesto di un’amicizia apparentemente innocua. La riscoperta, da parte del maschio borghese del XIX secolo, della sessualità femminile e la scoperta del fatto che una donna poteva costituire una seria minaccia per la sua supremazia, il suo onore e la sua virilità qualora fosse entrata in contatto con una sua simile, esprimeva metaforicamente la consapevolezza - ancora latente in lui - che soltanto tenendo le donne divise e impedendo loro di prestarsi reciproco aiuto e sostegno egli avrebbe potuto mantenerle in una condizione di dipendenza economica, sociale e sentimentale. Perciò, se soltanto pochi anni prima, la vista di due donne insieme avrebbe suscitato immagini di virtuosa gentilezza, ora quell’unione apparentemente platonica assumeva la connotazione di un vizio duplicato, dal momento che la creatura femminile, in precedenza tanto estrema nel bene, era divenuta improvvisamente altrettanto e, forse, anche più estrema nel male⁵⁸¹.

La *Femme Fatale* diviene l’esplicitazione più evidente del simbolo che, nel corso dei secoli - come si è detto sopra in più di un’occasione - ha contraddistinto la donna nella sua differenza più sostanziale dall’uomo: la Luna. A suo agio solo nel notturno, la donna ammaliante è il *partus lunaris* per eccellenza, il mostro che ripropone una cultura matriarcale in inevitabile opposizione alla cultura androcentrica:

Per un certo periodo le madri governarono il mondo, divinità femminili vennero adorate, il lato sinistro femminile fu esaltato contro il lato destro maschile, la luna (femminile, perchè regola le mestruazioni) divenne più importante del sole, la terra governò l’oceano, il dolore, la gioia, la morte, la vita, il buio la luce, e l’ultimo nato venne preferito al primo, dando luogo all’ultimo-genitura⁵⁸².

In seguito, gli uomini riuscirono a prevalere e l’affermazione del patriarcato e della patrilinearità rovesciò tutto il simbolismo precedente: con la caduta del governo femminile del mondo, il Sole dominò sulla Luna e la luce del cielo sul buio della terra e di quanto si celava dentro le sue viscere. La donna divenne “mistero” e, con una frequenza sempre maggiore, “mostro” - una vera e propria strega o una vampira - quando non rispettava le regole imposte dal maschile, quando metteva in pratica le sue subdole arti seduttive, tentando di destabilizzare l’ordine e il dominio dell’uomo. La figura femminile, caratterizzata soprattutto dal potere della fascinazione - fondamentalmente vampiresco -, è foriera di una particolare forma di

581 Cfr. PEPOLI, *loc. cit.*

582 Cfr. A. DE WAAL MALEFIJT, *Immagini dell’uomo: storia del pensiero antropologico*, Roma, A. Armando, 1978, pp. 24-25.

sapere (come si è visto, ad esem-pio, a proposito della Sfinge e delle Sirene). La Luna che reca dentro di sé è, infatti, “portatrice di conoscenza” per eccellenza, una conoscenza che risulta, in genere, troppo straordinaria, troppo sovrumana perchè il maschio comune possa anche soltanto accostarvicisi, e che può rischiare, pertanto, di distruggergli la mente⁵⁸³: “L’illuminazione da parte della luna (*mensis*) produce la mente (*mens*), l’urto con la luna (*lune*) - pianeta senza vita dal fascino malefico - produce la paz-zia (*lunacy*)”⁵⁸⁴. Si rammenti che le Lámie e le loro tenebrose sorelle succhiavano il sangue dei loro amanti terreni o dei bambini, cibandosi poi delle loro carni, più che altro nelle notti di luna piena (proprio come i licantropi, che attendono il chiaro di luna per trasformarsi e sbranare chi ha la disavventura di incontrarli). E, ancora oggi, nella tradizione bretone, una ragazza che si espone nuda ai raggi lunari, subendo tutto il loro influsso, è destinata a partorire un essere abominevole (simile, per molti aspetti al *moon-calf*, l’essere deforme delle credenze inglesi)⁵⁸⁵.

Nel tentativo di fornire, il più esaustivamente possibile, la rappresentazione della *Femme Fatale* generale nel *récit fantastique* francese romantico, cercheremo di illustrare una galleria che riunisca alcune delle figure più significative - in particolare per la ripercussione che ebbero nel periodo in questione e per l’influenza e la rilettura del mito da esse incarnato negli ambiti ar-tistici di epoche successive -, attraverso una selezione relativamente breve di opere interamente permeate dal celebre *cliché* della tipologia femminile qui oggetto di studio.

In primo luogo, occorre affrontare la spinosa questione della graduale formazione del sud-detto *cliché*, frutto della particolare unione di elementi, descrizioni e comportamenti comuni nella creazione dell’archetipo di quella *Femme Fatale* così diffusa già agli esordi del Romanticismo europeo. Prima del suo affacciarsi così provocatorio sul panorama artistico del XIX secolo, la donna protagonista di trame misteriose e terrorizzanti poteva soltanto essere vittima, l’oggetto della passione, colei che subiva passivamente tutte le manifestazioni erotiche e violente dell’uni-verso gotico e fantastico, la creatura che, per natura, doveva patire l’orrore e il mostruoso, che doveva essere sacrificata al culto della paura, dell’ignoto, dell’inspiegabile. E la letteratura non di genere aveva sempre privilegiato, anche quando recava una firma femminile, le donne dai destini dolorosi, angeli tormentati e infelici. Con l’apparizione della donna mortifera, invece, l’immagi-ne femminile riscopre la propria natura medusèa - troppo a lungo repressa - che vive dell’assun-zione crudele ed egoistica di uno o più amanti, che partorisce caos e apporta distruzione. Non più vittima invendicata, torturata fisicamente e / o psicologicamente da carnefici senza pietà, ora la sedotta diviene in tutto e per tutto uguale al suo seduttore, se non addirittura peggiore: essa si libera dai ruoli

583 Cfr. GIOVANNINI, *Il libro dei vampiri*, cit., pp. 183-184.

584 Cfr. M. E. HARDING, *I misteri della donna: un’interpretazione psicologica del principio femminile come è raffigu-rato nel mito, nella storia e nei sogni*, Roma, Astrolabio, 1968, p. 221.

585 Cfr. VOLTA, *op. cit.*, p. 33.

affibbiatile dalla tradizione maschilista, minaccia e assoggetta gli spasimanti moralisti e tradisce i mariti possessivi, giungendo perfino, come una mantide, ad uccidere tutti gli uomini di cui si circonda, secondo uno schema, a volte, di sconcertante prevedibilità⁵⁸⁶. La Fata-lità, tuttavia, passa periodicamente, nel XIX secolo, dall'incarnazione femminile a quella maschile (una mascolinità - tanto per intendersi - ambigua, connotata essenzialmente dal magnetismo se-duttivo alla Lord Ruthven, protagonista del celeberrimo racconto *The Vampire* (1819) di John William Polidori, giovane medico personale e amico di Byron), malgrado tenda a concentrarsi con più costanza proprio nelle espressioni della prima⁵⁸⁷. Mario Praz ha studiato in maniera ap-profondita queste sistematiche mutazioni di sesso della Fatalità in ambito artistico-letterario:

nella seconda metà dell'Ottocento [la fatale] [torna] ad essere una donna come nella ballata del Goethe [*La Fidanzata di Corinto*]; ma nella prima parte del secolo l'amante fatale e crudele è di regola un uomo; e, a parte ragioni tradizionali e di razza (il sesso forte resta tale, e non solo di nome, fino al decadentismo, quando [...] s'invertono le parti), non v'è dubbio che il fascino sinistro dell'eroe byronico abbia influito in quel senso⁵⁸⁸.

Una simile affermazione appare piuttosto azzardata, se si considera che già assai prima dalla seconda metà dell'Ottocento appare con una certa frequenza il tipo della donna-vampiro degli albori della storia - già anticipata nel poema *Lenora* (1774) di Gottfried August Bürger, la celebre *Fidanzata di Corinto* (1797) di Goethe (rilettura in nero della storia di Philinnio già trattata da Flegone), in *Christabel* (in due parti, nel 1797-98 e nel 1801) di Samuel Taylor Coleridge (che ispirerà *Le Fanu per Carmilla* (1872)), in *Làmia* (1819) e ne *La Belle Dame sans Merci* (1819) di Keats, solo per citare alcuni degli esempi più famosi in ambito europeo -, una figura che, però, spogliata delle sue tinte più cruente e sanguinarie, tenderà ad identificarsi sempre di più con l'archetipo della *Femme Fatale* protagonista indiscussa di quella lunga stagione letteraria che va dal Romanticismo imperante all'Estetismo, al Decadentismo, al Liberty, alla Secessione viennese, a tutta la stagione di fondazione della modernità, da almeno due decenni precedenti la nascita di Baudelaire, fino alle avanguardie storiche dei primi decenni del Novecento⁵⁸⁹.

In un altro passaggio della propria opera, Praz esprime il concetto menzionato sopra in maniera più "poetica" e - forse per questo - decisamente più incisiva: "la funzione della fiamma che attira e brucia - scrive infatti il critico - è esercitata dall'uomo fatale (l'eroe byronico) nel-la prima, dalla donna fatale nella seconda parte del secolo; la farfalla destinata al sacrificio

586 Cfr. PEZZINI, *Cercando Carmilla*, cit., p. 14.

587 Cfr. GIOVANNINI, *Il libro dei vampiri*, cit., p. 113.

588 PRAZ, *op. cit.*, pp. 78-79.

589 Cfr. G. SILVANI, *Vampirismo e Schizofrenia nella Letteratura Inglese dell'Ottocento*, in AA.VV., *I messaggeri dell'angoscia: quattro saggi sulla letteratura del fantastico e del soprannaturale*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 2.

è nel primo caso la donna, nel secondo l'uomo"⁵⁹⁰. A ben guardare in effetti, il potere della donna seduttrice è, in un primo tempo, formidabile ma piuttosto transitorio: tutto sommato, nella cultura dei primi decenni dell'Ottocento, essa si trova ancora ai margini della società, additata alla pietà pubblica o al ludibrio, fondamentalmente una sorta di "antidoto omeopatico", temuta ma tole-rata, seppure con estrema fatica. La donna sta, tuttavia, intraprendendo - come già si è detto - un percorso di forte emancipazione che cambierà in maniera sempre più repentina il suo ruolo nella vita pubblica e nell'immaginario collettivo. La sirena ammaliatrice, la cortigiana, l'attrice che di lì a poco si trasformerà in *Vamp* difendono in un certo senso, con i loro attributi trasgressivi e anti-autoritari tutte le altre esponenti dell'universo femminile dalla reazione frustrata e impotente del mondo maschile. Innumerevoli sono le continuatrici che dimostrano la volontà di riproporre e far evolvere modelli che traggono origine dalle opere di Stendhal, di Hugo, di Gautier, di Dumas, di Mérimée, di Flaubert, di Nievo, di Huysmans. Sono *La Belle Dame sans Merci* cantata nella celeberrima *Ballad* di John Keats, che, ammaliandoli, indebolisce gli uomini a tal punto da renderli pallidi come la morte; Mathilde de la Mole di *Le Rouge et le Noir* (1830); Esméralda di *Notre-Dame de Paris* (1831); Cléopâtre dell'omonimo *écrit* gautieriano (1839), che uccide gli amanti dopo una notte d'amore; la diabolica Carmen merimeana (1845); Arsène de *La Femme au col-lier de velours* (1850); *Le Vampire* baudelairiano (1855); Salammbô (1862); le tremende eroine dell'inglese Algernon Swinburne⁵⁹¹; la Pisana de *Le Confessioni di un Italiano* (1867); la dispettosa e scandalosa Wanda Von Dunajew, armata di frustino come una delle tre Furie, del romanzo *Venere in pelliccia* (1870) di Sacher-Masoch (l'autore il cui cognome passerà a designare, non a caso, una perversione sottesa alla patologia del desiderio che invaderà la cultura dei primi del Novecento). Saranno le numerose Salomé della *fin-de-siècle* artistica e letteraria (tra le quali spiccano quella descritta in *À Rebours* del 1884 - che fonde l'immagine flaubertiana della fanciulla come vergine carnale con quella di femmina tagliatrice di teste dipinta da Moreau -, quella dell'omonimo dramma di Wilde del 1891, autore che più di ogni altro attribuisce al nome della figlia di Erodiade il significato di perversità sessuale); la fredda e provocante Conchita, l'*allumeeuse* de *La Femme et le pantin* (1898) di Pierre Louÿs (che ispirerà anche l'omonimo dramma musicale del 1911 di Zingarini e Vaucaire); le concubine sadiche, omicide e dissolute che, nelle tragedie dannunziane, in un susseguirsi senza fine di complotti e tradimenti - orgogliose di ricchezza,

⁵⁹⁰⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 189.

⁵⁹¹ Come Mary Stuart, spietata spettatrice dell'agonia del suo fedele nella tragedia *Chastelard* (1865); come le protagoniste eponime di alcuni dei più celebri *Poems and Ballads* (1866) (quali *Dolores*, "Nostra Signora dello Spasimo dei Sensi", l'immortale figlia di Priapo nostalgica delle gozzoviglie e dei supplizi del mondo antico, maestra di torture, ispiratrice delle guerre, infinita nelle metamorfosi e nelle reincarnazioni, oggetto di culto delirante da parte di sterminate folle; o *Faustine*, imperatrice libidinosa; o una delle innumerevoli regine orientali del passato dal nome strano in spudorato corteo - celebrazione dell'Eterno Femminino crudele - nel *The Masque of Queen Bersabe*; o *Venere*, che, in *Laus Veneris*, preme con il piede il torchio stillante sangue dei morenti); o come *Lesbia Brandon*, omosessuale amante della crudeltà, che dà il titolo all'omonimo romanzo composto da Swinburne tra il 1864 e il 1867 e rimasto incompiuto.

di conquiste territoriali, di occulta potestà - stuzzicano appetiti, attizzano odi e ambizioni, infieriscono sui perdenti, si danno ai vincitori⁵⁹²; o la glaciale principessa Turandot dell'opera in tre atti di Puccini (1920), che, come una Sfinge, fa decapitare chi non risolve i suoi indovinelli. Sarah Bernhardt, ormai alle soglie dei quarant'anni, impersonerà Théodora, imperatrice di Bisanzio, nell'omonimo dramma di Victorien Sardou (1882) con musica di Jules Massenet⁵⁹³. E nel 1891, la stessa attrice, quasi cinquantenne, si autoeleggerà interprete perfetta del dramma *Salomé* di Oscar Wilde, scritto dall'autore in francese appositamente per lei (e impreziosito, nelle prime due edizioni, dalle illustrazioni di Audrey Beardsley).

La *Femme Fatale* strega l'uomo non solo grazie alla sua intensa carica sensualità - carica che spesso si tramuta in spaventosa aggressività sessuale - ma anche, e sempre di più con l'avanzare degli anni, grazie al fascino scomposto della sua corruzione. La rappresentazione av-vilente della sensualità - intesa come rapporto donna / peccato e desiderio / morte / corruzione - è strettamente connessa alla tradizione cristiana, particolarmente a quella che caratterizza la fine del Medioevo. Ma, ne *Les Fleurs du Mal*, il problema dell'erotismo come depravazione viene posto in maniera piuttosto diversa rispetto al cristianesimo tardomedievale. Nella raccolta baudelaireana, infatti, oggetto del desiderio peccaminoso sono molto spesso il marcio e il bizzarro nelle loro varie forme terrene, mentre il godimento dei piaceri materiali sani e vitali non è mai percepito come una colpa. È in questo contesto che trovano spazio temi come l'amore saffico, la bruttezza femminile eccitante, l'attrazione per la sessualità femminile selvaggia e per la crudeltà della donna. Ben dimostra di conoscerne la natura Baudelaire, allorché le lascia la parola ne *Les Métamorphoses du vampire*, una delle *pièces* condannate della raccolta *Les Fleurs du Mal* (pubblicata per la prima volta nel 1857, ma databile già intorno al 1852):

– “Moi, j'ai la lèvre humide, et je sais la science
De perdre au fond d'un lit l'antique conscience.
Je sèche tous les pleurs sur mes seins triomphants,
Et fais rire les vieux du rire des enfants.
Je remplace, pour qui me voit nue et sans voiles,
La lune, le soleil, le ciel et les étoiles!
Je suis, mon cher savant, si docte aux voluptés,
Lorsque j'étouffe un homme en mes bras redoutés,
Ou lorsque j'abandonne aux morsures mon buste,
Timide et libertine, et fragile et robuste,
Que sur ces matelas qui se pâment d'émoi,

592 Cfr. COTTI, *Immagini letterarie della donna fatale*, in *op. cit.*, pp. 10-11.

593 È proprio con la figura di Teodora, consorte di Giustiniano, tratta dagli *Anekdotai* o *Storia segreta* di Procopio di Cesarea, che nasce il mito della corte di Bisanzio come “decadenza indefinitamente protratta” (cfr. RUELE, *loc. cit.*).

Il poeta è, senza ombra di dubbio, una vittima fin troppo complice della *Femme Fatale*: l'Éros non è quasi mai capace, in lui, di scindere l'estasi dal disprezzo, ed egli trova le figure femminili tanto più seducenti quanto più perverse e ripugnanti. Proprio da qui la creazione della donna-vampiro, enigma dell'impenetrabile e dell'inattingibile, bisognosa di una nuova vittima al giorno. Baudelaire, che conosceva le donne nella loro natura felina, sensuale e micidiale, esprime l'immagine dell'amante che infligge ferite all'amato (o presunto tale):

Quelquefois, pour apaiser
Ta rage mystérieuse,
Tu prodigues, sérieuse,
La morsure et le baiser...⁵⁹⁵.

Dai versi appena menzionati emergono la paura del piacere mascherata dal disdegno, il conseguente tentativo di fuggire l'amplesso sessuale e, al contempo, la volontà recondita di essere suc-cube della creatura femminile, l'accusa di sperpero di energie vitali sempre imputabile a que-st'ultima e il sadomasochismo basato sul sentimento del sublime (oltre all'ormai arcinoto bino-mio Éros / Thánatos). Tutte le poesie de *Les Fleurs du Mal* che trattano di argomenti inerenti alla sensualità erotica femminile, o sono colme di questa stridente e angosciosa disarmonia, oppure sono visioni che provocano stordimento e un'evasione assoluta. In entrambi i casi, ne risulta comunque un maggior risalto dato all'avvilente degradarsi degli amanti. Non soltanto, infatti, colui che desidera si scopre uno schiavo consapevole e accondiscendente, ma anche l'oggetto del desiderio finisce per non avere più nulla di umano e di degno, per essere del tutto insensibile, terribile per la potenza e l'ennui, sterile, distruttore, in una parola, "fatale".

E non riescono a smorzarne la virulenza le manovre distanziatorie che collocano le improbabili figure femminili nelle misteriose lontananze di un oscuro o torbido passato, o in regioni geografiche ignote e suggestive, o, addirittura, in zone infrequentabili - perché troppo basse o troppo alte - da parte della compagine sociale. Il fascino intatto delle *Femmes Fatales* - strane e distanti per vocazione - viene anzi accresciuto, come da un piacevole accessorio, dal tocco colorato dell'esotismo⁵⁹⁶. Ecco perché esse si presentano sovente come affascinanti straniere e, sia che si tratti di pallide, imperiose aristocratiche, di antiche, turbolente cortigiane dallo sguardo di ghiaccio, o di

594 BAUDELAIRE, *Les Métamorphoses du vampire*, in *Pièces Condamnées tirées des "Fleurs du Mal"*, in *op. cit.*, t. I, p. 159, vv. 5-16.

595 ID., *Chanson d'après-midi*, in *Spleen et Idéal*, in *Les Fleurs du Mal (1861)*, in *op. cit.*, t. I, p. 60, vv. 25-28. Il medesimo concetto è celebrato da Baudelaire in innumerevoli altri componimenti, tra i quali, appunto, *Les Métamorphoses du vampire* e *Le Vampire* (1855), *Femmes damnées* (1857), e così via.

596 Cfr. COTTI, *Immagini letterarie della donna fatale*, in *op. cit.*, p. 12.

fanciulle dai modesti natali, gitane e schiave orientali dalla bellezza solare e diabolica e dagli occhi languidi, le due componenti della morte e dell'esotismo esprimono sempre e comunque quella duplice possibilità di evasione che esse personificano dalla notte dei tempi⁵⁹⁷. In questo caso, il soggetto maschile prova una forma di timor panico verso la differenza - un timore elevato al quadrato quando si parla di creature femminili -, il medesimo timore che rischia di tramutarsi quasi immediatamente in profonda attrazione quando il "diverso" è il forestiero. Le donne esotiche terrorizzano in quanto sconosciute, in quanto "altre", ma affascinano proprio in virtù del mistero che circonda le loro origini e il loro aspetto, in genere troppo e stranamente avvenente. Numerose, vistose, popolarissime, di frequente spagnole, in omaggio al mito della "sangre caliente" (in questo caso, di umile estrazione, si guadagnano da vivere, solitamente, come ballerine, artiste circensi, e così via), le donne fatali di questo genere sono assai spesso anche russe, conseguenza del succedersi delle mode - letterarie e non - che consente di "scoprire" i popoli provenienti dalla tundra e di costruire lo stereotipo del cosiddetto fascino slavo⁵⁹⁸. Le creole, le meticce, le femmine orientali o provenienti da Paesi poco conosciuti, già nel Settecento e poi ancora nell'Ottocento, venivano considerate mostruose, temibili e bellissime vampire. Théophile Gautier e Eugène Sue hanno entrambi descritto le Giavanesi come succhiatrici di sangue e di soldi (in un periodo precario, di consolidamento dell'economia capitalistica)⁵⁹⁹. In *Fortunio* di Gautier compare la bella Soudja-Sari, concubina favorita nell'introvabile palazzo dell'*Eldorado* in cui è solito rifugiarsi il protagonista eponimo del *récit*, e giovanissima esponente "de la race de ces terribles Javanaises, de ces gracieux vampires qui boivent un Européen en trois semaines et le laissent sans une goutte d'or ni de sang, plus aride qu'un citron dont on a fait de la limonade", una fanciulla - non ancora una donna - fatale che vive "des passions violentes comme les parfums et les poisons de son pays"⁶⁰⁰. Cécily, la diabolica "métisse de quinze ans"⁶⁰¹ appena dei *Mystères de Paris* (1842-43) di Sue, "à la fois svelte et charnue, vi-goureuse et souple comme une panthère, [...] le type incarné de la sensualité brutale qui ne s'al-lume qu'aux feux des tropiques", rientra, dal canto suo, nella schiera "de ces filles de couleur pour ainsi dire mortelles aux Européens, de ces vampires enchanteurs qui, enivrants leur victime de séductions terribles, pompent jusqu'à sa dernière goutte d'or et de sang, et ne lui laissent [...] que ses larmes à boire, que son coeur à ronger"⁶⁰². Tuttavia, in genere,

597 Cfr. VOLTA, *op. cit.*, p. 225.

598 Cfr. COTTI, *Immagini letterarie della donna fatale*, in *op. cit.*, pp. 16-17.

599 *Ibid.*, p. 191.

600 GAUTIER, *Fortunio*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 718.

601 E. SUE, *Les Mystères de Paris*, Paris, Laffont, 1989, p. 201.

602 *Ibid.*, p. 933. Ecco il ritratto perfetto di una meravigliosa *Femme Fatale*: "D'une stature haute et svelte, la créole est dans la fleur et dans l'épanouissement de l'âge. Le développement de ses belles épaules et de ses larges anches fait paraître sa taille ronde si merveilleusement mince que l'on croirait que Cecily peut se servir de son collier pour ceinture. [...] Jamais artiste n'a rêvé un galbe aussi pur que celui des jambes de Cecily; nerveuses et fines au-dessous de leur mollet rebondi, elles se terminent par un pied mignon; bien à l'aise et bien cambré dans son tout petit soulier de maroquin noir à boucle d'argent. Cecily, un peu hanchée sur le côté gauche, est debout en face de la glace qui surmonte la cheminée..." (*Ibid.*, p. 932), accanto, dunque, al fuoco, uno degli elementi tipici della fatalità femminile e che, insieme alle fiamme e al calore che in genere sprigiona, contraddistingue, in particolare, la natura passionale della bella creola descritta dalla penna Sue. "L'échancrure de son spencer permet de voir son cou élégant et potelé, d'une blancheur éblouissante, mais sans transparence. Otant son béguin de velours cerise pour le remplacer par un madras, la créole découvre ses épais et magnifiques cheveux d'un noir bleu, qui, séparés au milieu du front et naturellement frisés, ne

[a]u lieu de se jeter violemment sur sa proie, et de ne songer, comme ses pareilles, qu'à anéantir au plus tôt une vie et une fortune de plus, Cecily, attachant sur ses victimes son regard magnétique, commençait par les attirer peu à peu dans le tourbillon embrasé que semblait émaner d'elle; puis, les voyant alors pantelantes, éperdues, souffrant les tortures d'un désir inassouvi, elle se plaisait, par un raffinement de coquetterie féroce, à prolonger leur délire ardent; puis, en revenant à son premier instinct, elle les dévorait dans des embrassements homicides.

Cela était plus horrible encore⁶⁰³.

Anche per gli Scapigliati italiani il "languor feroce" della donna-vampiro è accentuato se la sua pelle è nera, se l'epidermide di bronzo le conferisce "beltà terribile"⁶⁰⁴. Per quanto riguarda, nello specifico, la componente esotica delle *Femmes Fatales* fantastiche - legata a doppio filo con l'innata venustà e la supremazia fisica che, in genere, le contraddistingue - essa è giustificata dalla loro provenienza soprannaturale o, più semplicemente, straniera e, proprio in quanto tale, estremamente perturbante. Appare opportuno ricordare che autori come Nodier, Nerval, Mérimée e Gautier hanno avuto modo di viaggiare molto nel corso della loro vita e di conoscere per esperienza diretta diverse tipologie umane, e femminili in particolare. Così, in *Inès de las Sierras* di Nodier, ad esempio la protagonista eponima del *récit* è una straordinaria cantante-attrice spagnola impazzita per un amore tradito. Tra le figure femminili gautieriane - fatali e fantastiche - Clarimonde, la *revenante* protagonista de *La Morte amoureuse*, sembra essere di origini italiane, dato che, in Francia, essa dimora in un antico palazzo donatole dal principe Concini⁶⁰⁵ e, una volta circuito il neosacerdote Romuald, lo conduce, nel corso delle loro realistiche e peccaminose esperienze oniriche, in un grande

descendaient pas plus bas que le collier de Vénus qui joignait le col aux épaules. Il faut connaître le goût avec lequel les créoles tortillent autour de leur tête ces mouchoirs aux couleurs tranchantes - quasi si trattasse di un diadema regale o di un'aureola divina -, pour avoir une idée de la gracieuse coiffure de nuit de Cecily et du contraste piquant de ce tissu bariolé de pourpre, d'azur et d'orange, avec ses cheveux noirs qui, s'échappant du pli serré du madras, encadrent leurs mille boucles soyeuses ses joues pâles, mais rondes et fermes... Les deux bras élevés et arrondis au-dessus de sa tête, elle finissait, du bout de ses doigts déliés comme des fuseaux d'ivoire, de chiffonner une large rosette placée très bas du côté gauche, presque sur l'oreille. Les traits de Cecily sont de ceux qu'il est impossible d'oublier jamais. Un front hardi, un peu saillant, surmonte son visage d'un ovale parfait; son teint a la blancheur mate, la fraîcheur satinée d'une feuille de camélia imperceptiblement dorée par un rayon de soleil; ses yeux, d'une grandeur presque démesurée, ont une expression singulière, car leur prunelle, extrêmement large, noire et brillante, laisse à peine apercevoir, aux deux coins des paupières frangées de longs cils la transparence bleuâtre du globe de l'oeil; son menton est nettement accusé; son nez droit et fin se termine par deux narines mobiles qui se dilatent à la moindre émotion; sa bouche, insolente et amoureuse, est d'un pourpre vif. Qu'on s'imagine donc cette figure incolore, avec son regard tout noir qui étincelle, et ses deux lèvres rouges, lisses, humides - da vampira qual è definita nel testo -, qui luisent comme du corail mouillé. [...] Telle est Cecily" (*Ibid.*, pp. 932-933). "[C]ette créature, aussi belle que pervertie, aussi enchanteresse que dange-reuse" (*Ibid.*, p. 892) è di un'avvenenza senza pari secondo l'opinione piuttosto sofisticata di Madame Pipelet: "Elle a surtout dans le regard de ses grands scélérats d'yeux noirs...quelque chose...quelque chose...enfin on ne sait pas ce que c'est - amette impotente la donna di fronte a Rodolphe - ; mais pour sûr...il y a quelque chose qui vous frappe... Quels yeux!" (*Ibid.*, p. 895). L'uomo, in seguito, non potrà fare altro che concordare con Madame Pipelet su questo detto-glio così fondamentale del Femminino fatale: "Le regard de cette diablesse - confessa infatti, a un certo punto, all'amico Murph - a toujours [...] la même expression véritablement magique" (*Ibid.*, p. 917). Ennesimo anello di una sorta di "catena contagiosa" forgiata dalla seduzione diabolica della creola appena giunta in città, Murph ammetterà, a sua volta: "Cecily!...Cecily!...Jamais méchanceté plus grande, jamais corruption plus dangereuse, jamais âme plus noire n'auront [existé]" (*Ibid.*, p. 918).

603 *Ibid.*, p. 933.

604 L. GUALDO, *Venere Nera* (1883), in AA.VV., *La Scapigliatura: un'avanguardia artistica nella società preindustriale*, Torino, Paravia, 1975, pp. 184-185.

605 Cfr. GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 534.

palazzo di marmo sul Canaleio di Venezia⁶⁰⁶. Arria Marcella invece - protagonista dell'omonimo *récit* - è una *revenante* che ha vissuto, è morta e periodicamente resuscita nell'antica Pompei. Ne *Le Pied de momie*, emerge dalle sabbie del tempo Her-monthis, giovane principessa egizia figlia di uno degli antichi sovrani d'Egitto, mentre in *Avatar*, la contessa Prascovie Labinska è una lituana di origini illustri e di gran ricchezza⁶⁰⁷. Ne *La Toison d'or*, Tiburce, in preda alla noia e deciso, dopo una lunga e ponderata riflessione, a farsi un'amante, è in preda a tutta una serie di dilemmi amletici che contemplan necessariamente il passare in rassegna, da parte sua un nutrito campionario di bellezze muliebri:

Aimerais-je une Espagnole au teint d'ambre, aux sourcils violents, aux cheveux de jais? une Italienne aux linéaments antiques, aux paupières orangées cernant un regard de flamme? une Française fluette avec un nez à la Roxelane et un pied de poupée? une Juive rouge avec une peau bleu de ciel et des yeux verts? une négresse noire comme la nuit et luisante comme un bronze neuf? Aurais-je une passion brune ou une passion blonde? Perplexité grande!⁶⁰⁸.

Dopo la visione di alcuni dipinti di Rubens, il giovane deciderà di amare una fiamminga e partirà in fretta e furia per il Belgio “*au pourchas - dunque - du blond*. [...] Jason d'une nouvelle espèce, en quête d'une autre toison d'or”⁶⁰⁹ di cui si rivelerà infine portatrice, per lui, la piccola Gret-chen, incarnazione vivente di quella Maddalena di Nostra Signora di Anversa⁶¹⁰ - ritratta ne *La Deposizione* rubensiana - che lo aveva letteralmente fulminato, quasi si fosse trattato di una rivelazione divina, il suo secondo giorno di permanenza nella città belga⁶¹¹. Nel *récit* di Nerval intitolato *Octavie*, il narratore, in visita in Italia, fa uno strano incontro notturno con un'intrigante ricca-matrice di paramenti sacri napoletana, a metà strada tra la fattucchiera e l'indovina⁶¹². E come non menzionare “la belle Pandora du théâtre de Vienne”, l'inafferrabile, eccentrica attrice protagonista dell'omonimo e altrettanto singolare *récit* nervaliano a cui si può tranquillamente attribuire l'indecifrabile enigma inciso sulla pietra filosofale di Bologna: AELIA (nome solare) LAELIA (nome lunare), dato che essa non è “[n]i homme, ni femme, ni androgyne, ni fille, ni jeune, ni vieille, ni chaste, ni folle, ni pudique, mais tout cela ensemble... Enfin, la Pandora”⁶¹³. La statua di Venere, ne *La Vénus d'Ille* di Mérimée, risale presumibilmente all'epoca romana e, inoltre, viene ritrovata in

606 Cfr. *Ibid.*, p. 547.

607 Cfr. ID., *Avatar*, in *Ibid.*, t. II, p. 328.

608 ID., *La Toison d'or*, in *Ibid.*, t. I, pp. 777-778.

609 *Ibid.*, p. 778.

610 Cfr. *Ibid.*, p. 795.

611 Cfr. *Ibid.*, pp. 786 ss.

612 Cfr. NERVAL, *Octavie*, in *Les Filles du Feu*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1984-1993, cit., t. III, p. 608.

613 ID., *Pandora*, in *Ibid.*, p. 655.

Spagna, a Ille-sur-la-Têt, una piccola cittadina catalana. E Carmen e Colomba - protagoniste femminili ribelli degli omonimi *écits* dello stesso autore, sono, rispettivamente, una corsa sanguinaria e vendicativa e una gitana scaltra e manipolatrice.

Arcana ed ambigua, selvaggia e lunare, la *Femme Fatale* finisce per diventare l'epitome stessa della Femminilità, di quella femminilità che, temuta e desiderata, deprecata e invocata, è giocoforza per il bene del soggetto maschile cercare con ogni mezzo di allontanare e relegare in un angolo, sostituendola con icone più domestiche, più sane, in altri termini, del tutto "desessua-lizzate". Ma la separazione rimane sempre e comunque illusoria, perchè impedita al Maschio da quegli impulsi che ogni volta fanno rinascere la donna eversiva come la fenice, ponendola continuamente al suo fianco sempre uguale a sé stessa eppure sempre diversa, nel suo dar vita a tutta una serie di personaggi o, per meglio dire, di vere e proprie "maschere" muliebri, maschere che, con l'avanzare del XIX secolo, spopoleranno sempre di più in ambito letterario e che possono venire facilmente interpretate come proiezioni femminili di un'immagine negativa della sessualità maschile, ma che rimangono comunque, grazie alla natura sublimante del fenomeno artistico, sensuali e languidi tentativi, più o meno consapevoli, sia di appagare in forma vicaria i desideri repressi del Maschio, sia di esorcizzare l'oscuro e inconfessato timore di un erotismo diverso, potenzialmente distruttivo e, forse proprio per questo, estremamente allettante per l'uomo⁶¹⁴. Una nutrita galleria di creature, certo, che, una volta create, fissano immobili il loro creatore, il quale, d'improvviso, sembra non riuscire più a comprenderle, ad afferrarle, a penetrarle, e non può fare altro che restare a contemplarle estatico ed attonito, con lo stesso stupore con cui Walter Pater, nel suo saggio dedicato al genio di Vinci, cerca invano di decifrare l'enigmatico volto della Gioconda, nel cui sorriso - "l'impenetrabile sorriso, sempre animato da alcunché di sinistro, che alia su tutta l'opera di Leonardo"⁶¹⁵ - egli legge tutta la storia della *Femme Fatale*:

La presenza che in tal modo sorse sì stranamente accanto alle acque è espressiva di ciò che nel corso di mill'anni gli uomini erano venuti a desiderare. Suo è il capo sul quale "si sono scontrati gli ultimi termini dei secoli", e le palpebre sono un poco stanche. È una bellezza che procede dall'interno e s'imprime sulla carne, il deposito, cellula per cellula, di strani pensieri, di fantastiche divagazioni e di passioni squisite. Ponetela per un attimo accanto a una di quelle can-dide iddie greche o delle belle donne dell'antichità: oh, come resterebbero esse turbate da questa bellezza, in cui s'è trasfusa l'anima con tutte le sue malattie! Tutti i pensieri e tutta l'esperienza del mondo han lasciato là il loro segno e la loro impronta per quanto han potere di affinare e rendere espressiva la forma esteriore: l'animalismo della Grecia, la lussuria di Roma, il misticismo del Medio Evo con la sua ambizione

614 Cfr. S. MELANI, *L'eclissi del consueto: angeli, demoni e vampiri nell'immaginario vittoriano*, Napoli, Liguori, 1996, pp. 156-157.

615 W. PATER, *Studies in the History of the Renaissance*, London, Macmillan, 1873, p. 117 (traduzione di PRAZ, in *op. cit.*, p. 227).

spirituale e i suoi amori ideali, il ritorno del mondo pagano, i peccati dei Borgia⁶¹⁶. Ella è più vetusta delle rocce tra le quali siede; come il vampiro, fu più vol-te morta ed ha appreso i segreti della tomba; ed è discesa in profondi mari e ne serba attorno a sé la luce crepuscolare; trafficò strani tessuti con mercanti d'Oriente; e, come Leda, fu madre di Ele-na di Troia; e, come Sant'Anna, fu madre di Maria; e tutto questo non è stato per lei che suono di lire e di flauti, e vive solamente nella delicatezza con la quale ha modellato i mutevoli lineamenti, e colorato le palpebre e le mani. L'immaginazione d'una perpetua vita, che aduni insieme mi-gliaia d'esperienze, è di antica data; e la filosofia moderna ha concepito l'idea dell'umanità come soggetta all'influsso di tutti i modi di pensiero e di vita. Certamente Monna Lisa potrebbe esser considerata come l'incarnazione di quell'antica fantasia, e il simbolo dell'idea moderna⁶¹⁷.

La tela stessa, quindi, può trasformarsi in simbolo di Fatalità: alla Gioconda viene così attribuita, al tempo degli spettri, dei vampiri e dei licantropi, una nomea di *revenante*. Per Praz, infatti, "Monna Lisa, come la Faustina del Swinburne, è un Vampiro, anch'essa accoglie in sé tutte le esperienze del mondo come Dolores, Cleopatra, o l'anonima figura disegnata da un seguace di Michelangelo"⁶¹⁸.

Il caso della più celebre donna leonardesca non è l'unico. Così, se i nudi femminili tortu-rati e le Maddalene penitenti (liberate dai sette demoni che potrebbero venire interpretati - si è vi-sto - come sette Lilith) ispirano, nelle chiese e nei palazzi del devozionismo ottocentesco in cui vengono ostentati, pensieri sempre meno devoti, da epopee mai dimenticate sorgono - in quadri, arazzi, scene teatrali, poemi, *romans*, *écits* - i volti di Pandora, con il suo vaso colmo di tutti i ma-li; di Clitennestra eschilea assassina del marito Agamennone; dell'assira Semiramide; di Dalila traditrice; di Giuditta, eroina con spada e macabro trofeo, e ancora delle maghe Circe, Alcina e Armida; di Medea; di Elena; della schiera di donne dannate incrociata da Dante nel canto V del-l'*Inferno*; di Lucrezia Borgia, la dama per eccellenza del Rinascimento italiano, la leggenda dei costumi sfrenati della quale costituì materia

616 Non sono per nulla casuali, allora, i molteplici riferimenti - all'interno del *écit* merimeano *Il Viccolo di Madama Lucrezia* - a un prezioso ritratto femminile leonardesco esposto nel palazzo romano della marchesa Aldobrandi e che raffigura la famigerata Lucrezia Borgia (da cui parte del titolo del *écit* in questione): "A la richesse du cadre, au cheva-let de palissandre sur lequel il était posé, on ne pouvait douter que ce ne fût le morceau capital de la collection. Comme la marquise ne venait pas - rammenta il narratore, presunto figlio illegittimo della suddetta marchesa -, j'eus tous le loisir de l'examiner. Je le portai même près d'une fenêtre afin de le voir sous un jour plus favorable. C'était bien évi-demment un portrait, non une tête de fantaisie, car on n'invente pas de ces physionomies-là: une belle femme avec les lèvres un peu grosses, les sourcils presque joints, le regard altier et caressant tout à la fois. Dans le fond, on voyait son écusson surmonté d'une couronne ducale. Mais ce qui me frappa le plus, c'est que le costume, à la poudre près, était le même que celui de la bacchante de mon père" (MÉRIMÉE, *Il Viccolo di Madama Lucrezia*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, cit., p. 1010), cioè di quello indossato dalla marchesa Aldobrandi da giovane nel bellissimo ri-tratto in miniatura che il narratore, fin dall'infanzia, aveva sempre visto appeso, appunto, nello studio paterno, rima-nendone ogni volta ammaliato (cfr. *Ibid.*, p. 1009). In un secondo tempo, esaminando meglio, con l'ausilio di una lampada, il dipinto leonardesco che lo ha come fulminato fin dal primo istante, il narratore non può fare a meno di ri-tenerlo "speciale", una sorta di opera d'arte vivente, dato che esclama senza indugio: "Quels yeux! [...] on dirait que ces paupières vont remuer!" (*Ibid.*, p. 1014).

617 PATER, *op. cit.*, p. 118-119 (traduzione di PRAZ, in *op. cit.*, p. 228).

618 PRAZ, *op. cit.*, p. 228.

d'ispirazione per tanti drammaturghi elisabettiani⁶¹⁹; tutte quante insidianti lo spazio del Maschio in un brivido addomesticato e perverso. E non a ca-so, questi fantasmi provengono da uno spazio "altro", distante nel tempo ed esotico⁶²⁰, quello, ap-punto, della Femmina. Venuta da lontano, è Lei a mettere alla prova l'Uomo, come Balkis (o Bel-kiss o Bilqîs, derivato arabo da Nicaulis) - nome dato alla regina di Saba dallo storico ebreo Fla-vio Giuseppe -, spesso considerata divoratrice di bambini o strega demoniaca (e magari identifi-cata addirittura con la stessa Lilith), personificazione di infinite donne e di ogni possibile fantasia erotica, che compare di fronte al casto eremita coperta di broccato, preziosi, piume, sonagli, scor-tata da schiavi e scimmie nella flaubertiana *Tentation de Saint Antoine* (1874)⁶²¹, insieme ad Enno-ia, adultera e idolatra, reincarnatasi di volta in volta in mille femmine impure, vestita di porpora, la-cera e sfigurata da morsi e percosse⁶²². Ed è sempre il fenomeno femminile ad accogliere il sogget-to maschile nell'Altrove, seducendolo come Cleopatra, tutti motivi che torneranno nel Gotico e nel Fantastico. Proprio nella storica figura della sovrana d'Egitto, del resto, l'arte vede coniugare, al fascino della divoratrice d'uomini, dell'ammaliatrice di condottieri, occupata tutte le notti con un nuovo amante giustiziato puntualmente all'alba successiva, la suggestione fisica, erotica dei seni esposti al serpente, al suo morso velenoso, infetto, in una parola, fatale. Spesso l'insidia è nel segno dell'assassinio⁶²³, e l'audacia dimostrata da Giuditta con Oloferne, ad

619 Cfr. *Ibid.*, pp. 171-173.

620 Anche le seduttrici e le maghe che compaiono nei poemi arturiani e cavallereschi - fino, si potrebbe dire, a Wagner - perfino se collocate in un ambito geografico relativamente "vicino" (come Inghilterra o Germania) mantengono - nell'incantata indeterminatezza del quadro d'insieme - una distanza esemplare, mitica (cfr. CONTI-PEZZINI, *op. cit.*, p. 57, nota 48).

621 Cfr. FLAUBERT, *La Tentation de Saint Antoine*, in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1951-52, voll. 2; t. I, 1951, pp. 46 ss.

622 Cfr. *Ibid.*, pp. 87 ss.

623 Suggestiva, a tale proposito, la tesi sostenuta da Jürgen Wertheimer, secondo la quale i casi criminali di Barbablù al femminile (Erzsébet Báthory compresa) non sono assurde a miti letterari per una sorta di ennesima, paradossale discriminazione sessuale (cfr. J. WERTHEIMER, *Don Giovanni e Barbalù: i delinquenti seriali dell'erotismo nella letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 150 ss.). Mérimée, nel *récit Il Viccolo di Madama Lucrezia* fa numerosi riferimenti alla figura leggendaria di Lucrezia Borgia - ritenuta, a torto, una delle più celebri "Barbablù in gonnella" - moltiplicandone così tanto l'immagine, all'interno del testo, da dissolverla, o meglio da renderla, ad un certo punto, un fantasma. Il narratore, giovane francese in visita a Roma, si fa raccontare da una popolana del luogo in odore - guarda caso - di stregoneria ("une vieille femme qu'on pouvait soupçonner de sorcellerie, car elle avait un chat noir, et faisait cuire je ne sais quoi dans une chaudière", MÉRIMÉE, *Il Viccolo di Madama Lucrezia*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, cit., p. 1018) la terribile - e alquanto confusionaria - storia di donna Lucrezia, di quella che un tempo fu la sua dimora di piaceri e di morte essa è rimasta unica custode e, all'occorrenza, guida esperta. "– Bien, mais qui était cette Mme Lucrèce? Était-ce une dame de Rome? – Comment! vous venez à Rome, et vous n'avez pas entendu parler de Mme Lucrèce! [...]. "Du temps des païens, Alexandre étant empereur, il avait une fille belle comme le jour, qu'on appelait Mme Lucrèce. Tenez, la voilà...". Je me retournai vivement. La vieille me montrait une console sculp-tée qui soutenait la maîtresse poutre de la salle. C'était une sirène fort grossièrement exécutée. "Dame, reprit la vieille, elle aimait à s'amuser. Et comme son père aurait pu y trouver à redire, elle s'était fait bâtir cette maison où nous som-mes. Toutes les nuits elle descendait du Quirinal et venait ici pour se divertir. Elle se mettait à cette fenêtre, et quand il passait par la rue un beau cavalier comme vous voilà, monsieur, elle l'appelait. S'il était bien reçu, je vous le laisse à penser. Mais les hommes sont babillards, au moins quelques-uns, et ils auraient pu lui faire du tort en jasant. Aussi y mettait-elle bon ordre. Quand elle avait dit adieu au galant, ses estafiers se tenaient dans l'escalier par où nous sommes montés. Ils vous le dépêchaient, puis vous l'enterraient dans ces carrés de broccoli. Allez! on y en a trouvé des osse-ments dans ce jardin! "Ce manège-là dura bien quelque temps. Mais voilà qu'un soir son frère, qui s'appelait Sisto Tar-quino, passe sous sa fenêtre. Elle ne le reconnut pas. Elle l'appela. Il monta. La nuit tous chats sont gris. Il en fut de celui-là comme des autres. Mais il avait oublié son mouchoir sur lequel il y avait son nom écrit. Elle n'eût pas plutôt vu la méchanceté qu'ils avaient faite que le

esempio, non sottrae nulla agli aspetti allarmanti dell'icona, anzi. E se pare possibile individuare nell'immaginario oc-cidentale due stereotipi fondamentali di assassina - "a caldo" (le donne ossessionate da passioni funeste, come Medea che uccide la propria prole) e "a freddo" (in particolare, le seduttrici vele-nose) -, le ibridazioni fra le singole figure si rivelano più frequenti di quanto non si creda, fino al *Noir* e al *Thriller* moderni⁶²⁴.

Misteriosa e indecifrabile come la Sfinge, malefica e spietata come Lilith od Erodiade, l'Eterno Femminino fatale esprime una penetrante crudeltà mentale. Il ritratto della *Femme Cruelle*, ancora prima che da Gustave Moreau o da Aubrey Beardsley, viene dipinto dai PreRaf-faelliti, in particolare dall'inglese Dante Gabriel Rossetti⁶²⁵ che, nel 1863, iniziò a lavorare alla prima versione di *Lady Lilith*, un dipinto che si sarebbe rivelato - dopo cinque intensi anni di studi e bozzetti preparatori - la sua migliore opera mai realizzata. Il quadro venne definito dallo stesso artista, nel 1866, come un "*Toilette Picture*", sottolineando in tal modo l'ambientazione simil-*boudoir* nella quale è collocata la figura protagonista. *Lady Lilith* rappresenta, inoltre, uno dei tanti quadri allo specchio dipinti da Rossetti nella seconda metà dell'Ottocento (si ricordino, tra gli altri, *Fazio's Mistress* (1863), *Morning Music* (1864) e *Woman Combing Her Hair* (1865)), tutti accomunati da una figura femminile rapita nella contemplazione della propria bellezza. Una rapida occhiata allo sfondo del quadro dà allo spettatore l'illusione che Lilith sia situata all'interno del proprio spogliatoio, tuttavia l'ambientazione è un'ambigua realtà puramente artificiosa. Infatti, accanto ad una sedia, a uno specchio e ad altri oggetti da interno, la stanza è anche cosparsa di fiori. Rose bianche - simbolo di passione sterile - predominano nell'angolo destro del dipinto, lungo la linea disegnata dai capelli di Lilith; sono inoltre presenti dei papaveri, simbolo del sonno mortale. Lo spazio risulta essere contemporaneamente realistico e mitico. Sia come spaccato interno di *boudoir*, che come parte esterna e protetta di un'alcova, il *setting* dell'opera in questione illustra graficamente l'enigmatico significato del termine "*Bower*" impiegato dal Rossetti poeta nella *ballad* intitolata, appunto, *Eden Bower* (1869). Altro oggetto degno d'attenzione è lo specchio nell'angolo in alto a sinistra: mostrando il riflesso delle candele poste davanti ad esso, l'artista fa comprendere che non si tratta di una finestra. Eppure, il resto del medesimo specchio è occupato dal panorama di un bosco incantato: si tratta, probabilmente, dell'incombente incubo di castrazione presente anche nel componimento *The Orchard Pit* (1869) e che delinea, così, una sorta di *fil rouge* che unisce idealmente il dipinto *Lady Lilith* a

désespoir la prend. Elle défait vite sa jarretière et se pend à cette solive-là. Eh bien, en voilà un exemple pour la jeunesse!" (*Ibid.*, pp. 1019-1020).

624 Cfr. CONTI-PEZZINI, *op. cit.*, pp. 28-29.

625 Rossetti era - guarda caso - nipote di John William Polidori, autore di *The Vampire*, il celebre racconto con cui viene ufficialmente introdotta la figura del vampiro moderno nella prosa letteraria dell'Europa occidentale. Come ha osservato Elena Croce, è dunque quasi esclusivamente alla famiglia Polidori che si deve la rappresentazione della bellezza canonica "fatale" ottocentesca - nella sua doppia versione maschile e femminile (cfr. VOLTA, *op. cit.*, pp. 225-226) -, e la trasmissione al secolo successivo dei caratteri fondamentali che la contraddistinguono.

tutte le di-verse produzioni letterarie rossettiane esploranti la controversa figura della prima compagna di Adamo. Molto vi sarebbe da disquisire sulla sua rappresentazione nel suddetto quadro: il suo aspetto è la pura celebrazione dell'amore carnale. Sembra che i suoi veli siano sul punto di ca-dere da un momento all'altro, ed il suo corpo, a malapena coperto dalle vesti, invita lo spettatore ad ammirare e a contemplare la sua bellezza sensuale e travolgente. Un ulteriore elemento di forte erotismo è costituito dalla mancanza di corsetteria, di indumenti intimi o di altri simboli di retta morale borghese: l'assenza di corpetti e la chioma luminosa, totalmente sciolta fanno di Lilith un idolo di aperta sessualità. D'altra parte, l'espressione del suo volto distante, trasognata, ma al tempo stesso fredda e imperiosa contribuisce a creare una tipologia di donna difficile da soddisfare, sazia della propria avvenenza, non bisognosa dell'uomo. Altro elemento fondamentale del dipinto sono i lunghissimi, fluenti capelli rossi: proprio come nell'omonimo sonetto del 1868 che si accompagna al dipinto (e che, nel 1881, venne rinominato *Body's Beauty*) i capelli di Lilith costituiscono un segno erotico più che evidente, ma sono anche forieri di morte, stran-golatori. Secondo l'immaginario vittoriano - esteriormente oppresso da una pesante cappa di puritanesimo - la lunghezza e l'abbondanza di capelli sono, infatti, sintomatiche di una sessuali-tà eccessiva e di un'estrema immoralità. Il modo in cui la donna raffigurata da Rossetti li pettina e li sorregge non fa che evidenziare ancora di più tutto ciò⁶²⁶. Maria Teresa Benedetti, commen-tando il dipinto *Lady Lilith*, ricorda come il critico e artista preraffaellita Frederic George Ste-phens vedesse nella Lilith rossettiana "l'altezzosa lussuria della bella strega moderna [...] do-tata di passione senza amore e languore senza sazietà, energia senza cuore e bellezza senza tene-rezza e simpatia..."⁶²⁷.

Per tutto il XIX secolo e per buona parte del XX, Lilith viene ancora considerata l'incarna-zione del Male, l'incantatrice crudele, la perfetta epitome del pericolo che la *Femme Fatale* rap-presenta ad ogni sua apparizione, allorché, asserendo la propria libertà sessuale e rinnegando ogni istinto materno, finisce per svirilizzare l'uomo e minacciare, oltreché la continuazione stes-sa della specie, la sopravvivenza del primato sociale faticosamente conquistato da più di una ge-nerazione di valorosi ed intrepidi *gentilshommes*⁶²⁸.

Ora, diversamente da quanto accaduto in precedenza⁶²⁹, concordiamo con Praz, quando po-ne la demoniaca Matilda del romanzo di Lewis *The Monk* (1795) al vertice di una sorta di "al-bero genealogico" delle donne fatali che popoleranno, in seguito, tanta letteratura ottocentesca, in particolare inglese, tedesca e francese:

626 Cfr. RUELE, *loc. cit.*

627 M. T. BENEDETTI, *Dante Gabriel Rossetti*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 270.

628 Cfr. MELANI, *op. cit.*, p. 161.

629 Cfr. p. 126 del presente studio.

Nella prima parte del romanticismo, fino a circa la metà dell'Ottocento, vi sono in letteratura parecchie donne fatali, ma non v'è il tipo della donna fatale allo stesso modo che v'è il tipo dell'eroe byroniano. Perché si crei un tipo - universalmente riconosciuto e, in un certo qual modo, "codificato" -, che è insomma un *cliché*, occorre che una certa figura abbia scavato nelle anime un solco profondo; un tipo è come un punto nevralgico. Una consuetudine dolorosa ha creato una zona di minor resistenza, e ogni qualvolta si presenta un fenomeno analogo, esso si circoscrive immediatamente a quella zona predisposta, fino a raggiungere una meccanica monotonia.

Una linea tradizionale può tuttavia tracciarsi tra le figure di donne fatali fin dal primo romanticismo. In forma schematica, si potrebbe dire che a capo di questa linea sta la Matilda del Lewis, che si sviluppa da un lato come Velléda (Chateaubriand) e Salammbô (Flaubert), dall'altro come Carmen (Mérimée), Cécily (Sue) e Conchita (Pierre Louÿs)...Schematizzazione arbitraria, d'accordo, ma che consente certi rilievi d'insieme che non sono senza significato per la storia del gusto e del costume⁶³⁰.

Effettueremo ora una carrellata relativamente approfondita su alcuni dei *récits* francesi del XIX secolo menzionati dallo studioso - su quelli più prossimi, ovviamente, alla modalità fantastica - in una sorta di elenco che, nonostante venga giudicato discutibile dallo stesso Praz, appare, tuttavia, piuttosto esaustivo, e su altre opere che, pur tendendo soltanto a ripetere il *cliché* della *Femme Fatale*, ci sembra importante citare per la rilevanza delle loro ripercussioni - tanto dirette quanto indirette - nel vasto panorama letterario europeo. Una rassegna di tal genere consentirà al lettore di questo studio di poter successivamente apprezzare l'originalità e meglio individuare le affinità e le differenze con le quali i quattro autori principali da noi presi in esame si confrontano nella loro personale caratterizzazione di una o più tipologie di *Femmes Fatales* fantastiche.

Nel 1839, Théophile Gautier pubblica un *conte antique* intitolato *Une Nuit de Cléopâtre*, nel quale egli immagina in maniera tanto fantasiosa quanto esotica una presunta notte - una delle tante - nella vita della più celebre sovrana d'Egitto. A cavallo tra l'essere umano (anche se diverso dal resto dei comuni mortali, in quanto si tratta sempre e comunque di una regina) e la divinità, la natura sovrumana, quasi soprannaturale, che il narratore le attribuisce nel testo consiste, fondamentalmente, nella sua innata capacità di abbandonarsi ai vizi più spaventosi e alle orge più sfrenate al fine di alleviare - pur se per brevi momenti soltanto - l'*ennui* di cui essa si sente vittima suo malgrado, tentando, dunque, con ogni mezzo - morale e, soprattutto, immorale - di risalire il profondo abisso di noia in cui ogni giorno di più sprofonda la sua esistenza. Perfino Anatole France - nella prefazione dedicata all'edizione Ferroud del 1894 di questo *récit* - evoca la figura storica di Cleopatra in una maniera posta a metà strada tra il Sacro e il Fantastico, con l'intenzione deliberata di far condividere al lettore la sua personale idea della sovrana egizia quale pro-totipo della donna mostruosa:

Elle était reine et reine orientale, c'est-à-dire un monstre; elle en fut châtiée par cette Némesis des dieux que les Grecs mettaient au-dessus de Zeus, lui-même, parce qu'elle est en effet le sentiment

630 PRAZ, *op. cit.*, pp. 173-174.

du réel et du possible, l'entente des nécessités de la vie humaine. Faite pour les arts secrets du désir et de l'amour, amante et reine, à la fois dans la nature et dans la monstruosité, c'était une Chloé qui n'était point bergère⁶³¹.

La Cleopatra gautieriana è, infatti, una mantide religiosa, una vedova nera personificata che fini-sce per uccidere e divorare tutti i maschi con cui si accoppia. All'inizio della storia essa appare nauseata, intenta a lamentarsi con Charmion - la sua schiava prediletta - del fatto di venire sì idolatrata dai monarchi e dalle masse come una statua senz'anima, ma di non godere della gioia di essere realmente amata come donna da un solo uomo. Procedendo nella lettura, ci si imbatte nell'umile cacciatore Meïamoun, perdutoamente innamorato dell'altera regina. Costei, quando prende coscienza della dissennata audacia che alimenta l'incontenibile passione provata dal gio-vane per lei (audacia più volte sinonimo di sfrontatezza, dato che lo induce addirittura a scoccare una freccia con un messaggio d'amore nel padiglione d'onore della canga reale, e perfino a spia-re fra i cespugli l'oggetto del suo desiderio mentre fa il bagno), propone a quest'ultimo un patto crudele - in realtà, un gioco perverso dalle mortali conseguenze - al quale egli non potrà sottrarsi se davvero è infatuato come sostiene e dimostra di essere:

“Ah!” fit Cléopâtre en se penchant vers lui et en lui saisissant le bras avec un mouvement brusque et soudain, “c'est toi qui as lancé la flèche avec le rouleau de papyrus [...]. Ah! il te faut une reine!...Tu n'as point des ambitions médiocres; tu t'attendais sans doute à être payé de re-tour... Assurément je vais t'aimer...pourquoi pas?”

– Reine, répondit Meïamoun avec un air de grave mélancolie, ne ralliez pas. Je suis insensé, c'est vrai; j'ai mérité la mort, c'est vrai encore; soyez humaine, faites-moi tuer.

– Non, j'ai le caprice d'être clémente aujourd'hui; je t'accorde ta vie.

– Que voulez-vous que je fasse de la vie? Je vous aime.

– Eh bien! tu seras satisfait, tu mourras”, répondit Cléopâtre; “tu as fait un rêve étrange, extravagant; tes désirs ont dépassé en imagination un seuil infranchissable – tu pensais que tu étais César ou Marc-Antoine, tu aimais la reine! À certaines heures de délire, tu as pu croire qu'à la sui-te de circonstances qui n'arrivent qu'une fois tous les mille ans, Cléopâtre un jour t'aimerait. Eh bien! ce que tu croyais impossible va s'accomplir, je vais faire une réalité de ton rêve; cela me plaît, une fois, de combler une espérance folle. Je veux t'inonder de splendeurs, de rayons et d'éclairs; je veux que ta fortune ait des éblouissements. Tu étais en bas de la roue, je vais te mettre en haut, brusquement, subitement, sans transition. Je te prends dans le néant, je fais de toi l'égal d'un dieu, et je te replonge dans le néant: c'est tout; mais ne viens pas m'appeler cruelle, implorer ma pitié, ne va pas faiblir quand l'heure arrivera. Je suis bonne, je me prête à ta folie, j'aurais le droit de te faire tuer sur-le-champ; mais tu me dis que tu m'aimes, je te ferai tuer demain: ta vie pour une nuit - ecco infine il patto formulato in termini di efferata semplicità -. Je suis généreuse, je te l'achète, je pourrais la

631 A. FRANCE, *Préface*, in GAUTIER, *Une Nuit de Cléopâtre*, Paris, Éditions A. Ferroud, 1894, p. IX.

Trascorsa, come promesso, una notte di piaceri senza precedenti e già preparata la coppa avvelenata con cui porre termine all'esistenza dell'occasionale amante, Cleopatra viene improvvisamente colta dal capriccio di lasciar vivere il povero cacciatore, visto che, tutto sommato, ammira il suo coraggio e, soprattutto, non le dispiace affatto essere amata come egli sa amarla, anzi. Ma, sul far del giorno, le truppe di Marc'Antonio annunciano la venuta del loro comandante irrompendo nella sala dei banchetti, e Meïamoun beve d'un fiato il veleno letale, accettando - come promesso alla regina - il suo infelice destino. Cleopatra china il capo dinnanzi al gesto del giovane - tanto ammaliato dalla sua persona da sacrificare la vita per godere una notte soltanto delle sue attenzioni - e versa una lacrima, l'unica di tutta la sua vita. La lettura del *récit* di Gautier nel suo insieme, lascia tuttavia intendere che la lacrima in questione non sia da interpretare come l'espressione umana di un possibile sentimento di rimpianto sbocciato nel cuore della sovrana, ma come una manifestazione di collera a stento trattenuta per la disobbedienza di un suddito nei suoi confronti, suddito che non ha esaudito, alla fine dei giochi, il suo desiderio che restasse in vita per continuare ad amarla.

Come si andrà man mano verificando con l'ausilio dei testi, la *Femme Fatale* si contaddi-stingue per un'indole estremamente mutevole, spesso contraddittoria, e per un abile impiego della psicologia inversa con cui ricatta emotivamente le proprie vittime innamorate: quando essi la amano, Lei non li ama, e quando essi non la amano, li ama - se così si può dire - Lei. La *Femme Fatale* sconvolge fino all'inverosimile l'animo e la mente dei propri amanti con i suoi ricorrenti sbalzi d'umore, con le sue continue affermazioni seguite quasi immediatamente da altrettante negazioni, e li trasforma a poco a poco in marionette prive di volontà. Uno degli esempi letterari universalmente più noti in tal senso è costituito dalla merimeana *Carmen*.

Pubblicata nel 1845, la storia della gitana Carmen che Mérimée ambienta in un'esotica Andalusia, ha calcato le scene di quasi tutti i teatri sparsi nel mondo grazie all'omonimo dramma lirico in quattro atti composto da George Bizet tra il 1873 e il 1874 sul libretto di Henri Meilhac e Ludovic Havély ispirato proprio alla celebre *nouvelle* della prima metà del secolo. L'opera bizetiana contribuì enormemente a immortalare la figura di Carmen come una delle più conturbanti rappresentazioni artistiche della *Femme Fatale*. In essa spiccano chiaramente i tratti ancestrali tipici della donna mortifera. In primo luogo, già a partire dalla sua descrizione fisica, il narratore insiste sul particolare contrasto che sembra caratterizzarla: "Pour ne pas vous fatiguer d'une description trop prolix, je vous dirai en somme qu'à chaque défaut elle réunissait une qualité qui ressortait peut-être plus fortement par le contraste"⁶³³.

632 GAUTIER, *Une Nuit de Cléopâtre*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, pp. 765-766.

633 MÉRIMÉE, *Carmen*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, cit., p. 951.

Questa giovane *bohémienne* che, di primo acchito, può risultare perfino simpatica per la sua sfacciataggine e la sua furbizia, si rivela, in realtà, una maestra più che esperta della psicologia inversa e del ricatto emozionale, con i quali, appunto, cattura le proprie vittime. Costei, inoltre, è tanto volubile e capricciosa nelle molteplici e singolarissime attività che costellano la sua tumultuosa esistenza, quanto, come logica e prevedibile conseguenza, nella sfera amorosa. Improvvisamente, infatti, Carmen può ardere di una passione travolgente e, dopo pochi istanti, celare nel petto un cuore più freddo del ghiaccio. È la legge del cuore dei gitani quella illustrata da Mérimée nel testo: se uno ne se innamora, essi quasi mai lo corrispondono, ma se sono loro ad innamorarsi di qualcuno, è bene che il prescelto presti molta attenzione! “Carmen avait l’humeur comme est le temps chez nous. Jamais l’orage n’est si près dans nos montagnes que lorsque le soleil est le plus brillant”⁶³⁴. Da buona zingara, la fanciulla legge “*la baji*” (il destino) e pratica strani rituali magici: per questo, in più di un’occasione, viene designata come strega serva di Satana o, addirittura, come personificazione dello stesso Diavolo⁶³⁵. La sua indole perennemente assetata di libertà è talmente selvaggia, forte e dominante che, per l’innamoratissimo José Navarro finisce per tramutarsi in una creatura odiosa, nei confronti della quale egli sente crescere ogni giorno di più - paradossalmente, in concomitanza con l’amore - un profondo istinto omicida. Carmen è un demone fiero e ribelle, che non si lascia possedere da nulla e da nessuno⁶³⁶, come si lamenta lo stesso José mentre ne rievoca l’assassinio per sua stessa mano: “Elle me dit: “T’aimer encore, c’est impossible. Vivre avec toi, je ne le veux pas. La fureur me possédait. Je tirai mon couteau. J’aurais voulu qu’elle eût peur et me demandait grâce, mais, cette femme était un démon”⁶³⁷. Per amore di Carmen, don José Lizarrabengoa - brigadiere ligio al

634 *Ibid.*, p. 970.

635 “[J]e priai la jolie sorcière de me permettre de l’accompagner à son domicile” (*Ibid.*, p. 951), rammenta il narratore, anch’egli affascinato dalla bella Carmen fin dal loro primo incontro a Cordova, sulla riva del Guadalquivir (come al solito, la presenza dell’elemento acquatico - elemento passivo - non è casuale, in quanto, com’è noto, rimanda all’Eterno Femminino: come l’acqua, la donna appare estremamente docile e incapace di opporre resistenza, ma infine tutto circonda nella sua mortale permeabilità (cfr. DIJKSTRA, *Idoli di perversità*, cit., p. 395)). Quando, come punizione per averle consentito di fuggire, José viene degradato e condannato ad un mese di carcere e, attraverso le sbarre della cella, contempla il via vai della strada, “parmi toutes les femmes qui passaient - egli confessa al narratore della storia, diventato suo interlocutore -, je n’en voyais pas une seule qui valût cette diable de fille-là. Et puis, malgré moi, je sentais la fleur de cassie qu’elle m’avait jetée - come se fosse sotto l’influsso di un potente sortilegio -, et qui, sèche, gardait toujours sa bonne odeur... S’il y a des sorcières, cette fille-là en était une!” (*Ibid.*, p. 962). Successivamente, don José racconta come “Carmen était accroupie près de moi, et de temps en temps elle faisait un roulement de castagnettes - richiamo immediato all’immagine del serpente a sonagli - en chantonnant. Puis, s’approchant comme pour me parler à l’oreille, elle m’embrassa, presque malgré moi - in perfetto stile *Femme Fatale* -, deux ou trois fois. “Tu es le diable, lui disais-je. – Oui”, me répondait-elle” (*Ibid.*, p. 975).

636 “Nous eûmes une verte explication - narra don José -. “Sais-tu, me dit-elle, que, depuis que tu es mon rom - cioè, “mio marito” - pour tout de bon, je t’aime moins que lorsque tu étais mon minchorro - vale a dire, “il mio amante”, o meglio, “il mio capriccio” - ? Je ne veux pas être tourmentée, ni surtout commandée. Ce que je veux, c’est être libre et faire ce qui me plaît. Prends garde me pousser à bout. Si tu m’ennuies, je trouverai quelque bon garçon qui te fera comme tu as fait au borgne - in termini più espliciti, “che ti ucciderà” - [...]. Prends garde, me dit-elle; lorsqu’on me défie de faire une chose, elle est bientôt faite!” (*Ibid.*, pp. 982-984).

637 *Ibid.*, p. 988.

dovere - è divenuto il temibile José Navarro - ladro, contrabbandiere e assassino -, cancellando definitivamente ogni traccia del proprio passato, perdendo irrevocabilmente ogni cosa, perfino la propria identità. Una *Femme Fatale* nel senso pieno del termine si direbbe. Alcune studiose, tuttavia, hanno cercato di fornire un'interpretazione della figura di Carmen che non fosse del tutto maschilista, o meglio, che non coincidesse completamente con i rigidi canoni muliebri pseudo-moralistici così frequentemente riscontrabili nella letteratura del XIX secolo, canoni che giudicavano la donna dominatrice che non si lasciava dominare, che non acconsentiva a trascorrere la propria esistenza rinchiusa in casa come un essere malvagio, da evitare il più possibile. Rosa de Diego e Lydia Vázquez hanno fornito una lettura del personaggio di Carmen secondo i parametri che contraddistinguono la donna moderna e attuale:

Carmen presente. Huele la tragedia. Como buena echadora de cartas lee el destino⁶³⁸. Fiel a sí misma rechaza la esclavitud que José le propone. Y le desafía. Porque ella es, por encima de todo, libre, independiente, nómada, hedonista. Exige libertad aunque el precio sea la muerte⁶³⁹. José fue su amante pero ha dejado de quererle⁶⁴⁰. Probablemente por aburrimiento. Ella es diversión, alegría, improvisación, movimiento. Deseo y placer de cambiar. Lo contrario que José y sus sueños de estabilidad, sus proyectos para construir un hogar⁶⁴¹.

Si è detto come la donna dominante che non accetta di farsi sottomettere dall'uomo non

638“Je suis las de tuer tous tes amants - dichiara José, ormai completamente divorato dalla gelosia, a Carmen, impassibile come un idolo di pietra -; c'est toi que je tuerai". Elle me regarda fixement de son regard sauvage, et me dit: "J'ai toujours pensé que tu me tuerais. La première fois que je t'ai vu, je venais de rencontrer un prêtre à la porte de ma maison. Et cette nuit, en sortant de Cordoue, n'as-tu rien vu? Un lièvre a traversé le chemin entre les pieds de ton cheval. C'est écrit". [...] Elle se mit à sourire, et me dit: "Moi d'abord, toi ensuite. Je sais bien que cela doit arriver ainsi". (*Ibid.*, pp. 985-986).

639 Elle ne voulait pas qu'on pût dire que je lui avais fait peur. Pendant mon absence, elle avait défait l'ourlet de sa robe pour en retirer le plomb. Maintenant elle était devant une table, regardant dans une terrine pleine d'eau le plomb qu'elle avait fait fondre, et qu'elle venait d'y jeter. Elle était si occupée de sa magie qu'elle ne s'aperçut pas d'abord de mon retour. Tantôt elle prenait un morceau de plomb et le tournait de tous les côtés d'un air triste, tantôt elle chantait quelque une de ces chansons magiques où elles [les bohémiennes] invoquent Marie Padilla, la maîtresse de don Pedro, qui fut, dit-on la *Bari Crallisa*, ou la grande reine des bohémiens. "Carmen, lui dis-je, voulez-vous venir avec moi [en Amérique]?" Elle se leva, jeta sa sébile, et mit sa mantille sur sa tête comme prête à partir. On m'amena mon cheval, elle monta en croupe et nous nous éloignâmes. "Ainsi, lui dis-je, ma Carmen, après un bout de chemin, tu veux bien me suivre n'est-ce pas? – Je te suis à la mort, oui, mais je ne vivrai plus avec toi". Nous étions dans une gorge solitaire; j'arrêtai mon cheval. "Est-ce ici?" dit-elle, et d'un bond elle fut à terre. Elle ôta sa mantille, la jeta à ses pieds, et se tint immobile un poing sur la hanche, me regardant fixement. [...] "José [...], tu me demandes l'impossible. Je ne t'aime plus; toi, tu m'aimes encore, et c'est pour cela que tu veux me tuer. Je pourrais bien encore te faire quelque mensonge; mais je ne veux pas m'en donner la peine. Tout est fini entre nous. Comme mon rom, tu as le droit de tuer ta romi [moglie]; mais Carmen sera toujours libre. Calli [zingara (letteralmente "nera")] elle est née, calli elle mourra. [...] À présent, je n'aime plus rien, et je me hais pour t'avoir aimé". Je me jetai à ses pieds, je lui pris les mains, je les arrosai de mes larmes. Je lui rappelai tous les moments de bonheur que nous avions passés ensemble. Je lui offris de rester brigand pour lui plaire. Tout, monsieur, tout! je lui offris tout, pourvu qu'elle voulût m'aimer encore! [...] "Pour la dernière fois, m'écriai-je, veux-tu rester avec moi? – Non! non! non!" dit-elle en frappant du pied, et elle tira de son doigt une bague que je lui avais donnée, et la jeta dans les broussailles. Je la frappai deux fois" (*Ibid.*, pp.986-988).

640“Carmencita, lui demandais-je, est-ce que tu ne m'aimes plus?". Elle ne répondit rien. Elle était assise les jambes croisées sur une natte et faisait des traits par terre avec son doigt" (*Ibid.*, pp. 985-986).

641 R. DE DIEGO - L. VÁZQUEZ, *Figuras de mujer*, Madrid, Alianza, 2002, p. 77.

venga considerata in generale, dalla società ottocentesca, una donna “buona”. Tuttavia, allo scopo di creare una figura femminile fatale ancora più perversa nei confronti del soggetto maschile che si innamorava di lei e che era lentamente condotto all’autodistruzione a causa della propria insana passione, gli scrittori del XIX secolo dovevano necessariamente costruire un “fenomeno femminile” dotato di un fascino *sui generis* o dell’oscura capacità di compiere sortilegi e di preparare pozioni, un essere soprannaturale, dalla natura enigmatica ed inafferrabile. In tal modo, la colpa sarebbe sempre stata, per così dire, una prerogativa esclusiva della “malvagia” donna amata, mai condivisibile con il povero amante, vittima apparentemente - e soltanto apparentemente - inconsapevole dei diabolici poteri dell’oggetto del suo desiderio.

Il giovane e intrepido cacciatore innamorato di Cleopatra nel *récit* di Gautier di cui si è fatta menzione sopra si vergogna, in un certo senso, di sé stesso a causa del sentimento intenso che nutre per una donna, oltretutto per una donna fuori dal comune come l’inavvicinabile sovrana d’Egitto. Tutto ciò malgrado la sua natura lo spinga a bramare in maniera spasmodica il pericolo e l’impossibile, ad essere irresistibilmente attratto dall’abisso⁶⁴².

C’est une étrange situation que d’aimer une reine; c’est comme si l’on aimait une étoile, encore l’étoile vient-elle chaque nuit briller à sa place dans le ciel; c’est une espèce de rendez-vous mystérieux: vous la retrouvez, vous la voyez, elle ne s’offense pas de vos regards! Ô misère! être pauvre, inconnu, obscur, assis tout au bas de l’échelle, et se sentir le coeur plein d’amour pour quelque chose de solennel, d’étincelant et de splendide, pour une femme dont la dernière servante ne voudrait pas de vous! avoir l’oeil fatalement fixé sur quelqu’un qui ne vous voit point, qui ne vous verra jamais, pour qui vous n’êtes qu’un flot de la foule pareil aux autres et qui vous rencontrerait cent fois sans vous reconnaître! n’avoir, si l’occasion de parler se présente, aucune raison à donner d’une si folle audace, ni talent de poète, ni grand génie, ni qualité surhumaine, rien que de l’amour; et en échange de la beauté, de la noblesse, de la puissance, de toutes les splendeurs qu’on rêve, n’apporter que de la passion ou sa jeunesse, choses rares!

Ces idées accablaient Meïamoun; couché à plat ventre sur le sable, le menton dans ses mains, il se laissait emporter et soulever par le flot d’une intarissable rêverie; il ébauchait mille projets plus insensés les uns que les autres. Il sentait bien qu’il tendait à un but impossible, mais il n’avait pas le courage d’y renoncer franchement, et la perfide espérance venait chuchoter à son oreille quelque menteuse promesse⁶⁴³.

Sulle prime, quasi lottando corpo a corpo una strenua battaglia interiore nel tentativo di dominare la sua folle passione, egli si lancia con una furia incredibilmente nella caccia,

642 Cfr. GAUTIER, *Une Nuit de Cléopâtre*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 753.

643 *Ibid.*, pp. 754-755.

sparendo per mesi tra le sabbie del deserto e ricomparendo solo a rari intervalli per appendere nella sua stanza la pelle di qualche animale feroce. Egli, tuttavia, nonostante sia un atleta vigoroso, non è in grado di fronteggiare il desiderio impossibile che lo consuma giorno dopo giorno e di soffocarlo come fa con le sue prede durante la caccia, così è costretto a convivere con una freccia avvelenata conficcata nel cuore, la freccia con la quale la divinità dell'amore lo ha trafitto a tradimento.

Una situazione più o meno analoga costituisce l'elemento scatenante la tragedia all'inter-no del *roman* intitolato *Salammbô* che Flaubert pubblica nel 1862. Un'altra opera di ambientazione storica ed esotica (l'esotismo - come si è ribadito in diverse occasioni - rappresenta uno dei tratti distintivi della *Femme Fatale*): l'autore trasporta, infatti, il lettore a Cartagine, durante una rivolta del III secolo a. C. Mâtho, uno dei mercenari a capo della sommossa, è follemente innamorato di Salammbô, la bellissima figlia di Amilcare Barca - ieratica, coperta di gioielli come un idolo e assai devota alla dea lunare Tanit, il cui velo sacro (lo *Zaimph*), custodito nel tempio di Cartagine, protegge l'intera città -, che ha intravvisto soltanto una volta, durante una festa nei giardini del padre di costei. Incattivito e pieno di astio per il sentimento che prova nei confronti di una donna che, invece, dovrebbe odiare e, fondamentalmente, per l'impossibilità di farne la propria amante, si lancia in una feroce caccia all'uomo, nel corso di sanguinosi scontri armati che assumono sempre più le proporzioni di tremendi massacri. La prima volta che Mâtho confessa allo schiavo Spendius di desiderare Salammbô - circonfusa, ai suoi occhi, di una luce mistica, di un'aura sacrale e indecifrabile - con tutto il proprio essere, tale ammissione si caratterizza per toni tanto appassionati quanto toccanti:

Enfin Mâtho leva vers lui [Spendius] de grands yeux troubles.

“Écoute! fit-il à voix basse, avec un doigt sur les lèvres. C'est une colère des Dieux! la fille d'Hamilcar me pousse! J'en ai peur, Spendius!”

Il se serrait contre sa poitrine, comme un enfant épouvanté par un fantôme.

“Parle-moi! je suis malade! je veux guérir! j'ai tout essayé! Mais toi, tu sais peut-être des Dieux plus forts ou quelque invocation irrésistible?”

– Pour quoi faire?” demanda Spendius.

Il répondit, en se frappant la tête avec ses deux poings:

“Pour m'en débarrasser!”

Puis il se disait, se parlant à lui-même, avec de longs intervalles:

“Je suis sans doute la victime de quelque holocauste qu'elle aura promis aux Dieux?... Elle me tient attaché par une chaîne que l'on n'aperçoit pas. Si je marche, c'est qu'elle s'avance; quand je m'arrête, elle se repose! Ses yeux me brûlent, j'entends sa voix. Elle m'entourne, elle me pénètre. Il me semble qu'elle est devenue mon âme! Et pourtant, il y a entre nous deux comme les flots invisibles d'un océan sans bornes! Elle est lointaine et tout inaccessible! La splendeur de sa beauté fait

autour d'elle un nuage de lumière; et je crois, par moments, ne l'avoir jamais vue, qu'elle n'existe pas...et que tout cela est un songe!”.

Mâtho pleurait ainsi dans les ténèbres...⁶⁴⁴.

Per il prode guerriero non si tratta di un'umiliazione. Salammbô non è, infatti, una donna come le altre, come tutte quelle, cioè, che ha sempre posseduto a suo piacimento, un piacere divenuto, a lungo andare, nauseabondo. La figlia di Amilcare è diversa: egli non le ha mai parlato di persona - addirittura si può dire che neppure abbia mai avuto modo d'incontrarla faccia a faccia - e, ciononostante, essa è ugualmente riuscita, con l'ausilio di chissà quali occulti e temibili poteri, a stregargli l'anima. Tutto meno che riconoscere di essersi realmente innamorato per la prima volta nella vita. E quando il sospetto di trovarsi in una condizione tanto vulnerabile comincia lentamente a farsi strada nella sua mente, Mâtho - rasentando, a tratti, la pazzia - cerca con tutte le proprie forze di contrastare l'infatuazione con l'odio, con un acuto risentimento proprio nei confronti di lei che ha osato destargli nel cuore emozioni così violente, laceranti e, soprattutto, al di fuori di ogni possibile controllo da parte sua:

Spendius, en le regardant, [...] dit:

“Sois fort, mon maître! Appelle ta volonté et n'implore plus les Dieux, car ils ne se détournent pas aux cris des hommes! Te voilà pleurant comme un lâche! Tu n'es donc pas humilié qu'une femme te fasse tant souffrir!

– Suis-je un enfant, dit Mâtho. Crois-tu que je m'attendrisse encore à leur visage et à leurs chansons? Nous en avons à Drepanum pour balayer nos écuries. J'en ai possédé au milieu des assauts, sous les plafonds qui croulaient et quand la catapulte vibrait encore!...Mais celle-là, Spendius, celle-là...”

L'esclave l'interrompit:

“Si elle n'était pas la fille d'Hamilcar...”

– Non! s'écria Mâtho. Elle n'a rien d'une autre fille des hommes! As-tu vu ses grands yeux sous ses grands sourcils, comme des soleils sous les arcs de triomphe? Rappelle-toi: quand elle a paru, tous les flambeaux ont pâli. Entre les diamants de son collier, des places sur sa poitrine nue resplendissaient; on sentait derrière elle comme l'odeur d'un temple, et quelque chose s'échappait de tout son être qui était plus suave que le vin et plus terrible que la mort. Elle marchait cependant, et puis elle s'est arrêtée”.

Il resta béant, la tête basse, les prunelles fixes.

“Mais je la veux! il me la faut! j'en meurs! À l'idée de l'entreindre dans mes bras, une fureur de joie m'emporte, et cependant je la hais, Spendius! Je voudrais la battre! Que faire? J'ai envie de me vendre pour devenir son esclave. Tu l'as été, toi! Tu pouvais l'apercevoir: parle-moi d'elle! Toutes les nuits, n'est-ce pas, elle monte sur la terrasse de son palais? Ah! les pierres doi-vent frémir sous ses sandales et les étoiles se pencher pour la voir!”

Il retomba tout en fureur, et râlant comme un taureau blessé⁶⁴⁵.

644 FLAUBERT, *Salammbô*, in *Oeuvres*, cit., t. I, p. 735.

Agli occhi di Mâtho, Salammbô rappresenta ciò che per Meïamoun incarna Cleopatra: una dea, la personificazione “toute-puissante, immaculée, radieuse et belle”⁶⁴⁶ della venerabile Tanit, pro-

tettrice di Cartagine. Il rancore che egli prova nei suoi riguardi, il suo desiderio di volerle fare violenza, lo spinge alla battaglia e a compiere le azioni più efferate. Così facendo egli tenta - in-vano - di dare libero sfogo al proprio ardore amoroso. Il capo dei rivoltosi appare, dunque, come l’ennesima, commiserabile vittima della passione per una donna che, almeno per lui, risulta in tutto e per tutto fatale:

“ Est-ce que je m’inquiète de Carthage! La foule de ses hommes s’agite comme perdue dans la possière de tes sandales - confida Mâtho a Salammbô, recatasi nel campo dei mercenari per recuperare il velo sacro di Tanit segretamente trafugato dall’uomo -, et tous ses trésors avec les provinces, les flottes et les îles, ne me font pas envie comme la fraîcheur de tes lèvres et le tour de tes épaules. Mais je voulais abattre ses murailles afin de parvenir jusqu’à toi, pour te posséder! D’ailleurs, en attendant, je me vengeais! À présent, j’écrase les hommes comme des coquilles, et je me jette sur les phalanges, j’écarte les sarisses avec mes mains, j’arrête les étalons par les naseaux; une catapulte ne me tuerait pas! Oh! si tu savais, au milieu de la guerre, comme je pense à toi! Quelquefois, le souvenir d’un geste, d’un pli de ton vêtement, tout à coup me saisit et m’enlace comme un filet! j’aperçois tes yeux dans les flammes des phalariques et sur la dorure des bou-cliers! j’entends ta voix dans le retentissement des cymbales. Je me détourne, tu n’est pas là! et alors je me replonge dans la bataille!”⁶⁴⁷.

Anche Salammbô, tuttavia, si rivela essere una figura ricca di contrasti e, come ogni *Fem-me Fatale* degna di questo nome, estremamente volubile. Non a caso, infatti, il narratore le asso-cia due elementi che caratterizzano frequentemente la natura mutevole dell’Eterno Femminino: la Luna e il serpente. La fanciulla possiede un magnifico Pitone nero - feticcio al contempo nazio-nale e privato per i Cartaginesi dell’epoca - con il quale compie strane danze elusive e che sem-bra manifestare, di volta in volta i suoi sbalzi umorali e le sue continue alterazioni emotive (o è la stessa Salammbô a riflettere sulla sua perso-na le metamorfosi fisiche del rettile?). Quando costei è depressa, la splendida pelle del serpente - in genere picchiettata come il firmamento da macule dorate su uno sfondo nero - si presenta giallognola, flaccida, rugosa, troppo larga per il suo corpo (dunque pronta per la muta) e l’animale se ne sta sempre acciambellato nella sua ce-sta, più immobile di una liana avvizzita. Se, al contrario, quest’ultimo appare rianimato, ingros-sato, con il corpo lustro e chiaro che si

645 *Ibid.*, p. 736.

646 *Ibid.*, p. 888.

647 *Ibid.*, pp. 888-889.

allunga come una spada, allora anche la figlia di Amilcare torna come a vivere, ritrovando un certo ottimismo e tutta la sua sfrontatezza. Il destino della fan-ciulla è avvinghiato in maniera talmente inestricabile a quello del rettile e viceversa che, nell'immagine del Pitone che, dopo essersi nuovamente ammalato, viene ritrovato morto, un mattino, dietro un letto, tutto arrotolato su sé stesso, più freddo del marmo, e con la testa sommersa da un groviglio di vermi, già è possibile intravedere la catastrofe verso la quale Salammbô si sta gradualmente avviando e il tragico epilogo che chiuderà in maniera inaspettata e misteriosa la storia e che - immediatamente dopo Mâtho - la vedrà protagonista in prima persona. Se Cleo-patra, nel *récit* gautieriano di cui si è fatta menzione in precedenza, era innalzata dal giovane cacciatore Meïamoun allo *status* di idolo e, in più di una circostanza, veniva paragonata al Sole - vale a dire a Ra, la divinità più importante del *pàntheon* egizio -, anche Salammbô, nell'omonimo *roman* di Flaubert, acquista, agli occhi di Mâtho, tutti gli attributi di un essere celeste, venendo spesso comparata alla Luna o a Tanit, la divinità più potente e venerata del *pàntheon* cartaginese (l'equivalente della fenicia Astarte, dell'egizia Iside, della greca Artemide, il corrispettivo fem-minile lunare del solare maschile Baal Hammon, l'elemento liquido contrapposto al fuoco)⁶⁴⁸. Come accadeva con il serpente, così anche le fasi lunari influenzano considerevolmente la salute e lo stato d'animo della figlia di Amilcare, tanto che, in occasione di un'eclissi dell'astro, essa rischia addirittura di morire: "Salammbô adorait la Déesse [Tanit] en sa figuration sidérale. Une influence était descendue de la lune sur la vierge; quand l'astre allait en diminuant, Salammbô s'affaiblissait. Languissante toute la journée, elle se ranimait le soir. Pendant une éclipse, elle avait manqué mourir"⁶⁴⁹. E il mutamento di condizione deve essere del tutto equidistante: in caso contrario, il contrasto che trasforma la *Femme Fatale* in una figura fortemente seducente po-trebbe non risultare abbastanza accentuato da consentirne la definizione in quanto tale. I suoi amanti - le sue vittime - e gli stessi lettori difficilmente riescono ad intuire quando essa farà la prima mossa e, soprattutto, non sanno mai quali terribili e penose conseguenze questa mossa apporterà. La stessa Salammbô, nel contemplare ogni notte la dea Luna dalla terrazza del suo palazzo evoca le ben note e sconcertanti antinomie fra angelico e demoniaco, fra divinità e mortalità che contraddistinguono la donna fatale, e si domanda - non senza angoscia - per quale motivo i cambiamenti della divinità cui è tanto devota siano così repentini e perpetui:

Salammbô s'avança jusqu'au bord de la terrasse. Ses yeux un instant, parcoururent l'horizon, puis il s'abaissèrent sur la ville endormie [...].

Mais elle releva la tête pour contempler la lune, et mêlant à ses paroles des fragments d'hymne, elle murmura:

648 Cfr. MONAGHAN, *op. cit.*, *ad vocem*.

649 FLAUBERT, *Salammbô*, in *Oeuvres*, cit., p. 750.

“Que tu tournes légèrement, soutenue par l'éther impalpable! Il se polit autour de toi, et c'est le mouvement de ton agitation qui distribue les vents et les rosées fécondes. Selon que tu croîs ou décroîs, s'allongent ou se rapetissent les yeux des chats et les taches des panthères. Les épouses hurlent ton nom dans la douleur des enfantements! Tu gonfles les coquillages! Tu fais bouillonner les vins! Tu putréfies les cadavres! Tu formes les perles au fond de la mer!

”Et tous les germes, ô Déesse! fermentent dans les obscures profondeurs de ton humidité.

”Quand tu parais, il s'épand une quiétude sur la terre; les fleurs se ferment, les flots s'apaisent, les hommes fatigués s'étendent la poitrine vers toi, et le monde avec ses océans et ses montagnes, comme en un miroir, se regarde dans ta figure. Tu es blanche, douce, lumineuse, immaculée, auxiliaitrice, purifiante, sereine”.

Le croissant de la lune était alors sur la montagne des Eaux-Chaudes, dans l'échancrure de ses deux sommets, de l'autre côté du golfe. Il y avait en dessous une petite étoile et tout autour un cercle pâle. Salammbô reprit:

“Mais tu es terrible, maîtresse!...C'est par toi que se produisent les monstres, les fantômes effrayants, les songes menteurs; tes yeux dévorent les pierres des édifices, et les singes sont malades toutes les fois que tu rajeunis.

”Où donc vas-tu? Pourquoi changer tes formes, perpétuellement? Tantôt mince et recourbée, tu glisses dans les espaces comme une galère sans mâture, ou bien au milieu des étoiles tu ressembles à un pasteur qui garde son troupeau. Luisante et ronde, tu frôles la cime des monts comme la roue d'un char.

”Ô Tanit! tu m'aimes, n'est-ce pas? Je t'ai tant regardée! Mais non! tu cours dans ton azur, et moi je reste sur la terre immobile. [...]”⁶⁵⁰.

La *Femme Fatale* racchiude in sé tutte le donne e non ne incarna nessuna in particolare. È in grado di recitare, al contempo, la parte della perfetta casalinga e della prostituta, della sposa fedele e del passatempo di più uomini, della donna materna, indifferente, affettuosa, scostante, passionale, frigida. La Carmen merimeana trascorre quindici giorni in una grotta, al fianco di José, gravemente ferito in seguito a uno scontro armato con una truppa di soldati, non chiudendo mai occhio e curandolo con un'abilità e con tante premure “que jamais femme n'a eues pour l'homme le plus aimé”⁶⁵¹.

Nel 1884, Alphonse Daudet pubblica un *roman* intitolato *Sapho: moeurs parisiennes*, il cui protagonista - Jean Gaussin - finisce per cadere e rimanere intrappolato come una farfalla nella subdola rete di ragno di una cortigiana che, in più di un'occasione (specialmente quando, impegnandosi a recitare la parte della “moglie perfetta”, riesce a superare di gran lunga la realtà), arriva ad accattivarsi le simpatie dei lettori, estendendo la propria rete, dunque, anche al di là della pagina scritta. Nel momento in cui Gaussin si ammala gravemente a causa di un'*angina pectoris*, Sapho - *alias* Fanny Legrand - che, fino a qualche istante

650 *Ibid.*, pp. 747-748.

651 MÉRIMÉE, *Carmen*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, cit., p. 983.

prima, era soltanto una pre-senza come tante nella vita dell'uomo, si trasforma inaspettatamente nella migliore delle infermiere per lui, curandolo con la tenerezza e la costanza di una madre:

il fallait ici plus qu'un dévouement ordinaire, et dès le premier soir ce fut Fanny Legrand qui s'installa près de son lit, ne le quittant de dix jours, le soignant sans fatigue, sans peur ni dégoût, adroite comme une soeur de garde, avec des câlineries tendres, qui parfois, aux heures de fièvre, le reportaient à une grosse maladie d'enfance, lui faisaient appeler sa tante Divonne, dire "merci, Divonne", quand il sentait les mains de Fanny sur la moiteur de son front.

"Ce n'est pas Divonne...c'est moi...je te veille..."

Elle le sauvait des soins mercenaires, des feux éteints maladroitement, des tisanes fabri-quées dans une loge de concierge; et Jean n'en revenait pas de ce qu'il y avait d'alerte, d'ingén-ieux, d'expéditif, dans ces mains d'indolence et de volupté. La nuit elle dormait deux heures sur le divan...⁶⁵².

Nella trama si fanno molteplici riferimenti a vie e a luoghi reali della Parigi *fin-de-siècle*, ma non ad artisti ugualmente esistiti in quel periodo nella capitale: tutti i nomi di scrittori e scul-tori menzionati nel testo sono, infatti, inventati. È il caso, ad esempio, di Caoudal, il presunto ar-tefice (ed ennesimo amante) di due meravigliose sculture - l'una marmorea, l'altra bronzea - di Sapho. Tuttavia, alcuni anni prima della pubblicazione del *roman* in questione (nel 1852), lo scultore svizzero James Pradier realizzò effettivamente una scultura in marmo della celebre poe-tessa greca (attualmente esposta al Musée d'Orsay). Probabilmente Daudet si ispirò a uno dei massimi capolavori praderiani per descrivere le opere del fittizio Caoudal che raffigurano la sua eroina.

Sapho narra la storia di un uomo gradualmente trascinato nel baratro dell'autodistruzione a causa di una bella, ma letale cortigiana. Per lo meno questa era l'intenzione originaria dell'au-tore, che scrisse il *roman* affinché il figlio, raggiunta la maggiore età, potesse leggerlo e guardar- si - lui come tutti i suoi coetanei - dai rischi e dai tremendi pericoli di cui era costellata la scelta di una vita da consumare nella passione smodata per un'amante, sempre e comunque volubile per il solo fatto di essere donna. Malgrado i propositi dell'autore per mostrare al pubblico una figura femminile che apparisse come l'erede diretta della Nana zoliana - fonte letteraria dalla quale Daudet stesso non fa mistero di trarre più di uno spunto per la creazione del personaggio di Sapho - Gaussin finisce paradossalmente per risultare, agli occhi dei lettori, poco o per nulla vittimizzato dalla *Femme Fatale* di turno, mentre Fanny suscita a ripetizione la compassione del pubblico. Il ricorso al fascino ammaliatore femminile che solleva il maschio da ogni responsabi-lità (il fatto cioè, che egli, in coscienza, non vuole innamorarsi, ma vi è suo malgrado costretto da una sorta di incantesimo, di fattura che la donna compie su di lui in virtù degli arcani poteri di cui la natura l'ha dotata) è piuttosto debole in questo caso, dato che gli eventi che si succedono

652 A. DAUDET, *Sapho*, in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1986-1994, voll. 3; t. III, 1994, p. 421.

nel testo dimostrano che Fanny Legrand non possiede, in apparenza, alcun attributo soprannaturale. Ciononostante, il protagonista attribuisce, almeno in un'occasione, l'enorme carica seduttiva di cui la donna si serve per irretire gli esponenti dell'altro sesso, ad elementi relazionati con pozioni e filtri stregoneschi: "Jean murmurait, enragé et candide: "Mais qu'est-ce qu'ils avaient donc tous pour être après toi [, Fanny,] comme ça [...] Oui, qu'avaient-ils donc tous? et que leur faisait-elle boire?..."⁶⁵³. Tuttavia, Sapho condivide con le *Femmes Fatales* più perverse della letteratura una caratteristica importante: la capacità di innescare nell'uomo tanto il desiderio, quanto la gelosia. Gaussin, apprendendo che Fanny è stata, è e continuerà ad essere una cortigiana che ha avuto, ha ed avrà in futuro anche più amanti contemporaneamente, inizia a vivere in una perenne angoscia, torturando la propria immaginazione con i sospetti più biechi e le congetture più strane e scabrose. Un aspetto che accomuna la donna in questione, ad esempio, con la Carmen di Mérimée è l'interpretazione che essa dà alle reazioni gelose da parte dello spasimante del momento, interpretazione che scivola sempre, per lei, nell'ambito della cosiddetta "prova d'amore". Il fatto di ricevere uno schiaffo o di subire maltrattamenti da parte dell'uomo sono, dunque, atti più che giustificati agli occhi della donna, anzi, rientrano in una logica perfettamente normale ed ammissibile, in quanto si tratta, per lei, di simboli supremi di una passione amorosa autentica: "Elle vit venir le coup sans l'éviter, le reçut en pleine figure, puis avec un grondement sourd de douleur, de joie, de victoire, elle sauta sur lui [sur Jean], l'empoigna à pleins bras: "M'ami, m'ami...tu m'aimes encore..." et ils roulèrent ensemble sur le lit"⁶⁵⁴.

Tuttavia, queste donne che sembrano tollerare remissive gli abusi e che, di primo acchito, danno addirittura l'impressione di apprezzare - rasentando quasi il masochismo - la sottomissione totale alla possessività maschile, non fanno altro che sfidare la forza della loro controparte, dato che, alla fine dei giochi, sono sempre loro a dimostrarsi i soggetti realmente dominanti, più forti e più liberi di quanto si sarebbe mai potuto credere. In realtà, nel momento in cui arrivano a farsi umiliare, a farsi malmenare dal proprio compagno geloso, significa che il disamore o, per meglio dire, la noia, il disgusto che esse provano nei confronti di questi ha raggiunto l'apice e che è già arrivato il tempo di cambiare, di iniziare a guardarsi di nuovo intorno alla ricerca di nuove prede, di nuove emozioni, in altri termini, dell'ennesimo capriccio. Fanny Legrand non agisce diversamente nel *roman* di Daudet, ma il suo disinteresse verso Jean Gaussin non si manifesta in forma repentina, ma come il frutto di un lento, graduale esaurimento psicologico, tanto che il lettore è indotto a concepire e a comprendere la sua decisione finale come un atto di maturità personale. *Sapho* godette di un notevole successo tra il pubblico francese, tanto che Jules Massenet, nel 1897, ne mise il testo adattato in musica, trasformandolo in un'opera comica interpretata dal celebre soprano Emma Calvé.

Il *roman* di Daudet potrebbe essere semplicemente inteso come la storia di una prostituta calcolatrice e opportunista che degrada e fa sprofondare nel vizio più abietto un uomo onesto,

653 *Ibid.*, p. 437.

654 *Ibid.*, p. 542.

brillante e rispettato, distruggendogli la vita pezzo dopo pezzo in maniera sadica e crudele, ma non sarebbe un'esatta chiave di lettura, chiave che risulterebbe riduttiva nel caso in questione, ma che si adatta perfettamente, invece, a *Nana*, romanço pubblicato da Zola nel 1880 - dunque di poco anteriore a *Sapho* - e ambientato anch'esso all'epoca di Napoleone III. Fanny Legrand, paragonata a Nana, si presenta come una *Femme Fatale* decisamente più "light", seppure non così "light" come la flaubertiana Salammbô. Anche se Fanny, in un'occasione, si traveste da uomo e il narratore si sofferma a descriverne l'aspetto terribilmente seducente anche in versione "maschile", tutto ciò non è neppure lontanamente equiparabile alla perversa relazione omosessuale che viene ad instaurarsi tra Satin e Nana, né a quella che diventerà, per quest'ultima, una violenta, insaziabile passione verso gli esponenti del proprio sesso. Zola è riuscito infatti a delinearne, tramite la figura di questa cortigiana, un'immagine della *Femme Fatale* pressoché unica nella storia della letteratura mondiale. Nana incarna l'essenza stessa della Fatalità, a partire dai suoi tratti fisici, dai suoi modi di atteggiarsi bestiali, addirittura demoniaci nell'aberrazione che esprimono,

Et, brusquement, on le jetait [Muffat] dans cette loge d'actrice, devant cette fille nue. Lui qui n'avait jamais vu la comtesse Muffat mettre ses jarretières, il assistait aux détails intimes d'une toilette de femme, dans la débandade des pots et des cuvettes, au milieu de cette odeur si forte et si douce. Tout son être se révoltait, la lente possession dont Nana l'envahissait depuis quelque temps l'effrayait, en lui rappelant ses lectures de piété, les possessions diaboliques qui avaient bercé son enfance. Il croyait au diable. Nana, confusément, était le diable, avec ses rires, avec sa gorge et sa croupe, gonflées de vices. mais il se promettait d'être fort. Il saurait se défendre⁶⁵⁵.

Nana ne bougea plus. Un bras derrière la nuque, une main prise dans l'autre, elle renversait la tête, les coudes écartés. Il [Muffat] voyait en raccourci ses yeux demi-clos, sa bouche entrouverte, son visage noyé d'un rire amoureux; et, par derrière, son chignon de cheveux jaunes dénoué lui couvrait le dos d'un poil de lionne. Ployée et le flanc tendu, elle montrait les reins solides, la gorge dure d'une guerrière, aux muscles forts sous le grain satiné de la peau. Une ligne fine, à peine ondulée par l'épaule et la hanche, filait d'un de ses coudes à son pied. Muffat suivait ce profil si tendre, ces fuites de chair blonde se noyant dans des lueurs dorées, ces rondeurs où la flamme des bougies mettait des reflets de soie. Il songeait à son ancienne horreur de la femme, au monstre de l'Écriture, lubrique, sentant le fauve. Nana était toute velue, un duvet de rousse faisait de son corps un velours; tandis que, dans sa croupe et ses cuisses de cavale, dans les renflements charnus creusés de plis profonds, qui donnaient au sexe le voile troublant de leur ombre, il y avait de la bête. C'était la bête d'or, inconsciente comme une force, et dont l'odeur seule gâtait le monde. Muffat regardait toujours, obsédé, possédé, au point qu'ayant fermé les paupières, pour ne plus voir, l'animal reparut au fond des ténèbres grandi, terrible, exagérant sa posture. Maintenant, il serait là, devant ses yeux, dans sa chair, à jamais⁶⁵⁶.

655 É. ZOLA, *Nana*, in *Les Rougon-Macquart: histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, 1960-1967, voll. 5; t. II, 1961, p. 1213.

656 *Ibid.*, p. 1271.

Per proseguire, poi, con la scioccante e, al contempo, inebriante carica erotica emanata da tutta la sua persona,

Un frisson remua la salle. Nana était nue. Elle était nue avec une tranquille audace, certaine de la toute-puissance de sa chair. Une simple gaze l'enveloppait; ses épaules rondes, sa gorge d'amazone dont les pointes roses se tenaient levées et rigides comme des lances, ses larges han-ches qui roulaient dans un balancement voluptueux, ses cuisses de blonde grasse, tout son corps se devinait, se voyait sous le tissu léger, d'une blancheur d'écume. C'était Vénus naissant des flots, n'ayant pour voile que ses cheveux. Et, lorsque Nana levait les bras, on apercevait, aux feux de la rampe, les poils d'or de ses aisselles. Il n'y eut pas d'applaudissements. Personne ne riait plus, les faces des hommes, sérieuses, se tendaient, avec le nez aminci, la bouche irritée et sans salive. Un vent semblait avoir passé très doux, chargé d'une sourde menace. Tout d'un coup, dans la bonne enfant, la femme se dressait, inquiétante, apportant le coup de folie de son sexe, ouvrant l'inconnu du désir. Nana souriait toujours, mais d'un sourire aigu de mangeuse d'hommes. [...].

Peu à peu, Nana avait pris possession du public, et maintenant chaque homme la subissait. Le rut qui montait d'elle, ainsi que d'une bête en folie, s'était épanou toujours davantage, emplissant la salle. À cette heure, ses moindres mouvements soufflaient le désir, elle retournait la chair d'un geste de son petit doigt⁶⁵⁷.

Il dominio da lei esercitato sul prossimo è assoluto e quasi leggendaria è la sua volubilità, la ca-pacità di torturare le proprie vittime con un susseguirsi continuo di contraddizioni,

Puis, là, dans cette chambre [de Nana], un vertige grisait [Muffat]. Il oubliait tout, la cohue des mâles qui la traversaient, le deuil qui en fermait la poite. Dehors, parfois, au grand air de la rue, il pleurait de honte et de révolte, en jurant de ne jamais y rentrer. Et, dès que la portière retombait, il était repris, il se sentait fondre à la tiédeur de la pièce, la chair pénétrée d'un parfum, envahie d'un désir voluptueux d'anéantissement. Lui, dévot, habitué aux extases des chapelles riches, retrouvait exactement ses sensations de croyant, lorsque, agenouillé sous un vitrail, il suc-combait à l'ivresse des orgues et des encensoirs. La femme le possédait avec le despotisme jaloux d'un Dieu de colère, le terrifiant, lui donnant des secondes de joies aiguës comme des spasmes, pour des heures d'affreux tourments, des visions d'enfer et d'éternels supplices. C'étaient les mê-mes balbutiements, les mêmes prières et les mêmes désespoirs, surtout les mêmes humilités d'une créature maudite, écrasée sous la boue de son origine. Ses désirs d'homme, ses besoins d'une âme, se confondaient, semblaient monter, du fond obscur de son être, ainsi qu'un seul épanouis- sement du tronc de la vie. Il s'abandonnait à la force de l'amour et de la foi, dont le double levier soulève le monde. Et toujours, malgré les luttes de sa raison, cette chambre de Nana le frappait de folie, il disparaissait en grelottant dans la toute-puissance du sexe, comme il s'évanouissait devant l'inconnu du ciel⁶⁵⁸.

657 *Ibid.*, pp. 1118-1119.

658 *Ibid.*, p. 1459.

E la passione omosessuale dell'attrice-cortigiana accende un desiderio ancora maggiore nel ma-schio infatuato:

Dans l'angoisse de sa jalousie, le malheureux [Muffat] en arrivait à être tranquille, lorsqu'il laissait Nana et Satin ensemble. Il l'aurait poussée à ce vice, pour écarter les hommes. Mais, de ce côté encore, tout se gâtait. Nana trompait Satin comme elle trompait le comte, s'enrageant dans des toquades monstrueuses, ramassant des filles au coin des bornes. Quand elle rentrait en voiture, elle s'amourachait parfois d'un souillon aperçu sur le pavé, les sens pris, l'imagination lâchée; et elle faisait monter le souillon, le payait et le renvoyait. Puis, sous un déguisement d'homme, c'étaient des parties dans des maisons infâmes, des spectacles de débauche dont elle amusait son ennui. Et Satin, irritée d'être lâchée continuellement, bouleversait l'hôtel de scènes atroces; elle avait fini par prendre un empire absolu sur Nana, qui la respectait. Muffat rêva même une alian-ce. Quand il n'osait pas, il déchaînait Satin. Deux fois, elle avait forcé sa chérie à le reprendre; tandis que lui se montrait obligeant, l'avertissait et s'effaçait devant elle, au moindre signe. Seulement, l'entente ne durait guère, Satin était fêlée, elle aussi. Certains jours, elle cassait tout, crevée à moitié, s'abîmant à des rages de colère et de tendresse, jolie quand même⁶⁵⁹.

Una famelica mangiatrice d'uomini, orgogliosa della rovina dei propri amanti: ecco come il narratore dipinge Nana agli occhi dei lettori. È importante sottolineare come, in tutto il *roman*, la protagonista si lasci "dominare" soltanto da un'altra donna, una vecchia amica d'infanzia. E il giorno in cui Satin fugge di casa, prostrata dal genere di vita che la dissoluta compagna le fa con-durre, quest'ultima - come la Cleopatra gautieriana - versa per la prima volta nella vita sincera la-crime di rimorso (o piuttosto di collera?). Poco tempo dopo l'abbandono, Satin si ammala gra-vemente a causa dei ripetuti maltrattamenti subiti dalla sua ultima conquista, e Nana, quasi al ter-mine della storia, compie una confessione assai toccante, nel corso della quale afferma che nes-suno ha mai saputo amarla come la povera Satin: "Je vais à l'hôpital...Personne ne m'a aimée comme elle. Ah! on a bien raison d'accuser les hommes de manquer de coeur!...Qui sait? je ne la trouverai peut-être plus. N'importe, je demanderai à la voir. Je veux l'embrasser"⁶⁶⁰.

Più di una *Femme Fatale* di fine Ottocento manifesta allora, concretamente, un'inversione dei gusti sessuali. L'ossessione di buona parte degli autori francesi dell'epoca per le pratiche omosessuali femminili e l'inspiegabile fascino che tutta una serie di comportamenti più o meno analoghi esercita sull'immaginazione maschile è riscontrabile in diversi antecedenti sempre del XIX secolo, rappresentati, ad esempio, dalla gautieriana *Mademoiselle de Maupin* (1835-36), da *Les Fleurs du Mal* di Baudelaire (1857) o da *Lesbia*

659 *Ibid.*, p. 1453.

660 *Ibid.*, p. 1470.

Brandon (1864-67) dell'inglese Swinburne. Questa sorta di curiosità morbosa per l'omosessualità femminile raggiunge, per così dire, la propria acme in Pierre Louÿs, un autore piuttosto prolifico in fatto di donne fatali. Con *Aphrodite* - opera in cinque libri pubblicata nel 1895 - egli, ricrea, con toni alquanto edonistici, una Grecia esotica in cui le etere somigliano quasi a delle dee. Chrysis - una di queste raffinate cortigiane - presenta, per lo meno inizialmente, tutti gli attributi della *Femme Fatale* propriamente detta, ma Démétrios - la sua vittima prescelta -, non si lascia mai dominare del tutto dalla propria amante, malgrado, nel corso della storia, lo si veda più volte in procinto di affogare, di perdersi nel fenomeno femminile di turno. Nonostante una parte di sé sia andata smarrita, corrotta dalla bella Chrysis che - come la Carmen di Mérimée - ha saputo abilmente trasformarlo in un ladro, in un assassino, perfino in un sacrilego, egli, alla fine, riuscirà ad uscire, infatti, dalla spirale del peccato e a redimersi con un atto di profonda maturità spirituale, respingendo, cioè, le profferte amorose della cortigiana che in principio lo aveva così profondamente ammaliato, una scelta tan-to ammirevole quanto difficile e sofferta, se si considerano le enormi facoltà soggioganti che Chrysis è in grado di esercitare sugli uomini, come lei stessa riconosce:

Je suis la plus belle des femmes d'Alexandrie, tu le sais [Djala]? N'est-ce pas qu'il me suivra comme un chien, celui qui passera tout à l'heure dans le regard oblique de mes yeux? N'est-ce pas que j'en ferai ce qu'il me plaira, un esclave si c'est mon caprice, et que je puis attendre du premier venu la plus servile obéissance?...⁶⁶¹

Chrysis è una *Femme Fatale* frustrata. Malgrado la sua inestinguibile sete di potere e la sua maestria nell'uso della psicologia inversa con Démétrios, giovane concupito da molte ma che si dimostra restio nei confronti dell'amore (almeno queste sono le considerazioni sulla sua persona che la cortigiana non esita a rivelargli, nel tentativo di attirarlo a sé) e che - come si è detto - al termine della storia troverà la forza necessaria per sottrarsi alla nefasta influenza di Chrysis grazie ad una sorta di esperienza mistica. Il furto della collana di Afrodite - l'ultima prova d'amore richiestagli dalla donna - evoca il furto del sacro *Zaimph* di Tanit compiuto da Mâ-tho a totale insaputa, in questo caso, di Salammbô. Il capo dei rivoltosi cartaginesi perde sé stesso a causa della figlia di Amilcare, senza che costei esiga nulla da lui, mentre, nel testo di Louÿs, si verifica la circostanza contraria.

Aphrodite, tuttavia, sembra interessare il grande pubblico soprattutto per le riflessioni sull'omosessualità femminile formulate dal filosofo Naucratis e per la descrizione piuttosto detta-gliata della relazione amorosa che intercorre tra due giovani flautiste che ripudiano l'amore maschile. Myrto e Rhodis ritengono che l'uomo sappia amare soltanto in maniera troppo discontinua ed eccessivamente brutale, dunque in un modo orrendo, talmente squallido che, nel suo caso, neppure si potrebbe parlare di "amore": "Oh! quelle abomination! [...] Comme l'amour de l'homme est douloureux!"⁶⁶². Il dialogo di Naucratis con l'etere

661 P. LOUÏS, *Aphrodite*, in *Oeuvres Complètes*, Genève, Slatkine, 1973, voll. 12, t. IV, livre I, p. 31.

662 *Ibid.*, p. 80.

Chrysis consente di comprendere ampiamente il fascino che l'omosessualità femminile esercitava sull'immaginario artistico del XIX secolo. In esso si intuiscono anche, soprattutto, i timori che il sistema patriarcale ha da sempre nutrito nei confronti di quelle che considerava pratiche devianti e sconce assai pericolose, in quanto minanti il sacro principio dell'eterosessualità obbligatoria alla base di una società umana "sana" e rispettosa dei precetti divini:

– ...Mais alors, veux-tu me dire [Chrysis], mais qu'est-ce qu'il nous reste à nous, nous les hommes? Vous avez toutes des amies et en sortant de leurs bras épuisants vous ne donnez de votre passion que ce qu'elles veulent bien vous laisser. Crois-tu que cela puisse durer longtemps? Si ce-la continue ainsi, nous serons forcés d'aller chez Bathylle - simbolo, a sua volta, del maschio omosessuale - [...].

– ...La femme est, en vue de l'amour, un instrument accompli. Des pieds à la tête elle est faite uniquement, merveilleusement, pour l'amour. *Elle seule sait aimer. Elle seule sait être aimée.* Par conséquent, si un couple amoureux se compose de deux femmes, il est parfait; s'il n'en a qu'une seule il est moitié moins bien; s'il n'en a aucune, il est purement idiot. J'ai dit. [...]

– ...Mon indignation n'était pas réelle. Il y a quelque chose de charmant dans l'union de deux jeunes femmes, à la condition qu'elles veuillent bien rester féminines toutes les deux, garder leurs longues chevelures, découvrir leurs seins et ne pas s'affubler d'instruments postiches, comme si, par une inconséquence, elles enviaient le sexe grossier qu'elles méprisent si joliment. Oui, leur liaison est remarquable parce que leurs caresses sont toutes superficielles, et leur volupté d'autant plus raffinée. Elles ne s'étreignent pas, elles s'effleurent pour goûter la suprême joie. Leur nuit de noces n'est pas sanglante. Ce sont des vierges, Chrysis. Elles ignorent l'action brutale; c'est en cela qu'elles sont supérieures à Bathylle, qui prétend en offrir l'équivalent, oubliant que vous aussi, et même pour cette pièterrie, vous pourriez lui faire concurrence. L'amour humain ne se distingue du rut stupide des animaux que par deux fonctions divines: la caresse et le baiser. Or ce sont les seules que connaissent les femmes dont nous parlons ici. Elles les ont même perfectionnées. [...].

– Je te reproche d'être cent mille. Déjà un grand nombre de femmes n'ont de plaisir parfait qu'avec leur propre sexe. Bientôt vous ne voudrez plus nous recevoir, même à titre de pis-aller. C'est par jalousie que je te gronde⁶⁶³.

Si noti che il discorso di Naucratis è impregnato di pregiudizi maschilisti ancestrali: l'amore tra due donne è un'esperienza incantevole, sempre che l'uomo possa continuare a contemplarle come tali, in altri termini, a patto che esse salvaguardino sempre la loro natura femminile (chiome lunghe, seni scoperti e così via), evitando ad ogni costo di corromperla nell'imitazione di alcuni tratti di quella maschile, da loro tanto aborrita a priori.

Un altro passaggio interessante del testo di Louÿs di cui si deve necessariamente tener conto in uno studio sulla *Femme Fatale* ottocentesca è quello in cui Timon compie delle

663 *Ibid.*, livre II, pp. 135-138.

rifles-sioni sul ruolo della donna sposata e sulla sua scelta di procreare:

– Je prétends, reprit Timon, que la femme mariée, en se dévouant à un homme qui la trom-pe, en se refusant à tout autre (ou en ne s'accordant que de rares adultères, ce qui revient au mê-me), en donnat le jour à des enfants qui la déforment avant de naître et l'accaparent quand ils sont nés, – je prétends qu'en vivant ainsi une femme perd sa vie sans mérite, et que le jour de son mariage la jeune fille fait un marché de dupe⁶⁶⁴.

Pierre Louÿs conquistò ampi consensi di pubblico e di critica anche con la raccolta di *poè-mes en prose* intitolata *Les Chansons de Bilitis* e pubblicata nel 1894. Si trattava di un vero e proprio *roman* con cui l'autore cerca di mistificare i propri lettori ricorrendo all'ormai pluriabusato statagemma letterario di attribuire i componimenti poetici - da lui previamente tradotti dal greco - a una cortigiana dell'età lirica di nome Bilitis, ignota contemporanea e amica della più ce-lebre Saffo, con la quale avrebbe condiviso la passione per le lettere, oltre a mantenere una tra-volgente relazione amorosa. Furono creati talmente ad arte le note critiche ai testi e il minuzioso prologo consacrato alla biografia della leggendaria (e del tutto fasulla) Bilitis, che Louÿs riuscì nell'intento di ingannare perfino il pubblico più erudito e gli ellenisti più competenti, suscitando una vastissima eco nei circoli letterari e nella stampa dell'epoca. L'opera narra, con toni erotici piuttosto audaci, l'intensa storia d'amore tra Bilitis e Mnasidika, caratterizzata da un tragico epi-ologo interamente imputabile all'abbandono della prima, innamoratissima cortigiana, da parte del-la seconda. Nel testo, l'autore pare seguire i medesimi precetti che, secondo il filosofo Naucrატès di *Aphrodite*, rendevano l'omosessualità femminile una pratica affascinante (anche se egli non specifica in maniera chiara se tale fascino faccia maggiore presa sulle donne stesse o sugli uo-mini). Uno dei principali dettami di Naucrატès menzionati in precedenza viene illustrato, ne *Les Chansons de Bilitis*, nel *poème* incentrato sui seni di Mnasidika. Tutto, in esso, appare estre-mamente soave e femminile e, ciononostante, circondato come da un'impalpabile aura di fatalità: le chiome fini e fluenti con cui la fanciulla si asciuga il petto dopo averlo lavato nel latte, i fiori con i quali è solita incipriarlo, ovviamente il lessico ("nourrisson", "enfants" - i figli che l'etè-ra affermerà di non avere mai -, e così via):

Avec soin, elle ouvrit d'une main sa tunique et me tendit ses seins tièdes et doux, ainsi qu'on offre à la déesse une paire de tourterelles vivantes.

"Aime-les bien, me dit-elle; je les aime tant! Ce sont des chéris, des petits enfants. Je m'occupe d'eux quand je suis seule. Je joue avec eux; je leur fais plaisir.

"Je les douche avec du lait. Je les poudre avec des fleurs. Mes cheveux fins qui les essuient sont chers à leurs petits bouts. Je les caresse en frissonnant. Je les couche dans la laine.

664 Ibid., livre III, p. 183.

“Puisque je n’aurais jamais d’enfants, sois leur nourrisson, mon amour, et puisqu’ils sont si loin de ma bouche, donne-leur des baisers de ma part”⁶⁶⁵.

Per quanto concerne il resto della sua produzione, Pierre Louÿs non spicca per la creazione di figure femminili fatali degne di nota nel vasto panorama letterario del XIX secolo, soprattutto tenendo conto che *La Femme et le pantin* (1898) - il suo indiscusso capolavoro⁶⁶⁶ - risulta essere una copia più o meno adattata, nella trama, della *Carmen* di Mérimée. Malgrado ciò, in questo *roman* viene epurato al massimo il tema della donna che tortura senza pietà i propri amanti seminando gelosia e zizzània all’unico scopo di verificare quanto essi la desiderano, il che coincide - come si è visto -, per questa particolare tipologia di *Femme Fatale*, con il grado di disprezzo e la quantità di abusi di cui la sua persona è fatta oggetto da parte maschile⁶⁶⁷. Come nel caso di *Carmen*, anche *La Femme et le pantin*, ha indubbiamente lasciato un’impronta indelebile nelle successive creazioni artistiche del fenomeno femminile fatale, proprio in virtù della storia che vede come protagonisti don Mateo la sigaraia Conchita Pérez e che tanto ricorda, per l’appunto, quella tra don José e la bella gitana di Mérimée. Una lettura moderna del *roman* in questione, lettura che contempli la sensibilità della società attuale di fronte alla violenza tra i sessi, si concluderebbe con l’interrogativo irrisolvibile su quale - tra Conchita Pérez e Mateo Díaz - sia il personaggio mentalmente più “deviato”. La prima volta che l’uomo alza le mani contro la protagonista (intimamente contenta, oltretutto bramata - come si è detto sopra - di un simile gesto) con il proposito di violentarla, costituisce - è ovvio - una chiara e ferma asserzione dell’ideologia maschilista. Il tentativo di stupro da parte del maschio è un atto di violenza sessuale le cui conseguenze trascendono la “mera” aggressione fisica e si ripercuotono nei meandri più profondi nella psiche femminile, rammentando costantemente alla donna - in special modo alla “ribelle”, a colei, cioè, che l’avesse intenzionalmente dimenticata - la condizione inferiore, di pressoché totale sottomissione, che la contraddistingue per natura. Diversi studi antropologici al riguardo - tra i quali spicca il significativo contributo di María-Milagros Rivera sugli effetti dell’abuso sessuale maschile sul corpo femminile - concludono che “la violación, que se entiende siempre de hecho como violación de un cuerpo femenino, es un mecanismo de la sociedades patriarcales que recuerda a las mujeres que su cuerpo - il loro stesso corpo - no les pertenece plenamente; que su cuerpo puede ser siempre inseminado, que su cuerpo puede verse forzado a la maternidad no deseada”⁶⁶⁸.

665 ID., *Les Chansons de Bilitis traduites du grec*, in *Oeuvres Complètes*, cit., t. II, livre II, *Élégies à Mytilène*, p. 79.

666 L’opera, dalla lettura piuttosto scorrevole, godette, all’epoca, di un discreto successo editoriale (considerando che dovette competere, in libreria, con *Bel-Ami* di Maupassant, inizialmente pubblicato, nel 1885, sotto forma di *feuilleton*, sulla rivista letteraria “Gil Blas”). Dal *roman* fu tratto *Conchita* (1911) un melodramma di Carlo Zingarini e Maurice Vaucaire su musica di Richard Zandonai. La sua indimenticabile protagonista venne inoltre interpretata, al cinema, da *Vamp* della settima arte del calibro di Marlene Dietrich (*The Devil is a Woman* (1935), di Josef von Sternberg; si noti che il titolo sembra ricalcare quello di un’altra opera merimeana del 1825 incentrata sull’ennesima figura di *Femme Fatale* fantastica: si tratta di *Une Femme est un diable, pièce* in un atto contenuta nel celebre *Théâtre de Clara Gazul*, cfr. MÉRIMÉE, *Une Femme est un diable ou La Tentation de Saint Antoine*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, cit., pp. 77-92), di Brigitte Bardot (*La Femme et le pantin* (1958), di Julien Divivier), di Carole Bouquet (*Cet obscur objet du désir* (1977), di Luis Buñuel).

667 Sui rapporti sadomasochistici che intercorrono all’interno delle coppie letterarie, cfr. P.-L. ASSOUN, *Le Couple inconscient: amour freudien et passion postcourtoise*, Paris, Anthropos, 1992.

668 M.-M. RIVERA GARRETAS, *El Cuerpo indispensable: significados del cuerpo de mujer*, Madrid, horas y HORAS,

La gelosia e la possessività morbosa all'interno della relazione di coppia, vengono volon-tariamente fomentate - ne *La Femme et le pantin* - da doña Concepción (o Concha, o Conchita, o Chita) Pérez, donna dall'indole ambigua (come ambigua sembra risultare perfino la sua iden-tità) che domina completamente azioni e intenzioni di Mateo Díaz, approfittando abilmente - co-me ogni *Femme Fatale* che si rispetti - della passione impetuosa che ha saputo destare in lui tra-mite un semplice ricatto: se egli proverà gelosia nei suoi confronti, dovrà picchiarla, così da di-mostrarle tutto il suo amore, in caso contrario, lei lo lascerà. Tale minaccia non è né sottile né ve-lata, anzi, è piuttosto esplicita e si concretizza in una relazione sadomasochistica che l'amante si vede costretto ad accettare su precisa richiesta della stessa Conchita:

J'y pénétrai [dans la petite salle toute tendue de tapis] derrière elle; je fermai la porte à clef sans qu'elle entendît la serrure; puis un flux de sang me monta aux yeux, une colère amassée jour à jour depuis plus de quatorze mois, et, me retournant vers sa face, je l'assommaï d'un soufflet.

C'était la première fois que je frappais une femme. Je restais aussi tremblant qu'elle, qui s'était rejetée en arrière, l'air hébété, claquant des dents.

“Toi...toi...Mateo...tu me fais cela...”

Et au milieu d'injures violentes, elle cria:

“Sois tranquille! tu ne me toucheras pas deux fois!”

Elle fouillait dans sa jarretière où tant de femmes cachent une petite arme, quand je lui bro-yai la main et jetai le couteau sur un dais qui touchait presque au plafond.

Puis je la fis tomber à genoux en tenant ses deux poignets dans ma seule main gauche.

– Concha, lui dis-je, tu n'entendras de moi ni insultes, ni reproches. Écoute bien: tu m'as fait souffrir au-delà de toute force humaine. Tu as inventé des tortures morales pour les essayer sur le seul homme qui t'ait passionnément aimée. Je te déclare ici que je vais te posséder par la force, et non pas une fois, m'entends-tu? mais autant de fois qu'il me plaira de te saisir avant la nuit.

– Jamais! jamais je ne serai à toi! cria-t-elle. Tu me fais horreur: je te l'ai dit. Je te hais com-me la mort! Je te hais plus qu'elle! Assassine-moi donc! tu ne m'auras pas avant!

C'est alors que je commençais à la frapper en silence...J'étais vraiment devenu fou...je ne sais plus bien ce qui s'est passé...mes yeux voyaient mail...ma tête ne pensait plus...Je me souviens seulement que je la frappais avec la régularité d'un paysan qui bat au fléau, - et toujours sur les mêmes points: le sommet de la tête et l'épaule gauche ...je n'ai jamais entendu d'aussi horribles cris...

Cela dura peut-être un quart d'heure. Elle n'avait pas dit une parole, ni pour demander grâce, ni pour s'abandonner. Je m'arrêtai quand mon poing fut devenu top douloureux, puis je lui lâchai les deux mains.

Elle se laissa tomber de côté, les bras étendus devant elle, la tête en arrière, les cheveux dé-faits, et ses cris se transformèrent brusquement en sanglots. Elle pleurait comme une petite file, tou-jours du même ton, aussi longtemps qu'elle pouvait sans reprendre haleine. Par moments, je croyais qu'elle étouffait. Je vois encore le mouvement qu'elle faisait sans cesse avec son épauel meurtrie,et

ses mains dans ses cheveux retirer les épingles...

[...].

Concha s'était relevée un peu: elle se tenait encore à genoux, les mains près des joues, les yeux levés à moi...Il semblait qu'il n'y avait plus l'ombre d'un reproche dans ces yeux-là, mais...je ne sais comment m'exprimer...une sorte d'adoration...D'abord ses lèvres tremblaient si fort qu'elle ne pouvait pas articuler...Puis je distinguai faiblement:

“Oh! Mateo! comme tu m'aimes!”

Elle se rapprocha, toujours sur les genoux, et murmura:

“Pardon, Mateo! Pardon! je t'aime aussi ...”

Pour la première fois, elle était sincère. Mais moi, je ne la croyais plus. Elle poursuivit:

“Que tu m'as bien battue, mon coeur! Que c'était doux! Que c'était bon!...Pardon pour tout ce que je t'ai fait! J'étais folle...Je ne savais pas...Tu as donc bien souffert pour moi?...Pardon! Pardon! Pardon, Mateo!”

Et elle me dit encore, de la même voix douce:

“Tu ne me prendras pas de force. Je t'attends dans mes bras. [...]. Je suis à toi, Mateo. Je serai ta femme ce matin si Dieu veut. Essaie d'oublier le passé et de comprendre ma pauvre petite âme. Moi, je m'y perds. Je crois que je m'éveille. Je te vois comme je ne t'ai jamais vu. Viens à moi”⁶⁶⁹.

Que voulez-vous? je la frappai encore. Et brutalement, d'une main dure, de façon à me révolter moi-même. Elle cria, elle sanglota, elle se prosterna dans un coin, la tête sur les genoux, les mains tordues.[...]

Et puis, dès qu'elle put parler, elle me dit, la voix pleine de larmes:

– Mon coeur, ce n'était pas vrai [...].

– Mais alors, pourquoi m'as-tu dit?...

– Pour que tu me battes, Mateo. Quand je sens ta force, je t'aime, je t'aime; tu ne peux pas savoir comme je suis heureuse de pleurer à cause de toi”⁶⁷⁰.

Conchita, malgrado la giovanissima età, è una *Femme Fatale* “completa”, descritta da Mateo come una delle creature femminili più abiette che abbiano mai calcato la terra, se non la peggiore in assoluto. Infatti, “si elle avait le besoin du châtement, elle avait aussi la passion de la faute. Elle faisait mal, non pour le plaisir de pécher, mais pour la joie de faire mal à quelqu'un. Son rôle dans la vie se bornait là: semer la souffrance et la regarder croître”⁶⁷¹. La fanciulla non è una cortigiana come Fanny Legrand o Nana, né è sposata come Carmen, anzi, è addirittura vergine prima di intraprendere la sua relazione con il narratore, ma ciò non significa che non sappia dar vita alle mistificazioni più disparate e provocanti o allestire le situazioni più scabrose, una sorta di giochi di ruolo da *voyeur* finalizzati ad accendere e ad

669 LOUÏS, *La Femme et le pantin*, in *Oeuvres Complètes*, cit., t. V, pp. 157-161.

670 Ibid., p. 167.

671 Ibid., p. 168.

alimentare il fuoco della gelosia e l'istinto omicida del proprio amante, rispettivamente nei confronti suoi e degli uomini che tra-scina nelle sue perverse messinscene. Conchita si rivela essere, in effetti, un'abile maestra nell'arte della finta, come un *matador* con i tori che affronta nell'arena. Essa promette e nega la propria ipotetica verginità a un ben intenzionato spasimante, dapprima allettante e licenziosa e, l'attimo successivo, virtuosa e irridente. Mateo è tenuto costantemente sulla corda, in una diabolica sarabanda fatta di promesse, bugie, scherzi atroci, sberleffi, infedeltà, fugaci tenerezze e abbandoni, che lo disorienta completamente, conducendolo a un passo dalla follia e dal suicidio: alla giovane, anche dopo averla picchiata, finalmente posseduta, odiata, abbandonata, egli rimarrà legato indissolubilmente, allo stesso modo di José nei confronti di Carmen⁶⁷².

Numerosi saggi di psicanalisi sulle emozioni umane dimostrano che la natura del sentimento della gelosia è triadica e complessa. Carlos Castilla del Pino, ad esempio, tenta di definire meglio tale sentimento distinguendolo dall'invidia:

La diferencia respecto de los celos (en los que existe envidia, pero no sólo ésta) es que en éstos la estructura es triádica: el celoso, el objeto de los celos (la persona amada) y el rival. Las redes interaccionales son, pues, más complejas: del celoso con el objeto amado y con el rival; del rival con el objeto de los celos y con el celoso; del objeto de los celos con el celoso y con el rival. En los celos hay, desde luego, envidia del rival, al que el celoso atribuye valores y cualidades que no se confiere a sí mismo, y que explican la imaginada preferencia por él de la persona amada. El celoso lo *es* del objeto amado, pero *está* celoso del rival⁶⁷³.

Si potrebbe, dunque, affermare che, in una prima fase, la *Femme Fatale* finga di serbare in sé un tesoro talmente raro e prezioso da celarlo il più a lungo possibile al soggetto maschile pre-scetto per divenire il suo amante / la sua vittima sacrificale. Ma chi ha goduto dei suoi favori prima? Quanti spasimanti hanno preceduto la sua ultima conquista? Ancora si ricorda di alcuni di loro e mantiene con essi un legame di qualche tipo? I suoi trascorsi amorosi hanno avuto conseguenze (in altri termini, ha avuto figli)? Nella seconda fase, diversi uomini iniziano a ronzare intorno alla figura femminile in questione: con certi essa prova il desiderio - più simile al capriccio - di mantenere una relazione frivola, assai prossima al passatempo, mentre con altri ama semplicemente intrattenersi conversando, ballando o cantando, e compiacendosi degli apprezzamenti e delle mille attenzioni che costoro le prodigano. Nella terza fase fa, in genere, la sua comparsa il cosiddetto "rivale". In *Carmen* di Mérimée, ad esempio, si tratta dell'inatteso marito della protagonista - García le Borgne -, un mostro tanto astuto quanto ributtante che, dopo due anni di tentativi falliti, la gitana riesce finalmente a far evadere dalla prigione in cui era stato rinchiuso⁶⁷⁴, e che il possessivo José Navarro medita fin da subito di assassinare, per estirpare i tarli della gelosia che lo assillano fin dall'istante in cui ha appreso

672 Cfr. COTTI, *Immagini letterarie della donna fatale*, in *Ibid.*, p. 16.

673 C. CASTILLA DEL PINO, *Teoría de los sentimientos*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000, p. 342.

674 MÉRIMÉE, *Carmen*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, cit., p. 974.

della sua esistenza. Tuttavia, quando si tratta di *Femmes Fatales*, il crimine passionale serve a poco, dato che, a un rivale ucciso, ne succede sempre, puntualmente, un altro, di solito migliore del precedente, come in una catena di montaggio. Nella quarta e ultima fase, la gelosia assume proporzioni talmente rilevanti nell'amante da trascinare, all'interno di una spirale di odio obnubilante, oltre al rivale, anche e soprattutto l'oggetto amato, originando una miscela altamente instabile di desiderio e disprezzo che degenera il più delle volte - come si è visto - in violenza, tanto fisica quanto verbale, in una forma di aggressività primitiva e regressiva di cui il soggetto maschile accetta, suo malgrado, tutte le estreme, degradanti conseguenze. Sia i tratti caratteristici della *Femme Fatale* che popola la letteratura *fin-de-siècle* che le reazioni da lei suscitate nelle proprie vittime costituiranno le componenti fondamentali della *Vamp*, figura di cui andremo ad occuparci nelle pagine che seguiranno.

2.3. Quando un bacio trasformò la *Femme Fatale* in *Vamp*

Eredi della seduzione al peccato di Eva verso Adamo e, insieme, della seduzione alla sterilità e al male di Lilith - icona emblematica, come si è detto in precedenza, della sessualità non procreativa - le *Femmes Fatales*, queste creature appassionate e funeste, non scompariranno mai, moltiplicandosi, anzi, all'infinito come in frammenti di specchi⁶⁷⁵, e dilagando nella moda, nella pubblicità ed, eminentemente, nello spettacolo, prima nel teatro, poi nel cinema. *Vamp* è il termine inglese che ha contratto la parola "Vampire" e che ha assunto un significato proprio, impiegato per designare la donna fatale della Settima Arte, modellata contemporaneamente sulla donna-vampiro dei drammi danesi (come Asta Nielsen, la "Sarah Bernhardt scandinava" che fu tra le iniziatrici del Femminismo, attrice con sangue zingaro, alta, slanciata, dai fianchi stretti, dal volto pallido, dai capelli corvini, dalle labbra sottili e dallo sguardo ipnotizzante, che riuscì a diventare famosa anche e soprattutto per questo suo fisico così atipico, abilmente ostentato in pellicole quali *Abisso* (1910) e *L'ammaliatrice* o *La via senza gioia* (1925) di Urban Gad, *La ballerina* (1911) di August Blom, *Ebbrezza* (1919) di Ernst Lubitsch - tratto dal romanzo *Delitto e delitto* (1899) di Strindberg - *Vanina* (1922) di Arthur von Gerlach - tratto dalla *nouvelle* stendhaliana *Vanina Vanini* (1829) - *Hedda Gabler* (1924) di Frank Eckstein - tratto dall'omonima *pièce* in tre atti di Ibsen (1890) - e *Tragedia di prostitute* (1927) di Bruno Rahn) e sulla donna mortifera, sanguinaria e lussuriosa - di ispirazione dannunziana - dei melodrammi italiani (un po' alla

675 Sulle immagini della *Femme Fatale* cfr. anche AA.VV., *All'insegna della Femme Fatale*, Trento, New Magazine, 1994;

AA.VV., *Cantami o Diva: i percorsi del femminile nell'immaginario di fine secolo*, cit.; e i primi due numeri della rivista "Ver Sacrum", dedicati rispettivamente al *Vampirismo*, 1 (marzo 1993) e a *L'Immagine femminile nella letteratura ed arte Decadente*, 2 (giugno 1993).

ma-niera della “divina” Lydia Borelli teatrale nella *Salomé* di Oscar Wilde o cinematografica in *Rapsodia satanica* (1917) di Nino Oxilia). La prima vera *Vamp* del cinema fu però, probabilmente, Alice Hollister, che, con la pellicola *The Vampire* (1913) di Robert G. Vignola, trasferì su celluloidi l’immagine della femmina crudele, egoista e distruttrice (già tratteggiata da Rudyard Kipling nell’omonimo *poem* del 1897), del Femminile che “dissangua”, fisicamente e moralmente. Ma colei che, come una *Diabolique* di Barbey d’Aurevilly riconfezionata per il grande pubblico, divenne l’indiscussa, mitica pioniera della schiera delle nuove *Femmes Fatales* / *Vamp* dello schermo d’argento fu Theodosia Burr Goodman, una timida e delicata fanciulla ebrea del Midwest di origini danesi, più nota con il nome d’arte di Theda Bara (anagramma - con volute assonanze funbri italiane - d’un esotico quanto improbabile “*Arab Death*”), che, tintasi di nero gli angelici capelli biondi, divenne l’incubo più desiderato del maschio americano dei primi del Novecento⁶⁷⁶. La definizione che lo studioso Bram Dijkstra fornisce di questa attrice esotica e misteriosa - che lasciava credere di essere figlia di un artista francese e di una principessa medio-orientale, di essere stata allattata con sangue di serpente e di essere cresciuta tra scheletri e ragnatele, e che raggiunse le vette del successo proprio grazie alle sue frequenti⁶⁷⁷ ed estremamente con-vincenti

676 Cfr. GIOVANNINI, *Il libro dei vampiri*, cit., p. 197.

677 La sua filmografia da *Femme Fatale* / *Vamp* è, in effetti, sterminata, tanto da crearle intorno un’aura molto particolare, capace di affascinare ancora oggi generazioni intere che non l’hanno vista, né mai potranno riuscire a vederla, forse, sullo schermo (dato che una parte delle pellicole da lei interpretate andò distrutta in seguito a un devastante incendio sviluppatosi negli studi della Fox). Fra le produzioni più famose a cui prese parte - escludendo *The Stain* (1914) di Frank Powell, che sancì il suo debutto davanti alla macchina da presa, sebbene in un ruolo minore, e il celeberrimo *A Fool There Was* (1915), sempre di Powell, che la trasformò definitivamente da Theodosia Goodman di Cincinnati in Theda Bara, immagine che le resterà incollata addosso fino alla morte e oltre -, quasi tutte dai titoli piuttosto eloquenti: *The Kreutzer Sonata* (1915) di Herbert Brenon (tratto dall’adattamento teatrale del 1902, ad opera del drammaturgo ucraino Jacob Gordin, dell’omonimo romanzo di Tolstoj (1889)); *The Clemenceau Case* (1915) di Herbert Brenon (tratto dall’omonimo *roman* di Alexandre Dumas fils (1867)); *The Devil’s Daughter* (1915) di Frank Powell (tratto dall’omonima novella di Gabriele D’annunzio); *The Two Orphans* o *The Hunchback* (1915) di Herbert Brenon (tratto dal melodramma teatrale *Les Deux Orphelines* (1874) di Adolphe Ennery ed Eugène Cormon); *Lady Audley’s Secret* (1915) di Marshall Farnum (tratto dall’omonimo romanzo della scrittrice vittoriana Mary Elizabeth Braddon (1862)); *Sin* o *The Jewels of the Madonna* (1915) di Herbert Brenon; *Carmen* (1915) di Raoul Walsh (tratto dall’omonima *nouvelle* di Prosper Mérimée); *The Galley Slave* (1915) di J. Gordon Edwards (tratto dall’omonimo melodramma romantico del drammaturgo americano Bartley Campbell (1879)); *Deconstruction* (1915) di Will S. Davis (tratto dal *roman Travail* (1901) di Émile Zola); *Siren of Hell* (1915) di Raoul Walsh; *The Serpent* o *Fires of Hate* (1916) di Raoul Walsh; *Gold and the Woman* o *Retribution* (1916) di James Vincent; *The Eternal Sapho* o *Bohemia* (1916) di Bertram Bracken (tratto dal romanzo *Sapho* di Alphonse Daudet); *East Lynne* (1916) di Bertram Bracken (tratto dall’omonimo romanzo di Mrs. Henry Wood (1861), pseudonimo della scrittrice inglese Ellen Wood); *Under Two Flags* (1916) di J. Gordon Edwards (tratto dall’omonimo romanzo di Ouida (1867), pseudonimo della scrittrice inglese Maria Louise de la Ramé); *Her Double Life* (1916) di J. Gordon Edwards; *Romeo and Juliet* (1916) di J. Gordon Edwards (tratto dal capolavoro teatrale shakespeariano, ma quasi interamente incentrato sulla figura di Giulietta, qui piuttosto cupa e tenebrosa); *The Vixen* o *The Love Pirate* (1916) di J. Gordon Edwards; *The Tiger Woman* o *Behind the Throne* (1917) di George Bellamy e J. Gordon Edwards; *Her Greatest Love* o *Redemption* o *The Greatest Sacrifice* (1917) di J. Gordon Edwards (tratto dal romanzo *Moths* (1880) di Ouida); *Heart and Soul* (1917) di J. Gordon Edwards (tratto dal romanzo *Jess* (1887) dello scrittore inglese Henry Rider Haggard); *Camille* (1917) di J. Gordon Edwards (tratto dal *roman La Dame aux camélias* (1848) di Alexandre Dumas fils, dall’autore stesso adattato per il teatro, nel 1852, in una *pièce* in cinque atti), *Cleopatra* (1917) di J. Gordon Edwards (tratto dall’omonima *pièce* di Victorien Sardou ed Émile Moreau (1890)); *Madame du Barry* (1917) di J. Gordon Edwards (tratto da diverse caratterizzazioni della favorita di Luigi XV contenute nelle opere di Alexandre Dumas père); *The Rose of Blood* (1917) di J. Gordon Edwards; *The Darling of Paris* (1917) di J. Gordon Edwards (tratto dal *roman Notre-Dame de Paris* di Victor Hugo, in cui Theda interpreta il ruolo della *bohémienne* Esméralda), *The Forbidden Path* (1918) di J. Gordon Edwards, *Salome* (1918) di J. Gordon Edwards (tratto dalla storia della bellissima principessa giudaica tramandata da Flavio Giuseppe); *When a Woman Sins* (1918) di J. Gordon Edwards; *Under the Yoke* (1918) di J. Gordon Edwards; *The Soul of Buddha* (1918) di J. Gordon Edwards (ispirato alla vita

interpretazioni di predatrice sessuale bella ma terribilmente spietata e divoratrice - non è altro che una significativa rassegna delle *Femmes Fatales* più celebri - e più temute - della storia dell'Umanità: "Era l'invadente altro dei timori di ciascuno: Salomè, Giuditta, Astarte; Lilith, la lussuriosa Eva primigenia che rubava il seme agli uomini addormentati; Làmia, sua figlia, la regi-na serpente. Semitica, mascolinizzata, era anche Shylock, Svengali, Dracula: la "Morte Araba" appunto⁶⁷⁸. Inoltre - come ricorda Emanuela Martini - già il *look* della Bara, "contrassegnato da lunghissimi capelli corvini che scendevano fin oltre la vita, occhi bistrati, trucco orientaleggiante, con dei serpenti aggrovigliati al posto del reggiseno [...], lascerà in eredità le caratteristiche di una donna in cui avidità ed esotismo si intrecciano e [in cui], ad una quasi assoluta, per gli sche-mi del tempo, libertà sessuale si accompagna un dominio assoluto sull'uomo, metaforicamente avvolto nelle sue spire"⁶⁷⁹.

In Europa, solo la francese Musidora le faceva concorrenza, interpretando Irma Vep (un altro anagramma, chiaramente da "*Vampire*"), l'acrobata imprendibile le cui prodezze criminali incarnavano le inquietudini di un'epoca; la sinuosa assassina dai grandi occhi bistrati, con il corpo avvolto in un'aderentissima calzamaglia di seta nera che alimentava l'immaginario collettivo, protagonista della serie di dieci lungometraggi intitolata *Les Vampires* (realizzati tra il no-vembre del 1915 e il giugno del 1916) e diretta dal re dei *serials* francesi, Louis Feuillade. Mu-sidora - pseudonimo dell'attrice-regista-scrittrice Jeanne Roques probabilmente suggeritole da Pierre Louÿs, suo ottimo amico - era il nome che Théophile Gautier aveva attribuito alla giovane cortigiana romantica protagonista di *Fortunio*, morta per la puntura di uno spillone avvelenato trovato nel portafogli rubato all'uomo di cui per la prima volta si innamora davvero: il cinema eu-ropeo dei primi decenni del XX secolo non perdeva, dunque, i contatti con la cultura letteraria ottocentesca della *Femme Fatale*. Musidora, nata in una famiglia di artisti, *ex-soubrette* alle Fo-lies Bergères, amica di Colette e di molti artisti, studentessa di belle arti colta e spregiudicata, as-surse presto a moderna icona francese e a musa dei surrealisti. Nella miniserie sempre di Feuillade intitolata *Judex* (undici episodi - in media di mezz'ora ciascuno, più un prologo piuttosto lungo - realizzati nel 1917), questa *Femme Fatale* incarna ancora, ovviamente, un'antieroina: è Diana Monti, un'avventuriera d'alto bordo nascosta sotto le vesti di un'istitutrice che sa trasfor-marsi

della spia Mata Hari); *The She Devil* (1918) di J. Gordon Edwards; *The Light* (1919) di J. Gordon Edwards; *A Woman There Was* (1919) di J. Gordon Edwards; *Kathleen Mavourneen* (1919) di Charles Brabin, futuro marito di Theda (tratto dall'omonima *pièce* teatrale del drammaturgo irlandese Dion Boucicault (1868)); *La Belle Russe* (1919) di Charles Brabin; *When Men Desire* (1919) di J. Gordon Edwards; *The Siren's Song* (1919) di J. Gordon Edwards; *The Lure of Ambition* (1919) di Edmund Lawrence; *The Unchastened Woman* (1925) di James Young; infine, la commedia *Madame Mystery* (1926) di Richard Wallace e Stan Laurel, l'ultima interpretazione nota di Theda Bara prima del suo ritiro definitivo dalle scene interpretazione che, per la prima volta, tende quasi a ridicolizzare la figura della *Vamp*" con cui, per tanti anni, l'attrice aveva affascinato il proprio pubblico.

678 DIJKSTRA, *Perfide Sorelle*, cit., p. 303.

679 E. MARTINI, *Introduzione*, in AA.VV., *La donna fatale nel cinema e nella letteratura*, Bolzano, Centro Documentazione ed Informazione della Donna, 1996, pp. 7-8.

abilmente assumendo diverse identità, e che agisce soltanto per mero interesse personale⁶⁸⁰. Ma i giornali coniarono appositamente per Theda Bara il soprannome di “*Vamp*”, in occasione dell’uscita, nel gennaio del 1915, del suo film di maggior successo in assoluto, *A Fool There Was* (sia ispirato al già menzionato *poem* di Kipling, che tratto, per buona parte, dall’omonima *pièce* teatrale di Porter Emerson Browne, grande successo di Broadway nel 1909, con quasi cento repliche), in cui, per la prima volta nella storia del cinema, un’attrice baciava sulla bocca il suo compagno di scena, con una sensualità così feroce da evocare il bacio-morso con cui i Vam-piri aspiravano la forza vitale dalle loro vittime⁶⁸¹.

È difficile - osserva ancora Dijkstra - descrivere l’effetto che questa scena può aver avuto su spettatori per i quali lo spettacolo pubblico di una donna che baciava un uomo sulle labbra rappresentava ancora un tabù. Perfino nei testi scritti dai medici per altri medici le descrizioni di specifiche pratiche erotico-sessuali erano per lo più espote in latino, di modo che soltanto i pro-fessionisti responsabili e gli uomini di pari livello capissero ciò che veniva discusso. I baci nelle prime pellicole, se mai fossero previsti dalla sceneggiatura, tendevano a essere limitati a innocui bacetti sulle guance o a un rapidissimo sfiorarsi di labbra. Per cui, lo sfacciato e prolungato as-salto compiuto da Theda Bara alla bocca dell’uomo civilizzato fu più che la violazione di una sa-cra interdizione. Rappresentando il potere assoluto di una donna su un uomo, quel bacio diventò una violazione del principio stesso della virilità: in effetti, nel film in questione, una donna per la prima volta “violentava” un uomo. E non stupisce che le folle che accorsero numerose a vedere l’ultima opera di Frank Powell riconoscessero nella protagonista un’autentica seguace del demo-nio⁶⁸². La *Femme Fatale* dalla pelle lunare di *A Fool There Was* e il suo celebre “Kiss me, my Fool!” - una specie di “Baciami, stupido mio!” - divennero un modello popolare per indicare tutte quelle donne rapaci che si servivano del proprio corpo per adescare i maschi borghesi “pu-rosangue” - validi, cioè, sul piano fisico e altrettanto solidi su quello finanziario - e condurli alla rovina⁶⁸³.

Anche se il termine “*Vamp*” o l’espressione “fare la *Vamp*” potrebbero apparire

680 Da un certo punto di vista, se questi personaggi femminili sono, da un lato, sorprendentemente premoderni, dall’altro svolgono una funzione rassicurante, stabilizzante. A ben guardare sono, infatti, devianti e criminali, senza fissa dimora, senza passato: esistono unicamente nel presente, pongono il problema della “donna nuova”, della “donna alla deri-va”, della donna “fuori posto” nell’ordine sociale (non soltanto francese). Eppure la soluzione a tale problema esiste e consiste nel debellare completamente le figure in questione (uccidendole nella finzione cinematografica), quasi a suggerire che mantenere l’equilibrio nell’ambito dei “generi” avrebbe puntellato i confini della vera disciplina su altri, più importanti, campi di battaglia.

681 Cfr. GIOVANNINI, *Il libro dei vampiri*, cit., pp. 197-198.

682 Cfr. DIJKSTRA, *Perfide Sorelle*, cit., pp. 17-18.

683 In *A Fool There Was*, Theda Bara veniva presentata semplicemente come “The Vampire”, ma soltanto nei termini metaforici di corruttrice e distruttrice di uomini menzionati sopra e che sempre connotarono il suo personaggio. L’unica eccezione, in realtà, poco prima del ritiro dalle scene, fu la commedia a Broadway *The Blue Flame* (1920), in cui l’attrice, richiamata dai morti dal fidanzato scienziato, appariva per la prima volta quale “vero” vampiro.

anacro-nistiche in rapporto al periodo preso in esame nel nostro lavoro, il concetto che sta alla base di entrambi è assolutamente svincolato da qualsiasi barriera temporale definita: si tratta, infatti, dell'idea - fortemente radicata in tutte le epoche storiche, come si è ripetutamente avuto modo di constatare - che la donna (troppo) seducente resta sempre, immancabilmente mortifera. Nella *Vamp* confluisce, infatti, non soltanto lo spettro della donna-vampiro classica, ma anche una genealogia di mostri femminili al contempo analoga e diversa, quella rappresentata, cioè, dalle *Belles Dames sans Merci* e dalle *Femmes Fatales* di cui si è detto sopra. Le prime, di keatsiana memoria, sono creature che hanno l'abitudine di uccidere, come la mantide religiosa, l'uomo che si impongono temporaneamente di amare, facendo del "cannibalismo erotico" un vero e proprio marchio distintivo della loro specie. Più precisamente, nella *Vamp* si ritrova l'archetipo originario della *Femme Fatale*, simbolo della ribellione del Femminile nei confronti del Maschile, a partire dalla sfera sessuale: si tratterebbe, in altri termini, dell'eterna protesta di Lilith, che non accetta di essere sottomessa ad Adamo - cioè di giacere simbolicamente "sotto di lui" - e reclama l'uguaglianza dei loro corpi e delle loro anime. Nella *Vamp* è dunque riscontrabile l'impulso ancestrale della Donna a non subire, ad agire, a porsi come tessitrice di trame d'amore, come reggitrice di un rapporto erotico dai tratti sinistri, come creatrice di un proprio equilibrio in cui al ricevere non corrisponde quasi mai il dare (ma soltanto un eterno promettere), come sorgente inesauribile di un fascino non contrattabile, come dominatrice dell'uomo, che deve necessariamente piegarsi al suo cospetto. La *Vamp* è una delle incarnazioni più moderne del serpente infernale o del demoniaco che spinge la Donna a fare qualcosa che l'Uomo non intende concedere razionalmente, trasformandola in quel veicolo di peccato e di trasgressione contro il quale già la Patristica aveva incessantemente provveduto a scagliarsi. *Femme Fatale* e *Vamp* sono, allora, le donne che non sono scelte, ma scelgono, sono le donne malvagie, la parte cupa della fiamma di una candela, quella che resta attaccata allo stoppino (la parte che più è radicata alla terra), del tutto antitetiche rispetto alle donne angeliche, la parte bianca della stessa fiamma, che prende forma da quella scura, ma che poi sembra distaccarsi da essa (o semplicemente reprimersi, perché la "donna", in fin dei conti, sempre "donna" è) per innalzarsi verso il cielo⁶⁸⁴. Di fronte a queste creature, l'uomo è spiazzato, perché non ha strumenti per intessere un rapporto di maggiore o pari potere e, in molti casi, finisce irrimediabilmente per soccombere. Quando la natura femminile, espressa soprattutto in ambito sessuale, non è occultata - vale a dire, non viene contenuta e civilizzata - diventa una forza selvaggia che fa regredire il maschio ad uno stato animalesco, trasformandolo in schiavo delle proprie pulsioni, privo di ogni minimo barlume di raziocinio.

L'abbandono masochistico di un uomo al fascino muliebre lo condanna inesorabilmente, tra l'altro, all'isolamento e al disprezzo da parte dei suoi simili, perché, ai

loro occhi, egli non rappresenta altro che un essere degenerato che nega - o dimentica in maniera più o meno consapevole - il ruolo di dominatore che Dio gli ha ingiunto di interpretare nella società. Tutto questo viene magistralmente rappresentato in *A Fool There Was*, il cui protagonista - John Schuyler, un uomo d'affari di successo, marito esemplare e pilastro della comunità - cade vittima delle lusinghe di Theda Bara, una donna calcolatrice che, per tutta la durata del film, viene identificata semplicemente come "*The Vampire*". A mano a mano che la storia si dipana, questa moderna vampira spoglia Schuyler di ogni facoltà di giudizio, orgoglio, riserbo, acume finanziario e amici, abbandonandolo ben presto per un nuovo e più giovane amante: alla fine il protagonista, straziato e solo, pietosa ombra dell'individuo che è stato, si aggira per la città ubriaco, allontanato e disprezzato perfino dall'ex-segretario Tom, un tempo così ossequioso nei suoi riguardi. Il trattamento con cui la comunità castiga il "Superuomo" che si sottomette al volere capriccioso della donna sessuata e tentatrice, è lo stesso che viene riservato anche alla *Femme Fatale*, alla sensuale creatura generata dal Caos primordiale che - come si è detto in precedenza - esercita un potere che non le spetta, un crimine gravissimo che deve essere punito severamente in termini di biasimo e di emarginazione sociali. Le moderne discendenti di Lilith sono creature "abominevoli" - vere e proprie divoratrici d'anime - con cui è imprescindibile convivere, perché la loro esistenza è assolutamente ineliminabile, ma che si possono tollerare soltanto nella loro forzata separazione dalla maternità, dalla famiglia, dagli affetti e dai sentimenti, da quella sfera, cioè, di devozione matrimoniale estrema incarnata, sempre in *A Fool There Was*, da Kate, la moglie respinta - e "monaca" di casa amorevolmente dedita all'educazione della prole - che sopporta con stoica abnegazione qualsiasi insulto alla propria dignità, nella speranza che, un giorno, il marito riconosca gli errori commessi e torni sui propri passi.

Idolo freddo, creatura sanguinaria e implacabile, crudele e lussuriosa, insofferente a freni e a leggi, perennemente corrucciata, enigmatica e funesta, dalle origini spesso misteriose e nobilissime, la *Femme Fatale* - che nulla ha di virginale e di virtuoso - fa intravedere promesse di inquietudini e di sventure⁶⁸⁵. Scrive Carla Cotti: "In queste donne rovinose, prende grandiosamente vita un contraddittorio, provocante connubio fra il fasto della carne muliebre che si offre, in apparenza arrendevole e talvolta minacciosamente vogliosa, e l'imperio di una volontà forte, liberamente esercitata, possibilmente violenta e sanguinaria"⁶⁸⁶. Questo genere di "fantasma" femminile distrugge, dunque, il genio umano, se non lo conduce prima alla morte. E a volte è ancora più pericolosa, perché appare camuffata da "musa ispiratrice" - come la Rebekka del dramma ibseniano *Rosmersholm* (1886) - un tipo di donna ambigua che risulta estremamente affascinante agli occhi del soggetto maschile, soggetto che potrebbe facilmente annientare in qualsiasi momento, pur

685 Cfr. I. MAGLI, *La maschera dell'idolo*, in AA.VV., *La donna angelo*, Novara, De Agostini, 1992, pp. 44-62.

686 Cfr. COTTI, *Immagini letterarie della donna fatale*, in *op. cit.*, p. 11.

non possedendo quel genere di incantesimi insormontabili che contraddistinguono, ad esempio, la figura della maga Circe. Lo spirito della *Femme Fatale* e della *Vamp* - suo moderno *alter ego* - aleggia tra le pagine di *romans*, *contes* e *nouvelles*, tra le pagine di poesie e di opere teatrali a cavallo fra XIX e XX secolo, ora con le sembianze di una strega demoniaca, di una *revenante*, di una ninfomane corruttrice di giovani, ora con quelle di un'innocente depravata o di una perversa donna-bambina. E non mancano di certo - come si è già ampiamente avuto modo di trattare - i modelli di carattere mitologico: la peccatrice Eva che induce l'Uomo in tentazione e Lilith - colei che l'ha preceduta al fianco di Adamo - sono soltanto le versioni biblica e talmudica delle dee Astarte e Venere. Dal mondo classico, buona parte degli artisti della prima metà dell'Ottocento e, in seguito, quasi tutti gli esponenti del Decadentismo⁶⁸⁷, attingono, nobilitandola, la figura dell'etèra, nella quale un erotismo di livello, per così dire, "superiore", si associa alla pratica della prostituzione. Al suddetto connubio menzionato da Carla Cotti si intreccia, infatti, il fascino morboso della promiscuità sessuale, nella realtà esecrata, bramata e regolamentata dalla doppia morale borghese nella persona della cortigiana⁶⁸⁸. Nella figura più specifica della *Femme Fatale*, però, questa particolare attrattiva viene evocata senza le contropartite (vale a dire, pagamenti in denaro e prescrizioni mondano-sanitarie) che abitualmente rassicurano sulla sua tollerabilità - o meglio, funzionalità - sociale. Leggendarie meretrici e sovrane mastose fanno balenare l'immagine, repulsiva e magnetica, di una donna padrona di sé - quindi preda dei più innominabili istinti e fonte di impensabili pericoli - e, contemporaneamente, signora di destini altrui. Ma questa fantasia - paradossale, blasfema, eccitante - suscita nell'uomo del XIX secolo un brivido profondo. A ben guardare, l'idea ancestrale che sia innata, nella donna, la pulsione a sopprimere il maschio, rientra pienamente nel repertorio del cosiddetto "Romanticismo Nero", secondo i cui principi fondamentali, un intreccio mistico di *Éros* e di *Thánatos* costituirebbe - come si è detto in precedenza - il vero e unico perno dell'Amore.

La *Vamp* è la seduttrice, che, come osserva Baudrillard, sa trattare trionfalmente la propria fragilità femminile, piegandola a suo esclusivo uso e consumo; è l'ammaliatrice che moltiplica all'infinito la propria immagine, il camaleonte che gioca sull'eclissi della propria presenza per confondere gli avversari e attirare meglio le sue prede. La *Vamp* è la donna che reagisce in modo nichilista alla propria condizione umana: se la società maschile le nega tutti i diritti, perfino quelli sulla propria persona, sul proprio corpo, essa è pronta a rinunciarvi completamente e, attraverso il trucco - che diventa, su di lei, maschera viva, come la pelle

⁶⁸⁷ Per un suggestivo, ricco, coltissimo repertorio di motivi caratterizzanti il personaggio della *Femme Fatale* nel quadro d'insieme della cultura decadente, cfr. G. MARMORI, *Le vergini funeste*, Milano, Sugar, 1966.

⁶⁸⁸ Sul tema della condizione storica della prostituta e sul relativo dibattito di idee, cfr. A. CORBIN, *Les Filles de nocce: misère sexuelle et prostitution (19e siècle)*, Paris, Flammarion, 1982. Sul significato simbolico della prostituzione, sull'identificazione che, fin dagli albori dell'età capitalista, si stabilisce tra prostituta e artista e, più in generale, sulle connessioni tra questo tema e la cultura borghese così come si manifesta nella metropoli, cfr. il monumentale lavoro di W. BENJAMIN, *Parigi, capitale del XIX secolo: i "passages" di Parigi*, Torino, Einaudi, 1986, o, del medesimo autore, ma di mole più limitata, il saggio *Baudelaire e Parigi*, in ID., *Angelus Novus: saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1982.

indossata dai vampiri orientali men-zionati sopra - si fa apparenza pura, costruzione artificiale che nasconde la realtà del volto, quello vero, il più delle volte smarrendola per sempre. È soltanto servendosi dell'arma dell'illusione che la *Femme Fatale* diventa estremamente potente, in quanto riesce così ad uniformarsi al meccanismo supremo dell'inganno che plasma e regola la maggior parte dei rapporti fra gli uomini: se questi la privano addirittura della facoltà di provare desiderio, essa lo schernisce, lo raggira. Quella della seduttrice rappresenta, dunque, per la donna, una tattica di autodifesa estrema, che comporta inevitabilmente un certo grado di autodistruzione, gli effetti della quale si rivelano, però, del tutto trascurabili se paragonati alle sofferenze inflitte alla controparte maschile⁶⁸⁹. Nelle cortigiane ad esempio, figure frequentissime nella letteratura ottocentesca europea (per limitarci a Théophile Gautier, basti pensare, ad esempio, a Clarimonde, protagonista de *La Morte amoureuse*, a Musidora, protagonista di *Fortunio*, o a Mademoiselle Dafné de Boisfleury, protagonista dell'omonimo *récit*), il fascino morboso della promiscuità sessuale è evocato in modo assoluto, al di fuori dello scambio normato dal denaro, dai favori, e dalle più elementari prescrizioni sanitarie che le coinvolgono e che di solito rassicurano sulla loro controllabilità, funzionalità e tollerabilità. Tale evocazione si associa all'indubitabile maestria - fisica e, molto spesso, anche intellettuale - nel-l'accendere e infiammare continuamente il desiderio maschile (ragione per la quale vengono anche soprannominate "allumeuses"⁶⁹⁰, le stesse tra le quali sarà di moda, in certi ambienti parigini *fin-de-siècle*, affettare proprio l'enigmatico sorriso della Gioconda reso così popolare dall'interessante interpretazione di Walter Pater)⁶⁹¹. Doppiezza, indeterminatezza, ambiguità: ecco, in sintesi, i "mali" insiti nel fenomeno femminile. Creatura contemporaneamente sessuale e materna, la donna genera una confusione erotica senza precedenti nella mente "a compartimenti stagni" degli uomini dell'epoca, quella medesima confusione che ha originato l'animata e variegata galleria di immagini femminili precedentemente analizzata in maniera piuttosto approfondita. La donna simboleggia, infatti, la capacità di conciliare l'inconciliabile; in lei converge ciò che è sommamente desiderabile e ciò che è rigorosamente proibito, l'oggetto di piacere che si lascia comprare e la sacralità della madre, la meretrice e la santa⁶⁹².

Tuttavia, sempre nel XIX secolo, prende corpo - come si è visto - un'altra figura femminile fondamentale: l'angelo del focolare, la *Femme Fragile*, che si sviluppa in maniera del tutto opposta rispetto alla *Femme Fatale*. Essa si nutre solo di qualità spirituali, di purezza e di elevazione, al fine di poter diventare un'intermediaria tra l'uomo - spinto al

689 Cfr. J. BAUDRILLARD, *De la Séduction*, Paris, Éditions Galilée, 1979, pp. 115-131.

690 Per un'interpretazione psicanalitica dell'*allumeuse* come figura materna in grado di far ripercorrere all'uomo l'altalena di abbandoni e ritorni propria della prima infanzia, cfr. F. FORNARI, *Carmen adorata: psicoanalisi della donna demoniaca*, Milano, Longanesi, 1985.

691 Cfr. pp. 131-132 del presente studio.

692 Cfr. PEPOLI, *loc. cit.*

peccato dalla lussuria di Lilith e dalla concupiscenza della Prima Madre Eva - e il cielo. Questa figura sostituisce quella della “donna-madonna”, un’icona muliebre - perché soltanto di un’immagine si tratta - ottenuta dopo un lungo processo di purificazione da ogni contaminazione sessuale e di “derealizzazione” del corpo femminile. L’aspetto richiesto a queste creature non può che essere esangue ed (effettivamente) innocuo, contrassegnato come da un sentore di morte, dove pallore e pudore si intrecciano in una sorta di languida, allucinante evanescenza: sono le vittime designate dei sadici e le compagne ideali dei necrofili, le modelle perfette, riportati nei libri di etichetta dell’epoca, del “corretto modo di svenire”⁶⁹³. Questa sorta di ruolo concepito ed affibbiato ad arte dalla borghesia benpensante, tuttavia, non può che portare con sé la malattia e la minaccia sempre incombente della follia: infatti se, fino alla prima metà dell’Ottocento, saranno ancora i maschi gli individui percentualmente più colpiti dall’alienazione mentale, nella seconda metà del secolo, diventeranno le donne, invece, i soggetti maggiormente predisposti all’esaurimento nervoso, all’anoressia, alla depressione, all’isteria e a numerose altre patologie psicosomatiche⁶⁹⁴.

Entrambe le tipologie femminili rappresentano sì la trasposizione di illusioni, di desideri erotici maschili, ma simboleggiano - è evidente - tendenze diametralmente opposte. Alla paura e al rifiuto dell’*éros* da un lato, corrispondono l’estasi sessuale e la sopravvalutazione dell’atto erotico dall’altra. In tutti e due i casi, comunque, il risultato è una creatura artistica astratta e disumanizzata, frutto di una trasfigurazione egoistica dei sensi e, soprattutto, dello stato d’animo maschile, affinché quest’ultimo possa riuscire ad amare quella creatura che si dimostra così diversa da lui. La realtà della donna - lo si è già ribadito più volte - si plasma dunque, paradossalmente, sui modelli femminili dell’uomo, giacché per conquistarlo essa deve corrispondere alle sue fantasie erotiche. Fragile è la principessa idealizzata delle fiabe, l’ammalata che si spegne lentamente tra visioni celesti, la bellezza eterea, la fanciulla immersa nei sogni infantili, l’imprescindibile dall’animo ardente, la solitaria in attesa, la sposa bianca. Lontane dalla carnalità e dal piacere, intrise di spiritualità e di purezza, queste figure angelicate liberano l’uomo dall’angoscia della prestazione sessuale, dalla paura dell’impotenza e dai doveri coniugali e, salvandolo dai tormenti del desiderio, gli aprono la via verso l’innocenza, lo attraggono verso l’Io superiore, verso una dimensione trascendente. La donna fragile pone il maschio nella posizione di predominio che tanto brama: egli ha il dovere di proteggerla dalle asperità della vita, vale a dire dai pluristigmatizzati abissi della sessualità. La donna fragile diviene oggetto di culto da parte dell’uomo ipersensibile, timoroso della realtà “decadente”, da parte, soprattutto, dell’artista

⁶⁹³ Cfr. FORTUNATI, *Dal vampiro alla vamp*, in *op. cit.*, p. 61.

⁶⁹⁴ Cfr. F. MOLFINO, *Angelo o demonio*, in *La donna angelo*, *cit.*, p. 49.

fem-mineo. Come si è detto in precedenza⁶⁹⁵, l'immagine della donna esangue, malata, morente, o già nelle braccia liberatorie della morte rappresentata in molte opere e raffigurata su innumerevoli tele - tutte ideologicamente assai significative - intorno alla metà dell'Ottocento fu accolta con notevole entusiasmo dai maschi della borghesia, che trovavano, appunto, nell'infermità fisica di una madre, di una figlia, di una fidanzata, di una moglie, un dono prezioso che li avrebbe aiutati contro gli affari sporchi del mondo, preservandoli dalla perdizione. La donna, fonte di potere spirituale e di vigore fisico, diventa una sorta di "Agnello purificatore" - una versione estrema del culto della martire - assumendo un ruolo, cioè, del tutto simile a quello assegnato dalla religione alla figura di Cristo, una funzione apotropaica finalizzata a proteggere dal peccato non soltanto l'anima del singolo uomo, ma quella dell'intera umanità. Tuttavia l'invalida - emissaria di bontà - non consuma metafisicamente il proprio sacrificio nella sofferenza della croce, ma nel dolore e nel silenzio e nel soccombere per amore in seguito ad un lento, inesorabile processo di autonegazione, di autodistruzione, così che il maschio - secondo una teoria positivista di ascendenza comtiana -, traendo vampiricamente da lei ulteriori energie in grado di aiutarlo a trionfare nel mondo supremo della Forza, non si senta minacciato da nessun simbolo dell'altro sesso che possa costituire un pericolo per la propria posizione sociale, in competitività con la sua vita d'uomo d'affari. Come un olocausto all'uomo - che essa è nata per servire - viene, dunque, concepita la donna in dipinti quali *La Malade* (1880-90) di Alfred-Philippe Roll, *La Crise* (1891 ca.) del preraffaellita Sir Frank Dicksee (specialista in questi commoventi soggetti, ma anche autore, stranamente, del celebre quadro che illustra la keatsiana *Belle Dame sans Merci* (1902 ca.)), *L'Inferme* (o *Convalescence*) (1899) dello svedese Carl Larsson, *Maladie e Santé* (1900) di Albert Chevallier Taylor e *La Convalescente* (1911 ca.) del cubano Leopoldo Romanach. Si verifica un vero e proprio proliferare di vittime sacrificali, pietosamente, enfaticamente lascive: *Clair de lune* (o *Martyre*) (1894) dello svizzero Albert von Keller mostra il piacere palesemente sadico dell'artista per la figura femminile nuda, inerme, legata alla croce, che certo non suscita sentimenti religiosi in chi la osserva. Giunti ormai al parossismo, *Petalo di Rosa* (1889-90) di Giovanni Segantini, ad esempio, coniuga il tema feticistico dell'emaciata donna tistica con quello della crocifissione per offrire una doppia immagine della perfezione femminile, che si può esprimere soltanto nella fredda luce di febbricitante sacrificio che brilla sfumata nelle pupille, appunto, di una donna morente⁶⁹⁶. Romanzi come *Trilby* (1894) di George du Maurier (il cui titolo pare riprendere quello di un *récit* nodieriano del 1822, anche se in un contesto e all'interno di "generi" letterari completamente diversi, quasi antitetici fra loro) - che tratta il tema della purificazione della mente dell'uomo mediante l'autoimmolazione della donna - o il poem *The Lady of Shalott*

695 Cfr. la nota 560 alla p. 123 del presente studio.

696 Cfr. DIJKSTRA, *Idoli di perversità*, cit., *Il culto dell'infermità*, pp. 43-57.

(1842) di Alfred Tennyson - che palesava il concetto che la morte, come pure la follia, costituissero una via d'uscita per la donna, la cui ansia di sacrificio rimaneva insoddisfatta - rap-presentavano *exempla* più che apprezzabili dal punto di vista morale, finalizzati com'erano a sti-molare la creatura femminile "ben educata" a perseguire nel rituale sociale di esaltata sottomis-sione all'uomo, rituale di accettazione da parte della collettività che sfociava - in maniera più che logica e giustificata secondo la mentalità dell'epoca - nell'apoteosi della sublime consunzione, nella volontaria trasmissione - come si è detto sopra - dell'essenza stessa della propria energia (simbolicamente, del proprio "gioiello", del fragile giglio della propria virtù) al maschio pre-scelto per vivificarne lo spirito⁶⁹⁷.

La donna mostruosa / *Femme Fatale* / *Vamp* da un lato e l'angelo del focolare / eroina virginale / martire domestico dall'altro esprimono bene l'atteggiamento dualistico e dicotomico che la società ha perennemente tenuto nei confronti della donna, la quale non può che essere o angelo o demone, o moglie e madre esemplare o esecrabile, letale prostituta. Esiste sempre, dun-que, una semplificazione e una riduzione quando si ha a che fare con le immagini femminili, che appaiono concepibili solamente come una delle due alternative di un'opposizione condannata a perpetuarsi fino alla fine dei tempi - quella fra Maria e Lilith, fra il sacro e il profano - mai come la compresenza di entrambe. E il sorgere di tale contrapposizione è dato dal fatto che l'accetta-zione della donna - che avviene solo a patto di una sua smaterializzazione fisica e di una sua "divinizzazione", cioè di una sua rielaborazione su un piano puramente ideale - comporta un conflitto inevitabile con la vita vissuta, produce un attrito con la realtà, e implica, quindi, l'esi-stenza di una donna pericolosa che precipita l'uomo nell'abisso della corruzione e della rovina, di una donna il cui corpo materiale, tangibile, "vero", finisce irrimediabilmente per diventare un'esca del diavolo. Quello che va chiarito è che entrambi gli stereotipi, però, non sono semplici proiezioni dell'immaginario collettivo, e maschile in particolare. Anche se come tali vengono alla luce, in seguito si sviluppano come due veri e propri ruoli sociali, attinenti a due sfere ben di-stinte dell'organizzazione e della divisione del lavoro, a due strategie di vita agli antipodi l'una rispetto all'altra. In quanto modelli sociali, il loro stampo, apparentemente immutabile nel corso della Storia, condensa, in realtà, un contenuto variabile che, a mano a mano, viene riempito da tutte le più svariate ideologie che le singole epoche producono: Praz osserva, infatti, che "di donne fatali ce ne sono state sempre, nel mito e nella letteratura, perché mito e letteratura non fanno che rispecchiare fantasticamente aspetti della vita reale"⁶⁹⁸. La supremazia di uno dei due archetipi sull'altro si basa sul presupposto che la

⁶⁹⁷ Cfr. *Ibid.*, pp. 57-64.

⁶⁹⁸ Cfr. PRAZ, *op. cit.*, p. 171. Mostruosamente svincolate dallo spazio e dal tempo, anzi ubiquie e sempiternie nel concatenarsi delle reincarnazioni; impensabilmente impure, dedite a commerci carnali innumerevoli e assolutamente promiscui, senza alcun confine di età, parentela, razza, classe o specie; incontrastate dittatrici di regni (talvolta di un trivio, talaltra di tutta la storia umana); pervasive da una brama insaziabile di distruzione; emergenti, con fattezze veneree distorte da una luce d'incubo, da lorde onde di sperma e di sangue; apparenti vergini sideree dotate del terribile potere della fasciazione, i cui

donna non ha il diritto di “prendere”, può so-lo “dare”: quando essa obbedisce a questo precetto è una creatura “buona”, a scapito della quale l’uomo cresce e realizza il proprio appagamento, ma se sceglie, invece, di sfidarlo, se decide soltanto di “prendere per sé” senza mai concedere nulla, allora diventa improvvisamente un mostro perverso e distruttivo che deve venire ostracizzato. Nella figura della *Vamp*, però, oltre a questa ideologia maschile, confluisce - si è detto - anche un notevole apporto femminile.

Le *Femmes Fatales* amano, pertanto, tutto ciò che gli ideali “maschili” delle donne-ange-lo, spose virtuose e madri devote, aborriscono. Se queste ultime devono ossequiosamente prati-care la modestia, il risparmio, la misura, il conformismo, le prime trasgrediscono senza remore a un’obbedienza che, massificata, diventa noiosa e ripetitiva e, con una straordinaria capacità di metamorfosi e di travestimento, recitano davanti al maschio - umiliato dalle battute imprevedibili di un copione che, una volta tanto, non è stato lui a scrivere - un aristocratico disprezzo per il denaro e per un uso degli oggetti pedissequamente adeguato al valore che essi incarnano. Mae-stre della dilapidazione di patrimoni e dello sciupío di ogni ricchezza, le discendenti degli antichi demoni femminili scrivono con le loro pratiche, pericolosamente adorabili, una sorta di manife-sto della dissolutezza che irride sfontatamente ai valori borghesi, centrati sull’oculata ammini-strazione del patrimonio, sul lavoro visto come fonte di ricchezza, sulla parsimonia, sulla filoso-fia positiva del successo professionale⁶⁹⁹. Le *Femmes Fatales* ottocentesche e le *Vamp* dei primi del Novecento non indossano più, infatti, (soltanto) bianchi sudari insanguinati, ma amano la magnificenza dei tessuti (seta, velluto, merletti e pellicce di belve feroci), le pietre preziose, i bel-letti e i profumi di gran pregio; non si nascondono più (soltanto) in caverne o in lugubri sepol-cri, ma si circondano di arredi sfarzosi ed esotici, di un lusso irreale e fiabesco, come una terra promessa; il loro sguardo rimane sempre quello di un predatore e i loro gesti sono sempre feli-ni, ma si confondono all’interno di una spirale di scollature e di spacchi provocanti, di turbanti e di trasparenze, di sete e di piume di pavone, di pellicce e di pelli di serpente. L’unica eredità di Lilith, di Làmia, o di Empúsa che queste moderne “Figlie del Male” - “infantili, crudeli sa-cerdotesse della testa mozza dell’uomo”⁷⁰⁰ - continuano a perpetuare, violenta e immutabile nei secoli, è data dai tormenti che esse sono in grado di infliggere al Maschio, dalla volontà di de-terminare il corso del suo destino, un destino fatto di adescamenti, di inganni, di ossessioni, di dissanguamenti, di morte.

exploits si bloccano sempre allo stadio di tentazione, senza mai passare all’atto; invincibili e insupe-rabili, le donne fatali come quelle finora descritte sono stae definite dallo stesso Mario Praz - uno dei massimi eruditi sull’argomento - “sintetiche”, perché, appunto, nella dovizia delle loro mutazioni, sembrano riunire in sé tutte le mi-nacce e gli incubi evocabili dalla mente maschile (Cfr. ID., *La Belle Dame sans merci*, in *Ibid.*, pp. 171-261).

699 Cfr. FORTUNATI, *Dal vampiro alla vamp*, in *op. cit.*, pp. 61-63.

700 DIJKSTRA, *Idoli di perversità*, cit., p. 513.

PARTE II

La Femme Fatale: raffigurazioni della donna nella letteratura fantastica francese dell'Ottocento

CAPITOLO TERZO

La donna, fenomeno e oggetto del Fantastico

La modalità fantastica, così come è stata definita nel capitolo precedente, funziona secondo un meccanismo di “rottura” innescato dall'intervento di un elemento perturbatore, interno o esterno al soggetto, e definito da Joël Malrieu “oggetto” o “fenomeno” del fantastico⁷⁰¹. Tale oggetto è all'origine di una crepa che si apre improvvisamente e che gradualmente si espande nei punti nevralgici di una trama predefinita, le cui componenti sono assimilabili a quelle della realtà conosciuta, in seno alla quale un personaggio - spesso, ma non sempre, di sesso maschile - evolve, a volte in maniera troppo ingenua. E questa spaccatura provoca una serie di modificazioni e di cedimenti a catena, fino all'irrimediabile crollo della trama stessa, che suggerisce, in certi casi, una possibile apertura verso nuove dimensioni in cui l'esperienza onirica interagisce con la realtà quotidiana, verso mondi alternativi percepibili soltanto dalle anime iniziate. Il “fenomeno” in questione partecipa, cioè, di quell’“intrusion brutale du mystère”, menzionata da Castex⁷⁰², la cui manifestazione nella vita comune alla totalità degli individui è sempre traumatizzante, ma che, in ogni caso, costituisce un tentativo del fantastico di attribuire maggiore autenticità e, forse, anche una certa dose di superiorità alla “propria” realtà, una realtà “altra”.

Ognuno dei *récits* fantastici che prenderemo in esame nelle pagine a seguire, si contraddistingue per la presenza costante di un personaggio femminile dallo statuto speciale, una figura ambigua e problematica, rivestita, di volta in volta, proprio della suddetta funzione di “fenomeno” -

701“Le récit fantastique repose en dernier ressort sur la confrontation d'un personnage isolé avec un phénomène, extérieur à lui ou non, surnaturel ou non, mais dont la présence ou l'intervention représente une contradiction profonde avec les cadres de pensée et de vie du personnage, au point de les bouleverser complètement et durablement. L'histoire du fantastique est l'histoire des variations autour de ce schéma” (MALRIEU, op. cit., p. 49). Si veda, per maggiore completezza, quanto riportato anche alla p. 12 del presente studio.

702“[E]ssentiellement intérieur et psychologique [..] le fantastique [...] se caractérise [...] par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs” (CASTEX, Le Conte fantastique, cit., p. 8). La citazione integrale è riportata alla p. 44 del presente studio.

un “fenomeno” che racchiude in sé molteplici significati -, mentre il ruolo del “sog-getto”, dell’eroe, viene, in genere, sostenuto da un uomo. Rappresentare la femminilità come un oggetto fantastico dal fascino deleterio che penetra in profondità e spezza il fragile equilibrio del soggetto, come l’espressione di una dualità contemporaneamente spinosa e feconda, significa conferirle una dimensione e delle facoltà particolari, che contraddistinguono il modo di essere di una *Femme* in particolare, quella fatale. Presso autori quali Nodier, Nerval, Mérimée e Gautier, tale donna tende a riunire in sé tutti i contrari e offre, tanto ai lettori quanto agli scrittori, sotto la cui penna e il cui sguardo prende forma, le attrattive della propria natura paradossale: essa non è soltanto una vergine di ghiaccio, ma anche, come magnificamente la definisce la regina Altea, protagonista della tragedia swinburniana *Atalanta in Calidone* (1865) (riferendosi alla bella fi-glia del re Iasio di Arcadia, leggendaria cacciatrice allattata da un’orsa, fanciulla fermamente virtuosa, ma spesso provocante),

la strana donna,...’l fiore,

La spada, rossa di sangue profuso,

Mortal fiore per gli uomini, adorabile

odiosa – anche mirò co’ strani cigli,

Co’ strani labbri ella gioì, mirando

Un de’ miei⁷⁰³ trucidare questi miei⁷⁰⁴...⁷⁰⁵.

Al fine di meglio analizzare le diverse raffigurazioni della figura femminile - inizialmente stigmatizzata dalla modalità fantastica - che gli autori elencati sopra hanno scelto di presentare nelle loro rispettive opere, appare opportuno concentrarsi sull’intervento di questi personaggi nello svolgimento del *récit* fantastico, le condizioni della loro semplice apparizione - insieme tormentata e fiduciosa, nostalgica e invitante - e le conseguenze di essa, senza dimenticare la portata e la complessità di quel carattere fortemente ambivalente a cui non sembrano mai rinunciare. Angeli o demoni - entrambi volti dell’Eterno Femminino mitico - perennemente in bilico tra la vita e la morte, frammenti di un lontano passato resuscitati nel presente della narrazione, in cui la bellezza si fonde con un orrore ammaliante, “figure[s] gracieuse[s] ou terrible[s], apportant la joie ou l’épouvante”⁷⁰⁶, creature provenienti da un “monde illimité, profond, mystérieux, plein d’illusions et de ténèbres où se combattent des influences bonnes et mauvaises qu’il faut savoir discerner”, all’interno, ma soprattutto all’esterno delle quali, “on [...] voit des merveilles et des épouvantements à troubler la

703 Meleagro, primogenito della regina Altea, innamorato oltre misura della vergine Atalanta.

704 Toxeo e Plexippo, i fratelli della stessa regina.

705 SWINBURNE, *Atalanta in Calidone*, cit., p. 89.

706 GAUTIER, *Spirite*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. II, p. 1140.

raison humaine”⁷⁰⁷: ecco alcune definizioni salienti di queste donne, delle quali il genere fantastico si dimostra adatto, forse più di ogni altro, a porre in risalto le luci e, soprattutto, le ombre.

3.1. Apparizioni sconvolgenti

La comparsa della figura femminile produce, dunque, una frattura, le cui tracce (ma si potrebbe anche parlare, in un certo senso, di “stigmati”), ravvisabili tanto a livello dell’enunciato quanto a livello dell’enunciazione, costellano indifferentemente *contes* e *nouvelles* fantastici. Tale spaccatura tende a manifestarsi, in primo luogo, sotto forma di “rivelazione oculare”, della quale il soggetto giunge a conoscere contemporaneamente delizie e timori. In effetti, la prima apparizione della *Femme Fatale* all’interno dei *récits fantastiques* non viene quasi mai scandita da un qualche atto di parola: sia il soggetto maschile che il fenomeno femminile si “limitano” a guardare e a guardarsi, senza profferire verbo. A differenza dei *contes de fées*⁷⁰⁸, *contes* e *nouvel-les fantastiques* poggiano per buona parte sullo sguardo, vale a dire su un rapporto diretto tra protagonista maschile e antagonista femminile che, almeno inizialmente, non parla e sembra, pertanto, non creare nulla. Una peculiarità che potrebbe venire interpretata come un segno di innocuità della donna, produce, in realtà, un effetto del tutto opposto. Questa, infatti, presentandosi subito come essere increato (o creato da forze “diverse”, oscure e sconosciute) e non creatore, dotato, perciò, di una natura “altra”, totalmente al di fuori degli schemi comuni (che, appunto per questo, tendono a frantumarsi a contatto con lei), suscita in chi le sta di fronte un pro-fondo sentimento d’angoscia e di impotenza⁷⁰⁹. Il fenomeno femminile della maggior parte dei *récits fantastiques* che analizzeremo in questa sede, non è altro che il frammento personificato di una dimensione situata tra il reale e l’immaginario, tra luce e ombra, una dimensione posta a cavallo dei due piani dell’esistenza umana - vale a dire nella dimensione onirica del dormiveglia - in quell’universo in cui nitidezza e vaghezza tendono a fondersi insieme, in quel mondo nuovo, alternativo dominato dal caos,

où tout fait la grimace,

se déforme, se tord, et prend une autre face;

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 1137.

⁷⁰⁸ Alla base del *conte de fées* - espressione di un altro genere di rappresentazione della realtà e del suo opposto - si trova, infatti, la parola. La fata è, per definizione, “colei che parla” (“*fée*” deriva, infatti, dal latino *fata*, plurale di *fatum* < *for*, *faris*, *fari*, *fatus sum*, “parlare” appunto) (A. ERNOUT - A. MEILLET, *Dictionnaire Étymologique de la langue latine: histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1985, ad vocem) e niente e nessuno può impedire, se non a prezzo di enormi sacrifici e sofferenze, il compimento di quanto da lei enunciato. In tal senso, la fata, buona o cattiva, si presenta, già dal punto di vista etimologico, come una figura fondamentalmente creatrice (cfr. MALRIEU, op. cit., p. 96).

⁷⁰⁹ Cfr. *Ibid.*, pp. 95-97.

glace vue à l'envers où l'on ne connaît rien,

car tout est transposé⁷¹⁰.

E l'impressione suscitata nell'individuo maschile dalla rivelazione di tale fenomeno, di tale incarnazione dell'"altro", del Fantastico (benché spesso questo termine possa sembrare del tutto antitetico rispetto all'effettiva natura della *Femme Fatale* di turno!), è simile a quella generata nell'animo umano dalle tenebre squarciate da luci incerte e tremolanti, da riflessi intermittenti che rischiarano per qualche istante l'ambiente, deformandolo in maniera bizzarra, per poi farlo sprofondare nuovamente nell'ombra⁷¹¹. La visione della creatura femminile si sostituisce, in un certo senso, alla realtà, "avec les grossissements et les métamorphoses des ténèbres"⁷¹².

3.2. Rivelazioni e giochi di sguardi

Tra gli autori di cui ci occuperemo nel presente studio, Gautier è quello che maggiormente concepisce il fantastico e la rielaborazione del mondo a partire da questa nuova, ulteriore realtà, proprio a partire dalla potenza dello sguardo fissata sulla carta tramite la scrittura. L'occhio costituisce infatti, per l'autore, un'autentica fonte d'irradiazione in grado di esprimere il contenuto del pensiero e della sensazione, di espandersi nello spazio e di produrre una sorta di magnetismo luminoso attraverso i quali l'"io" si impadronisce degli oggetti e instaura una relazione con il "tu" sotto forma di conquista o di fascinazione (relazione che può anche rivelarsi di segno inverso, tramutandosi nella preminenza del "tu" sull'"io").

Les Grecs - scrive Gautier nel proprio resoconto di viaggio in Italia (1852) - avaient une expression pour rendre d'un seul mot l'endroit central et important d'un pays ou d'une ville: "ophtalmos" (l'oeil). N'est-ce pas, en effet, l'oeil qui donne la vie, l'intelligence et la signification à la physionomie humaine, qui en exprime la pensée et séduit - ciò che maggiormente ci interessa in questa sede - par son magnétisme lumineux⁷¹³.

L'occhio è, in effetti, l'organo che meglio di tutti assicura un contatto istantaneo tra l'interiorità dell'individuo e il mondo esterno che circonda quest'ultimo: lo sguardo non è altro, allora, che il

710 GAUTIER, *Albertus*, in *Poésies Complètes*, cit., t. I, p. 132, str. XI.

711 Cfr. R. BENESCH, *Le Regard de Théophile Gautier*, Zurich, Juris Druck u. Verlag, 1969, pp. 40-41.

712 GAUTIER, *Tableaux de siège*, in *Oeuvres Complètes*, Genève, Slatkine, 1978, voll. 11; t. III, p. 326.

713 ID., *Florence*, in *Voyage en Italie*, in *Ibid.*, t. I, p. 338.

sottile filo rosso che unisce tutto ciò che pulsa dentro l'essere umano a ciò che vive e respira, in maniera più o meno manifesta, al di fuori di esso. Jean Starobinski definisce lo sguardo come l'atto in grado di fornire “à notre conscience une issue hors du lieu qu'occupe notre corps”⁷¹⁴, ma anche il contrario di tale affermazione è altrettanto valido: è, infatti, tramite il senso della vista che l'ambiente circostante irrompe nell'individuo. “Lieu de rencontre donc des influences inté-rieures et extérieures, l'oeil s'illumine de la concentration de toutes ces perceptions et exprime intensément la personnalité de l'être”⁷¹⁵. Grazie alla dilatazione della visione, esso tende ad “ac-caparrer l'infini”⁷¹⁶, come inglobandolo dentro di sé e, per mezzo del suo fluido misterioso, può giungere addirittura a soggiogare la volontà umana. Lo sguardo - le descrizioni del quale sono innumerevoli nell'opera fantastica gautieriana - è un atto di decifrazione a cui nulla si oppone, una radiografia che riesce a cogliere, al di là delle apparenze esteriori, fisiche, i movimenti del-l'intelletto e le energie della vita psichica⁷¹⁷. Esso, però, non possiede soltanto la facoltà della tra-sparenza, ma si definisce anche per

714 “Si l'on interroge l'étymologie, l'on s'aperçoit que pour désigner la vision orientée, la langue française recourt au mot regard, dont la racine ne désigne pas primitivement l'acte de voir, mais plutôt l'attente, le souci, la garde, l'égard, la sauvegarde, affectés de cette insistance qu'exprime le préfixe de redoublement ou de retournement. Regarder est un mouvement qui vise à reprendre sous garde...L'acte du regard ne s'épuise pas sur place: il comporte un élan persévérant, une reprise obstinée, comme s'il y était animé par l'espoir d'accroître sa découverte ou de reconquérir ce qui est en train de lui échapper. [...] le destin de l'énergie impatiente qui habite le regard [...] désire autre chose que ce qui lui est donné: guettant l'immobilité dans la forme en mouvement, à l'affût du plus léger frémissement dans la figure au repos, de-mandant à rejoindre le visage derrière le masque, ou cherchant à se rejoindre à la fascination vertigineuse des profondeurs pour retrouver, à la surface des eaux, le jeu des reflets” (J. STAROBINSKI, *Le Voile de Poppée*, in *L'Oeil vivant, essai (Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal)*, Paris, Gallimard, 1961, pp. 11-12). Vedremo di ritrovare e di commentare più dettagliatamente, nelle pagine a seguire, tutti questi elementi, comunque presenti - anche se in forme e in modi a tratti piuttosto divergenti tra loro - all'interno di quel particolare rapporto “fantastico” instaurantesi tra fenomeno femmini-le / carnefice e soggetto maschile / vittima.

715 BENESCH, *op. cit.*, p. 28.

716 GAUTIER, *Jettatura*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. II, p. 474.

717 Illustrando al suggestionabile conte Labinski le proprie, straordinarie doti paranormali, il bizzarro dottor Balthazar Cherbonneau - paragonato dal protagonista Octave de Saville a “une figure échappée d'un conte fantastique d'Hof-fmann et se promenant dans la réalité stupéfaite de voir cette création falote” (ID., *Avatar*, in *Ibid.*, t. II, p. 320) - di-chiara infatti: “Rien n'est plus opaque pour mes yeux; mon regard traverse tout; je vois distinctement les rayons de la pensée, et comme on projette les spectres solaires sur un écran, je peux les faire passer par mon prisme invisible et les forcer à se réfléchir sur la toile blanche de mon cerveau” (*Ibid.*, p. 346). Il melanconico Octave, affetto da un incurabile mal d'amore per la contessa Labinska, è particolarmente impressionato dagli occhi del medico - che abita, non a caso, in un vecchio palazzo della “rue du Regard” (*Ibid.*, p. 344)-, occhi estremamente contrastanti con il resto della sua per-sona: “au milieu de ce visage tanné par l'âge, calciné à des cieux incandescents, usé dans l'étude, où les fatigues de la science et de la vie s'écrivaient en sillages profonds, en pattes d'oie rayonnantes, en plis plus pressés que les feuillets d'un livre, étincelaient deux prunelles d'un bleu de turquoise, d'une limpidité, d'une fraîcheur et d'une jeunesse incon-cevables. Ces étoiles bleues brillaient au fond d'orbites brunes et de membranes concentriques dont les cercles fauves rappelaient vaguement les plumes disposées en auréole autour de la prunelle nyctalope des hiboux. On eût dit que, par quelque sorcellerie apprise des brahmes et des pandits, le docteur avait volé des yeux d'enfant et se les était ajustés dans sa face de cadavre. Chez le vieillard, le regard marquait vingt ans; chez le jeune homme, il en marquait soixante” (*Ibid.*, p. 321). Nonostante il suo viso sia immerso nell'ombra (essendosi sistemato nell'appartamento di Octave in maniera tale da voltare le spalle alla luce), il suo giovane paziente è ugualmente in grado di distinguere “la scintillation des étranges prunelles bleues qui semblaient douées d'une lueur propre comme les corps phosphorescents: il en jaillissait un rayon aigu et clair que le jeune malade recevait en pleine poitrine avec cette sensation de picotement et de chaleur pro-duite par l'émétique” (*Ibid.*, p. 322). Anche le pupille del commodoro - l'anziano zio di miss Ward, protagonista fem-minile di *Jettatura* - spiccano in maniera piuttosto insolita sul suo volto: “et il [le commodore] resta le couteau à la main, fixant sur Altavilla ses prunelles d'un bleu polaire, dont la nuance formait un bizarre contraste avec son teint rou-ge brique” (*Ibid.*, p. 430). Osservazioni analoghe possono essere formulate a proposito dello sguardo del barone di Fé-roë in *Spirite*, sguardo penetrante in cui, per l'ennesima volta, predominano le tonalità del blu: “Il y avait dans ses yeux d'un gris bleuâtre une expression indéfinissable, et leur regard, ordinairement à demi voilé par de longs cils blanchâtres, dardait parfois une flamme aiguë et semblait voir au-delà de la portée humaine” (ID., *Spirite*, in *Ibid.*, t. II, pp. 1119-1120). E sulla stessa scia si collocano, già nel 1840, gli occhi del misterioso mercante del negozietto di *bric-à-brac* in cui entra quasi per gioco il narratore de *Le Pied de momie* e che gli venderà lo strano piede mummificato della principessa egizia Hermonthis: sfavillanti “yeux de hibou” (ID., *Le Pied de momie*, in *Ibid.*, t. I, p. 858), dalle “prunelles phos-phoriques”

una singolare tendenza allo sdoppiamento in “oeil charnel”, organo della vista esterna, e oeil de l’âme”⁷¹⁸, in grado di percepire la visione interiore, in virtù di una specie di chiaroveggenza che consente di deciptare il senso delle cose passate, di intuire le verità del futuro e di spalancare sulla realtà le porte dell’immaginazione⁷¹⁹.

La *Femme Fatale*, non soltanto dispone di questa incredibile facoltà visionaria, in grado di sovvertire i normali confini spazio-temporali, per proiettarsi in quell’infinito, di per sé inaffer-rabile, da cui proviene, ma si serve anche, e con una certa frequenza, della forza ipnotica emanata dal proprio sguardo per soggiogare e “divorare” (non sempre metaforicamente) gli uomini che incrociano, per caso o per volontà, il suo cammino. Ne *La Morte amoureuse* (1836), Clarimon-de seduce Romuald proprio con le sue pupille fosforescenti. E in genere, nei *récits fantastiques* gautieriani, il potere soprannaturale o malefico dello sguardo, anche quando insito in un perso-naggio maschile, ha un’origine femminile, come nel caso de *Le Chevalier double* (1840)⁷²⁰, o un legame più o meno diretto, ma sempre fondamentalmente negativo con la donna protagonista della storia, come in *Avatar* (1856)⁷²¹ e, soprattutto, in *Jettatura* (1856)⁷²². In merito agli occhi del-la *Femme Fatale* è possibile parlare, dunque, di una sorta di “électricité oculaire”⁷²³, assimilabile a un fluido magnetico, che prosciuga le energie fisiche e spirituali del soggetto. Il suo sguardo risulta investito, pertanto, di una duplice funzione: non soltanto è in grado di penetrare i misteri celati nell’essere umano e nell’universo che lo circonda, traendo sempre maggiore forza da essi, ma sa consumare l’individuo fino in fondo, identificandosi con

(*Ibid.*), piccole e gialle “qui tremblotaient dans leur orbite comme deux louis d’or sur du vif-argent” (*Ibid.*, p. 856). Ora, questo personaggio, senza essere diabolico, presenta un aspetto e un comportamento maligni, caratterizzati da un che di strano: il narratore lo paragona, infatti, ad un “vieux gnome” (*Ibid.*, p. 857) “avec un ricanement étrange” (*Ibid.*, p. 858). La cifra dello sguardo intenso ed ambiguo contraddistingue, nei casi appena menzionati, figure che si di-mostrano dei veri e propri “intermediari” con il compito di agevolare nei modi più diversi l’incontro del protagonista maschile del *récit fantastique* con la *Femme Fatale* di turno (nello specifico, quello, rispettivamente, di Paul d’Apremont con Miss Alicia Ward, di Octave de Saville con la contessa Prascovie Labinska, di Guy de Malivert con il fantasma di Lavinia d’Aufideni, e del narratore con la principessa Hermonthis).

718 ID., *Spirite*, in *Ibid.*, t. II, pp. 1137, 1141.

719 “L’oeil visionnaire du poète sait dégager le fantôme de l’objet, et mêler le chimérique au réel dans une proportion qui est la poésie même” (ID., *Le Progrès de la poésie française depuis 1830*, in *Histoire du Romantisme*, in *Oeuvres Complètes*, cit., t. XI, p. 393). Gautier, proprio come Hugo (alla cui *Légende des siècles* la citazione appena menzionata fa riferimento), ritiene, ad esempio, che il vero veggente debba essere cieco, così da potersi dimostrare particolarmente ricettivo alle rivelazioni della cosiddetta “seconda vista”. Per questo Omero incarna per lui l’archetipo perfetto del poe-ta: “Il est aveugle pour montrer que le poète doit procéder non par la vision immédiate, mais par l’intuition, par l’oeil intérieur” (ID., *L’Art moderne*, Paris, Michel Lévy Frères, 1856, p. 36).

720 Nel *récit* in questione, il giovane conte Oluf deve, infatti, lo sdoppiamento fisico e morale che lo rende un individuo “bien étrange” (ID., *Le Chevalier double*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 845) all’adulterio comesso dalla madre, l’angelica Edwige, con un mefistofelico straniero, un mastro cantore boemo dalla carnagione scura, “beau comme un ange, mais comme un ange tombé” (*Ibid.*, p. 841).

721 In questo *récit*, la contessa Labinska si serve indirettamente del magnetismo metempsichico sprigionato dagli occhi del dottor Cherbonneau per giocare con le anime del marito Olaf e dello spasimante Octave de Saville, fino alla morte di almeno uno dei protagonisti maschili della storia (nello specifico, dello spirito di Octave).

722 Lo iettatore Paul d’Aspremont prosciuga gradualmente la vita della fidanzata Alicia attraverso gli influssi nocivi del proprio sguardo, ma la fanciulla, già in vita (nonostante la malattia), e ancora di più una volta morta, diventa una sorta di specchio umano in grado di riflettere il fascino sul proprio portatore, di ritorcere, cioè, sullo stesso Paul gli effetti le-tali derivanti da una lunga esposizione ai suoi occhi maledetti. Il giovane, infatti, di fronte alla “rivelazione” della pro-pria natura funesta a cui giungerà attraverso Alicia, l’ennesima figura femminile, sarà indotto prima ad accecarsi - no-vello Edipo - e, infine, ad uccidersi.

723 GAUTIER, *Jettatura*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. II, p. 432.

un vero e proprio atto di vam-pirismo che uccide sia nel corpo che nell'anima⁷²⁴.

Ne *La Morte amoureuse*, ad esempio, il narratore, che è anche protagonista della storia, presenta fin dalle prime righe i punti deboli della propria mascolinità in cui lo sguardo della *Femme Fatale* riesce a insinuarsi, generando una fenditura che gradualmente si estende fino ad intaccarne le parti più forti. Nel *récit* in questione, l'ormai anziano Romuald rievoca con palpabile nostalgia, in compagnia di un confratello (narratario che si intuisce - e, nel prosieguo della storia, si confermerà - essere più giovane del narratore) il giorno lontano della propria ordinazione a sacerdote: "Le grand jour venu, je marchai à l'église d'un pas si léger, qu'il me semblait que je fusse soutenu en l'air ou que j'eusse des ailes aux épaules. Je me croyais un ange, et je m'étonnais de la physionomie sombre et préoccupée de mes compagnons; car nous étions plusieurs"⁷²⁵. L'uomo che, da semplice novizio, aveva già alle spalle lunghi studi di teologia (punto di forza) ed esperienze un po' in tutti gli ordini minori (punto di forza), continua a ripercorrere tappa per tappa le circostanze in cui la propria vita subì una "doppia" svolta, tanto nel bene quanto nel male⁷²⁶: "J'avais passé la nuit en prières - racconta -, et j'étais dans un état qui touchait presque à l'extase"⁷²⁷. Dunque, nonostante la giovane età (punto debole), Romuald sembrerebbe pronto più di tutti i suoi numerosi compagni a consacrarsi definitivamente al Signore, ad assumersi quello che sente come un "engagement irrévocable", a varcare quello che egli stesso definisce "le dernier et redoutable degré"⁷²⁸. È opportuno evidenziare, inoltre, come lo stato mentale del personaggio, allorché entra in chiesa per pronunciare i voti, non sia affatto "normale", e come le sue stesse sensazioni fisiche risultino assai appannate, quasi del tutto disancorate dalla realtà. All'interno di quello che, col senno di poi, dipingerà più come un folto gregge di fanciulli sprovveduti destinato al supremo sacrificio che come una nutrita schiera di credenti, il narratore si considera un "eletto". Tale, in effetti, si rivelerà essere, anche se non come prediletto di Dio, ma come vittima prescelta della *Femme Fatale* Clarimonde.

Apparente archetipo del sacerdote modello, la sua vocazione e la sua impazienza vengono evidenziate a più riprese al principio della storia, in quanto costituiscono le principali responsabili della condizione estatica che lo caratterizza e che si ripercuote in maniera travolgente sulla sua percezione del mondo che lo circonda e, in particolare, sul suo senso della vista:

Je ne regrettais rien, je n'éprouvais pas la moindre hésitation [...], j'étais plein de joie et d'impatience. Jamais jeune fiancé n'a compté les heures avec une ardeur plus fiévreuse; je n'en dormais pas, je rêvais que je disais la messe; être prêtre, je ne voyais rien de plus beau au monde: j'aurais refusé d'être roi ou poète. Mon ambition ne concevait pas au-delà.

[...]. L'évêque, vieillard vénérable, me paraissait Dieu le Père penché sur son éternité, et je

724 Cfr. EIGELDINGER, *Introduction*, in *Récits Fantastiques*, cit., pp. 22-23.

725 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Ibid.*, t. I, p. 526. Il narratore tende ad evidenziare il più possibile nel testo (ricorrendo, in questo caso, alla pausa lunga rappresentata dal punto e virgola), il numero - piuttosto elevato - di coloro che hanno condiviso con lui la cerimonia dell'ordinazione. Tutto ciò, allo scopo di porre ulteriormente in risalto l'unicità e la straordinarietà dell'esperienza vissuta in compagnia di una *revenante*.

voyais le ciel à travers les voûtes du temple⁷²⁹.

Il testo insiste sulla predisposizione ecclesiastica che il protagonista è convinto di posse-dere⁷³⁰, addentrandosi con una cura tutta particolare nel campo lessicale della religione. La sua vi-ta, presentata come un lungo, ma tutto sommato, sopportabile, noviziato⁷³¹ (punto di forza), i suoi studi, sempre e soltanto indirizzati in tal senso (punto di forza), non sembrano celare altra ambi-zione che quella di servire la Chiesa; l'assimilazione della figura episcopale a Dio e la visione da cui il giovane è colto sono finalizzati ad esprimere il fenomeno estatico precedente il sacramento vero e proprio, del quale il giovane intende tralasciare i particolari, ma che non può comunque esimersi dal descrivere per tappe fondamentali:

la bénédiction, la communion sous les deux espèces, l'onction de la paume des mains avec l'huile des catéchumènes, et enfin le saint sacrifice offert de concert avec l'évêque. [...].

[...] les mesures sont si bien prises, tout est si bien réglé à l'avance, d'une façon si évidemment irrévocable, que la pensée cède au poids de la chose et s'affaisse complètement⁷³².

Ora, questa specie di deliberata “esibizione” delle pie inclinazioni del protagonista al principio della storia, costituisce quella “régularité bien établie et qui [semble] imperturbable” menzionata da Caillois nel saggio *Au Coeur du Fantastique*⁷³³, vale a dire uno schema di fondo sul quale “dovrebbe” articolarsi fin da subito un modello predefinito di esistenza tanto idilliaca quanto ordinaria, una vita da “pauvre prêtre de campagne [...], chaste, occupé de la prière et des choses saintes”⁷³⁴ che, di fatto, si delinea più o meno come tale soltanto al termine del *récit*, ricomponendosi (anche se non in maniera completa) dopo essere inaspettatamente imploso su sé stesso. E proprio la smaccata ostentazione iniziale della devozione personale - in altri termini, quella che può essere considerata a priori una “qualità”- si rivelerà come il punto più vulnerabile dell'ar-matura, apparentemente

726 Con l'apparizione della *Femme Fatale* che sconvolge tutti i parametri di riferimento e altera la gerarchia naturale dei concetti normativi su cui si fonda l'ordine etico, risulterà sempre piuttosto difficile, se non addirittura impossibile, stabilire con assoluta certezza cosa rappresenti effettivamente il “bene” e cosa il “male” per Romuald.

727 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 526.

728 *Ibid.*

729 *Ibid.*

730 Cfr. *Ibid.*

731 Cfr. *Ibid.*

732 *Ibid.*, pp. 526-529.

733 CAILLOIS, *Au Coeur du fantastique*, cit., p. 89. Si veda anche la nota 271 alla pagina 58 del presente studio.

734 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 525.

inespugnabile, del giovane, una fragilità tale che renderà l'inarrestabile caduta dell'angelico Romuald particolarmente catastrofica agli occhi dei lettori. Ma ancora più tragici appariranno al pubblico gli strascichi silenziosi e indelebili di tale capitolazione nel suo animo di religioso a stento sopravvissuto al peccato, qui sinonimo evidente di *Femme Fatale*.

Infatti, malgrado una pluridichiarata propensione alla vita clericale, Romuald finirà inesorabilmente per essere tradito dal proprio sguardo, foriero di pericoli insospettabili: "Oh! que Job a raison, et que celui-là est imprudent qui ne conclut pas un pacte avec ses yeux!"⁷³⁵. La condizione "anomala" in cui il giovane si trova, lo renderà particolarmente sensibile alla bellezza di Clarimonde durante il loro primo, "fortuito" incontro. La donna, per la sua entrata in scena, sembra padroneggiare, infatti, agli occhi del protagonista, le tecniche dei migliori macchinisti cinematografici: essa impiega tutti i mezzi a sua disposizione per impressionare la propria preda e si potrebbe parlare, senza alcun timore anacronistico, di autentico spettacolo di luci e suoni imperniato su uno straordinario lavoro di *travelling* avanti / indietro e su un altrettanto straordinario effetto acustico *dolby surround*. Egli cadrà vittima di "un seul regard trop plein de complaisance jeté sur une femme"⁷³⁶ e da questa ricambiato in maniera innamorata e cupida, un unico sguardo che basterà a fargli smarrire l'anima e a non consentirgli di recuperarla mai del tutto, nonostante gli sforzi - all'apparenza immani - compiuti in tal senso nel corso degli anni. In questo modo Romuald ammonisce un confratello e quanti avranno occasione di leggere la storia, tanto infelice quanto esemplare, della sua gioventù: "O frère, méditez bien ceci! Pour avoir levé une seule fois le regard sur une femme, pour une faute en apparence si légère, j'ai éprouvé pendant plusieurs années les plus misérables agitations: ma vie a été troublée à tout jamais"⁷³⁷. "[P]lusieurs années" di sofferenza e di rimorsi inauditi minacciano, dunque, di sconvolgere il protagonista "à tout jamais"⁷³⁸. Una raccomandazione analoga conclude, a mo' di "morale delle favole", il racconto dell'ormai anziano sacerdote, che ammetterà con il proprio interlocutore / confessore di aver rimpianto più di una volta la passione che lo legava alla bella Clarimonde e di continuare ancora a rimpiangerla, così come predettopgli dalla stessa cortigiana nel corso della sua ultima apparizione, la notte successiva alla profanazione della sua tomba e delle sue spoglie:

je l'ai regrettée plus d'une fois et je la regrette encore. La paix de mon âme a été bien chèrement achetée; l'amour de Dieu n'était pas de trop pour remplacer le sien. Voilà, frère, l'histoire de ma jeunesse. Ne regardez jamais une femme, et marchez toujours les yeux fixés à terre, car, si chaste et si calme que vous soyez, il suffit d'une minute pour vous faire perdre l'éternité⁷³⁹.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 527.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 525.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 536.

⁷³⁸ *Ibid.*

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 552. Formule superlative come "plus d'une fois" - presente nella sudetta citazione - tendono ad esprimere proprio l'eccesso che caratterizza, in genere, la scrittura fantastica. Al termine dell'incredibile avventura che l'ha vista protagonista e vittima - tutto sommato, più che consenziente, analogamente al neosacerdote Romuald - anche Laura, in

Tutto ciò suggerisce che le passate minacce alla salvezza psicofisica del soggetto maschile non coniscidano affatto con la scomparsa della bella vampira, sopravvivendo in Romuald, a distanza di decenni, un ricordo più che mai vivo della medesima. Dunque, lo sguardo della cortigiana - allo stesso modo di quello di tutte le *Femmes Fatales* - seduce / dannava la vittima designata, fonda-mentalmente insicura e sventata, disorientandola, distogliendola dal suo presente - che finisce lentamente in frantumi - per immerterla con violenza in un altrove raro e inquietante, che agevola la brusca emersione dei profondi complessi che lacerano in silenzio il suo animo⁷⁴⁰.

Lo spostamento dell'estasi mistica - da Dio alla creatura femminile - operata dal giovane è, in ultima analisi, di triplice natura: visiva (la provenienza mutevole della luce che circonda la cortigiana, dettaglio ripreso nella successiva descrizione del palazzo Concini, arcana dimora di Clarimonde), affettiva (il sentimento estatico - come si è detto - cambia destinatario) e linguistica (variazione dell'accezione - da religiosa a erotica - dello stesso termine "estasi")⁷⁴¹. È il suddet-to spostamento a dare il via, in un certo senso, all'azione principale del *récit*. Romuald, entrato gio-vanissimo in seno alla Chiesa, dunque vergine e senza alcuna esperienza di vita, soprattutto in relazione al gentil sesso, sublima, in un primo tempo, i propri desideri erotici, catalizzandoli su Dio e, paradossalmente, sulla rigida morale cattolica:

Dès ma plus tendre enfance, je m'étais senti de la vocation pour l'état de prêtre; aussi toutes mes études furent-elles dirigées dans ce sens-là, et ma vie, jusqu'à vingt-quatre ans, ne fut-elle qu'un long noviciat. [...].

Je n'avais jamais été dans le monde; le monde, c'était pour moi l'enclos du collège et du séminaire. Je savais vaguement qu'il y avait quelque chose que l'on appelait femme, mais je n'y arrêtais pas ma pensée; j'étais d'une innocence parfaite. Je ne voyais ma mère vieille et infirme que

Carmilla di Le Fanu, dichiara con una sorda amarezza e un insopprimibile rimpianto di fondo: "Trasorse molto tempo prima che il terrore provocato da quegli avvenimenti si placasse e, ancora adesso, l'immagine di Carmilla mi torna alla memoria, ambiguamente alternata...talvolta è la bellissima fanciulla gaia e languida, talvolta il mostro fremente che vidi nella chiesa diroccata; e, spesso, mi sono ridestata con un sussulto da una fantasticheria - o, per meglio dire, una segreta speranza -, con l'impressione di udire il passo leggero di Carmilla davanti alla porta del salotto" (LE FANU, *op. cit.*, p. 289).

740 Cfr. A. CAROTENUTO, *Riti e miti della seduzione*, Milano, Bompiani, 1994, p. 2. Scrive lo studioso: "Un primo significato del termine seduzione è *portare in disparte*. "Sedurre", infatti, deriva dal latino *sed* composto con *ducere*, dove il morfema *sed* sta per "a parte". Anche in tedesco la parola seduzione (*Verführung*) è composta in modo analogo: il mor-fema *-führung* viene infatti da *führen* = *ducere* (cioè "condurre"), e il prefisso *ver-* ha una significazione analoga a quella del prefisso latino *sed*. Viene da pensare al nostro "sviare". *Seducere* significa dunque "condurre in disparte". L'individuo sedotto è catturato, sottratto ad un preciso ordine di significati, condotto "altrove", afferrato da una forza a cui non può opporre resistenza" (*Ibid.*).

741 Cfr. K. M. BULVER, *La Femme-démon: figurations de la femme dans la littérature fantastique*, New York [etc.], P. Lang, 1995, p. 77. "Une pareille confusion entre l'acception religieuse du terme et l'acception érotique est appaarente dans l'oeuvre sculpturale de [Gian] Lorenzo Bernini. Deux statues à Rome - L'Extase de Sainte Thérèse, à Santa Mari[a] della Vittoria (1645-52) et La Sainte Ludovica Albertoni, à San Francesco a Ripa (1674) - montrent l'élan de l'extase divine. Les yeux des deux femmes sont fermés ou entr'ouverts, et elles tiennent la bouche entr'ouverte et la tête renver-sée. Les mains de la statue de Ludovica s'agrippent à ses vêtements. Les contorsions des corps et l'expression sur le vi-sage des saintes rappellent les transports de l'extase érotique" (*Ibid.*, p. 84, nota 30).

deux fois l'an. C'étaient là toutes mes relations avec le dehors⁷⁴².

Il protagonista si è sbarrato, fin dalla più tenera età, ogni accesso all'universo femminile per immergersi in una dimensione incompleta, in quanto esclusivamente maschile⁷⁴³: la mano di Clari-monde rappresenta il suo primo contatto fisico con una fanciulla in carne, ossa (e, soprattutto, sangue!)⁷⁴⁴. Romuald - come si è detto - appare totalmente inesperto della vita; i suoi rapporti con il mondo esterno al chiostro sono sempre stati limitati: "J'étais alors si peu au courant des cho-ses de la vie, que je ne connaissais pas Clarimonde, malgré sa célébrité, et que j'ignorais complè-tement où était situé le palais Concini"⁷⁴⁵. A parte la cortigiana, le donne, nell'esistenza del giovane, sono tutte vecchie, quasi completamente asessuate, malaticce o morenti, come sua madre, appunto "vieille et infirme"⁷⁴⁶, o come Barbara, la governante della curia cui è destinato, "une fem-me assez âgée"⁷⁴⁷ e che si trascina da un ambiente all'altro del presbiterio "avec un tremblement sénile"⁷⁴⁸.

Tanto in ambito poetico, quanto, e a maggior ragione forse, in ambito narrativo fantastico⁷⁴⁹,

742 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 526.

743 Cfr. BULVER, *op. cit.*, p. 78.

744 Cfr. GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 530.

745 *Ibid.*

746 *Ibid.*, p. 526.

747 *Ibid.*, p. 535.

748 *Ibid.*, p. 540.

749 È lo stesso autore, infatti, a soffermarsi, in più di un *récit fantastique*, sull'esperienza singolare del "colpo di fulmine" che conduce una donna ad amare un uomo "qu'elle ne connaît pas ou qu'elle n'a vu qu'une fois, ce qui est la même chose", e viceversa, un'emozione che mina gli equilibri dell'individuo, alterando "fantasticamente", in un certo senso, la sua intima disposizione e il suo rapporto con la realtà: "Beaucoup de gens respectables et de dames fâchées de l'être seront sans doute d'avis que les coups de foudre sont de pures illusions romanesques, et que l'on n'aime pas éperdument un homme ou une femme que l'on n'a vu qu'une fois. Quant à nous, notre avis est que, si l'on n'aime pas une personne la première fois qu'on la voit, il n'y a aucune raison pour l'aimer la seconde et encore moins la troisième" (GAUTIER, *For-étunio*, in *op. cit.*, t. I, p. 677). Malgrado possa apparire inverosimile, ai più, l'insorgere istantaneo nel cuore di un individuo, in seguito a un solo incontro, o addirittura, in seguito ad un'unica occhiata, di una passione talmente violenta da sconvolgere in maniera irreparabile l'esistenza dello stesso, Gautier ritiene "que rien n'a ordinairement l'air plus faux que le vrai, et que le faux a toujours des apparences très grandes de probabilité, attendu qu'il est arrangé, travaillé, combiné d'avance pour produire l'effet du vrai: - le clinquant a plus l'air d'or que l'or lui-même. Ensuite nous ferons remarquer que le coeur [...] est un labyrinthe si plein de détours, de faux-fuyants et de recoins obscurs, que les grands poètes eux-mêmes qui s'y sont aventurés, la lampe d'or du génie à la main, n'ont pas toujours su s'y reconnaître, et que personne ne peut se vanter de posséder le peloton conducteur qui mène à la sortie de ce dédale. [...] on peut [donc] s'attendre à tout, et principalement à l'absurde" (*Ibid.*, pp. 676-677). Anche ne *La Toison d'or* il narratore invita i propri lettori a non bur-larsi troppo della passione intensa e subitanea del protagonista Tiburce per la Maddalena dipinta da Rubens nella *Deposizione*, dato che "combien ne rencontre-t-on de gens très épris de femmes qu'ils n'ont vues qu'encadrées dans un loge de théâtre, à qui ils n'ont jamais adressé la parole, et dont ils ne connaissent pas même le son de voix? ces gens-là - egli si domanda retoricamente - sont-ils beaucoup plus raisonnables que notre héros, et leur idole impalpable vaut-elle la Madeleine d'Anvers?" (ID., *La Toison d'or*, in *Ibid.*, p. 788). Osservazioni quasi identiche figurano in *Spirite*, in cui l'autore, a proposito del repentino e incontenibile slancio amoroso del protagonista per il fantasma di Lavinia, intravvisto in uno specchio che evoca, in un certo qual modo, il quadro rubensiano de *La Toison*, commenta: "Si la passion de Guy pour Spirite semble bien soudaine, il faut songer que l'amour naît souvent d'un coup d'oeil, et qu'une femme lorgnée de loin au théâtre dans une loge ne diffère pas beaucoup d'un reflet d'âme aperçu dans un miroir, et que bien des passions sérieuses n'ont pas eu d'autres débuts" (ID., *Spirite*, in *Ibid.*, t. II, p. 1144). A Tchín-Sing (La Perle) e a Ju-Kiouan (Le Jaspe) - Romeo e Giulietta cinesi divisi da un muro della discordia ne *Le Pavillon sur l'eau* - basta soltanto intravedere i riflessi delle reciproche ombre nell'acqua dello stagno comune - "plus uni qu'un miroir" per la totale assenza di vento che ne increspi la superficie (ID., *Le Pavillon sur l'eau*, in *Ibid.*, p. 1127) - per

Gautier tende a presentarsi, dunque, come una sorta di fautore dell’“amore / morte a prima vi-sta” e del legame intimo tra sguardo e fascinazione amorosa, o meglio tra visione e passione (spinta ai limiti estremi del suo valore etimologico): tante denominazioni per il medesimo motivo codificato nell’immagine topica - presente nelle tradizioni culturali e artistiche di molti Paesi fin dall’antichità - dello sguardo della donna come veicolo del passaggio di Amore (da intendersi fondamentalmente nella sua natura di sentimento “divorante”) e come strumento seduttivo (in quanto tale, come si vedrà meglio in seguito, fortemente “fantastico”) che irretisce e annichila l’uomo. Per questo Romuald prenderà gradualmente coscienza, ne *La Morte amoureuse*, di non poter più fare affidamento sui suoi occhi, irrimediabilmente segnati dalla prima apparizione in chiesa della revenante Clarimonde. Afferma un detto popolare che “l’occhio attira l’amore” e, nella tradizione francese, un proverbio ancora più suggestivamente recita: “le mouvement des yeux est le langage des amants”⁷⁵⁰. Questa sorta di vitalità con forti tendenze erotiche intrinseca allo sguardo contraddistingue la *Femme Fatale* meglio di qualsiasi altra figura letteraria, compresa quella dell’*Homme Fatal*, il suo equivalente maschile. Ne *La Morte amoureuse*, gli occhi di Clarimonde vengono descritti, in più di un’occasione, in maniera assai particolare, come due “prunelles vert de mer d’une vivacité et d’un éclat insoutenables”⁷⁵¹, occhi mistici che risplendono “comme des chrysoprases”⁷⁵², con un’intensità

innamorarsi perdutamente l’uno dell’altra (alla follia, ma anche un po’ narcisisticamente, dato che, di primo acchito, entrambi credono di veder specchiato nell’acqua il proprio, bellissimo doppio, ignorando del tutto l’esistenza dell’anima gemella al di là di una parete): “un seul coup d’œil échangé, non pas même directement, mais par simple réflexion, suffit pour cela. Qu’on n’accuse pas là-dessus Ju-Kiouan de frivolité; devenir amoureuse d’un jeune homme sur son reflet..., n’est-ce pas une fo-lie? Mais à moins d’une longue fréquentation qui permette d’étudier les caractères, que voit-on de plus dans les hommes? un aspect purement extérieur, pareil à celui donné par un miroir; et n’est-ce pas le propre des jeunes filles de juger l’âme d’un futur mari par l’émail de ses dents et la coupe de ses ongles?” (*Ibid.*, p. 1128).

750 Cfr. CAROTENUTO, *op. cit.*, p. 134.

751 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 527.

752 *Ibid.*, p. 544. Romuald rammenta, infatti, di essersi sentito osservato, una sera, mentre passeggiava nel giardino del nuovo presbitero in cui si era da poco insediato: “il me semble voir à travers la charmille - confida al proprio interlocutore - une forme de femme qui suivait tous mes mouvements, et entre les feuilles étinceler les deux prunelles vert de mer” (*Ibid.*, p. 535). La varietà di calcedonio impiegata dal narratore per la similitudine, ben si addice al personaggio di Clarimonde. Questa pietra infatti, come ben testimonia il suo nome - derivante dal greco *chry-sós* (composto di *chry-sós*, “oro” e *práson*, “porro”, per il colore verde) -, riunisce in sé due elementi peculiari della cortigiana-vampira: l’oro (di lei ricorda Romuald che “elle avait assez d’or” (*Ibid.*, p. 548) e anche Sérapion, aspergendo con acqua santa il suo corpo la sua bara, esclamerà: “Ah! te voilà, démon, courtisane impudique, buveuse de sang et d’or!” (*Ibid.*, p. 552)) e, appunto, il colore verde che, nella maggior parte dei *récits fantastiques* di Gautier, non costituisce soltanto un segno di bellezza, ma riveste, insieme al rosso, una connotazione diabolica. Simbolicamente, il verde è, infatti, un colore “fem-minile” che, proprio in quanto tale, possiede un’aura malefica e notturna (cfr. EIGELDINGER, in *Récits Fantastiques*, cit., p. 169, nota 4), evocando, tra i suoi molteplici attributi, lo smeraldo, la gemma che, secondo numerose leggende medievali, proviene dall’inferno, e precisamente dalla corona di Lucifero (cfr. BIEDERMANN, *op. cit.*, p. 494). Anche nel *récit* nervaliano *Le Monstre vert* (già il titolo è, in base a quanto finora dichiarato, altamente evocativo), i colori rosso e verde dominano incontrastati, al culmine della loro simbologia infernale. Il sabbia di bottiglie indemoniate di *bordeaux* è costituito, infatti, da recipienti di vetro con “cachets vert” che “représentaient les hommes” e da “cachets rouges” che “représentaient les femmes” (NERVAL, *Le Monstre vert*, in *Nouvelles et Fantaisies*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, H. Champion, cit., t. III, 1928, p. 241). Quando “un sergent de la prévôté” (*Ibid.*, p.240), più avido che coraggioso rispetto a tutti i suoi commilitoni, decide di scendere nella cantina maledetta della “maison faite des débris” di un “ancien couvent” (*Ibid.*, p. 238), “de plus en plus encouragé par la gaieté et le charme du spectacle, il ramassa une aimable bouteille à long goulot, d’un bordeaux pâle, comme il paraissait, et soigneusement cachetée de rouge, et la pressa amoureusement sur son coeur” (*Ibid.*, p. 241). Spaventato dalle risate frenetiche che scoppiano tutt’intorno a lui in seguito al suo gesto, il giovane lascia, però, inavvertitamente cadere la bottiglia dal sigillo rosso che stringeva al petto, frantumandola al suolo in mille pezzi. Egli crede, allora, di vedere il vino sparso “former une mare de sang” (*Ibid.*), e di scorgere “[I]e corps d’une femme nue, dont les blonds cheveux se répandaient à terre et trempaient dans l’humidité, [...] étendu sous ses pieds” (*Ibid.*, p. 242). Prima di fuggire dalla cantina, il militare si impossessa “d’un cachet vert qui sem-blait ricaner devant lui” (*Ibid.*), una bottiglia “verte comme ache”, il cui vino è “rouge comme sang” (*Ibid.*, p. 243). Come ricorda anche Ernst Aeppli, una comparsa eccessiva del verde - colore della funzione

ipnotica e inquietante che non sembra possedere nulla di umano. Essi tradiscono per primi la natura vampirica della cortigiana. Quando si taglia accidentalmente un dito, Romuald assiste, infatti, alla trasformazione della donna amata alla vista del sangue che sgorga dalla ferita, una metamorfosi particolarmente “oculare”: “Ses yeux s’éclairèrent, sa physionomie prit une expression de joie féroce et sauvage que je ne lui avais jamais vue. [...] elle clignait les yeux à demi, et la pupille de ses prunelles vertes était devenue oblongue au lieu de ronde”⁷⁵³. Il sacerdote evidenzia la straordinaria capacità di quegli occhi femminili di brillare nelle tenebre come quelli di un felino⁷⁵⁴ e di spiarlo con la medesima, irrequieta perseveranza con cui questo segue la preda che intende catturare viva⁷⁵⁵. E le tonde pupille di questi occhi si illuminano e si fanno oblunghe in maniera mostruosa, diventando in tutto e per tutto identiche a quelle di una fiera, quando la cortigiana si precipita a succhiare famelica il sangue del sacerdote che fuoriesce dal taglio⁷⁵⁶.

Anche lo sguardo della barbara Nyssia - una sorta di Lady Macbeth orientale sposa del re di Sardi Candaule che dà il titolo all’omonimo *récit* gautieriano (1844) - si rivela, come quello della cortigiana Clarimonde, alquanto singolare e caratterizzato da una certa “felinità”: “il était vrai - si legge infatti nel testo - que son regard vert pénétrait l’ombre comme le regard glauque du chat et du tigre”⁷⁵⁷. Il corpo della donna, il suo volto e, soprattutto, i suoi occhi, costantemente occultati, in pubblico, da tutta una serie di veli, divengono a poco a poco oggetto delle congetture più bizzarre e favolose presso il popolo, assumendo tratti quasi mitici. I sudditi di Candaule, in particolare, divorati dalla curiosità, dal desiderio di riuscire ad ammirare la bellezza della giovane persiana almeno in occasione del corteo nuziale reale⁷⁵⁸, le attribuiscono una vista tutt’altro che umana (“il est sûr que Nyssia a le regard si perçant, qu’elle voit à travers les murs; à côté d’elle, les lynx sont myopes”)⁷⁵⁹ e

sensitiva dell’individuo -, specialmente in sogno, indica uno straripamento di forze naturali negative (cfr. E. AEPPLI, *I sogni e la loro interpretazione*, Roma, Astrolabio, 1963, p. 190). Collocando, il protagonista, la bottiglia dal sigillo verde tra lui e la sartina sua promessa nel giorno delle nozze, e preoccupandosi che soltanto loro due ne bevessero il prezioso e oscuro contenuto, “[n]euf mois après, la couturière accouchait d’un petit monstre entièrement vert, avec des cornes rouges sur le front. [...] et un appendice caudal, qui semblait n’être d’abord qu’un prolongement du coccyx, mais qui, peu à peu, prenait les airs d’une véritable queue” (*Ibid.*). Il dolore provato dalla giovane coppia per aver concepito una sorta di essere demoniaco (la cui natura, data l’origine della loro bevanda nuziale, non potrebbe essere differente) che, crescendo, tende a diventare sempre più “têtu, colère et malicieux” (*Ibid.*, p. 244), la farà precipitare nel baratro dell’alcol. “Seulement, le sergent ne voulait jamais boire que du vin cacheté de rouge et sa femme que du vin cacheté de vert. Chaque fois que le sergent était ivre-mort, il voyait dans son sommeil la femme sanglante dont l’apparition l’avait épouventé dans la cave, après qu’il eut brisé la bouteille. Cette femme lui disait: “Pourquoi m’as-tu pressée sur ton coeur, et ensuite immo-lée...moi qui t’aimais tant?” - il rimando alle parole pronunciate da Clarimonde all’indirizzo di Romuald, ne *La Morte amoureuse*, nel corso dell’esorcismo compiuto su di lei dall’abate Sérapion, è pressoché immediato (cfr. GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 552) -. Chaque fois que l’épouse du sergent avait trop fê-té le cachet vert, elle voyait dans son sommeil apparaître un grand diable, d’un aspect épouventable, qui lui disait: “Pourquoi t’étonner de me voir...puisque tu as bu de la bouteille?...Ne suis-je pas le père de ton enfant?...” O mystère!” (*Ibid.*).

753 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 548.

754 Il religioso parla di un vero e proprio “éclat phosphorique” (GAUTIER, *Ibid.*, p. 533) assai innaturale e quasi diabolico, a proposito dello sguardo di Clarimonde.

755 Cfr. *Ibid.*, p. 535.

756 Cfr. *Ibid.*, p. 548.

757 *Id.*, *Le Roi Candaule*, in *Ibid.*, p. 974.

758 “L’idée de voir Nyssia préoccupait toutes les têtes” (*Ibid.*, p. 951).

759 *Ibid.*, p. 948. Le straordinarie facoltà degli occhi di Nyssia sembrerebbero non essere una semplice diceria popolare. È

addirittura, come se si trattasse di un mostro (fantasia che, tutto sommato, non si dimostrerà troppo distante dalla realtà), “deux prunelles dans chaque oeil”⁷⁶⁰, come quelle dell’eroe fatale di *Maxime et Zoé*, una delle ballate contenute ne *La Guzla* di Mérimée⁷⁶¹. Nello specifico, gli occhi della principessa persiana sono quelli conturbanti di una dea:

Pour ses yeux [de Nyssia], s’ils ne justifiaient pas entièrement ce qu’en disait la crédulité populaire, ils étaient au moins d’une étrangeté admirable; des sourcils bruns dont les extrémités s’effilaient gracieusement comme les pointes de l’arc d’Eros, et que rejoignait une ligne de hen-né, à la mode asiatique, de longues franges de cils aux ombres soyeuses, contrastaient vivement avec les deux étoiles de saphir roulant sur un ciel d’argent bruni qui leur servaient de prunelles. Ces prunelles, dont la pupille était plus noire que l’atrament, avaient dans l’iris de singulières variations de nuances; du saphir elles passaient à la turquoise, de la turquoise à l’aigue-marine, de l’aigue-marine à l’ambre jaune, et quelquefois, comme un lac limpide dont le fond serait semé de pierreries, laissaient entrevoir, à des profondeurs incalculables, des sables d’or et de diamant, sur lesquels des fibrilles vertes frétilaient et se tordaient en serpents d’émeraudes. Dans ces orbes aux éclairs phosphoriques, les rayons des soleils éteints, les splendeurs des mondes évanouis, les gloires des olympes éclipsés, semblaient avoir concentré leurs reflets; en les contemplant, on se souvenait de l’éternité, et l’on se sentait pris de vertige, comme en se penchant sur le bord de l’infini⁷⁶².

In un caso come nell’altro, le pupille della *Femme Fatale* si presentano, dunque, come oggetti misteriosi e terribili, quasi degli esseri dotati di vita propria, una vita soprannaturale, vampirica, ma in rapporto simbiotico con quella della creatura femminile sul cui volto esse fanno bella mostra di sé. Quando Clarimonde, ne *La Morte amoureuse*, risusciterà per l’ennesima volta dalla tomba e farà la sua comparsa, come cadavere in forzata astinenza da sangue, nella stanza da letto di Romuald, anche il balenìo che generalmente rifulge nelle sue pupille verdi risulterà “un peu amorti”⁷⁶³. I suoi occhi

la stessa regina, infatti, ad ammonire Gygès a non tentare di fuggire prima di aver portato a termine l’assassinio del re con una frase dichiaratamente allusiva ai suoi poteri “oculari”: “Ne t’imagine pas d’esquiver cette fois comme l’autre; tu sais que j’ai la vue perçante” (*Ibid.*, p. 987).

⁷⁶⁰*Ibid.*, p. 948. Per certi, però, la “clairvoyance” di Nyssia non sarebbe un dono naturale, per quanto aberrante esso possa apparire, ma il frutto di arti magiche, in particolare di una “pierre mystérieuse” da cui la donna non si separerebbe mai, pietra donatale da un sacerdote egizio, “qui se trouve dans la tête des dragons, et dont la propriété, comme chacun le sait, est de rendre pénétrable au regard, pour ceux qui la possèdent, les ombres et les corps les plus opaques” (*Ibid.*).

⁷⁶¹ MÉRIMÉE, *Maxime et Zoé* (par Hyacinthe Maglanovich), in *La Guzla et Dernières Nouvelles*, p. 83.

⁷⁶² GAUTIER, *Le Roi Candaule*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 955.

⁷⁶³ ID., *La Morte amoureuse*, in *Ibid.*, p. 543. Non soltanto gli occhi, ma tutta la figura della vampira riportata in vita dal sacerdote, pur conservando inalterata la propria bellezza, recherà i segni evidenti del sonno della morte a cui si è abbandonata nelle stanze del palazzo Concini prima e all’interno di un cimitero poi: “Elle avait pour tout vêtement - ricorda il sacerdote - le suaire de lin qui la recouvrait sur son lit de parade, dont elle retenait les plis sur sa poitrine [...]; elle était si blanche, que la couleur de la draperie se confondait avec celle des chairs sous le pâle rayon de la lampe. [...], et sa bouche, si vermeille autrefois, n’était plus teintée que d’un rose faible et tendre presque semblable à celui de ses joues. Les petites fleurs bleues que j’avais remarquées dans ses cheveux étaient tout à fait sèches et avaient presque perdu toutes leurs feuilles; ce qui ne l’empêchait pas d’être charmante...” (*Ibid.*, pp. 542-543).

rappresentano, in ogni caso, il nucleo pulsante da cui si sprigiona, in maniera “stilnovisticamente” rovesciata, tutto il potere malefico e seducente⁷⁶⁴ di cui è capace e che sa condizionare in modo tanto repentino quanto misterioso - grazie al *coup de foudre* menzionato sopra - il protagonista, segnandone, colpendone indelebilmente l'intima disposizione. Romuald, smarrito totalmente il controllo delle proprie facoltà visive, è incapace di stabilire se Clarimonde sia un essere reale o meno e, attribuendole infine, in maniera più che esplicita, una natura soprannaturale, descrive con toni traboccanti di enfasi lo sguardo magnetico della fanciulla che gli sta di fronte, sguardo che s'irradia nello spazio in modo assoluto:

Quels yeux! avec un éclair ils décidaient de la destinée d'un homme; ils avaient une vie, une limpidité, une ardeur, une humidité brillante que je n'ai jamais vues à un oeil humain; il s'en échappait des rayons pareils à des flèches que je voyais distinctement aboutir à mon coeur. Je ne sais si la flamme qui les illuminait venait du ciel ou de l'enfer, mais à coup sûr elle venait de l'un ou de l'autre. Cette femme était un ange ou un démon, et peut-être tous les deux; elle ne sortait certainement pas du flanc d'Ève, la mère commune⁷⁶⁵.

L'osservazione compiuta dal sacerdote è rivelatrice: gli occhi di Clarimonde non possono appartenere ad un essere umano, animati come sono da un pericoloso sfavillio, da un'energia dia-bolica che prefigura, appunto, una disarmante “sovrumantà”, anzi, da una vera e propria “di-umanità”. E attraverso lo sguardo sfolgorante della creatura femminile, il soggetto maschile ha la percezione, tanto abbagliante quanto rapida, di una dimensione totalmente diversa dalla propria, la dimensione da cui la vampira proviene, la dimensione dell'aldilà. Il campo lessicale impiegato dal sacerdote, la modalità esclamativa, la relativa esplicitiva: tutto contribuisce, in un certo qual modo, ad esprimere l'inquietante natura “oculare” della cortigiana, così come l'insistenza e la lunghezza della descrizione riservata alla donna tendono a sottolineare la sua malefica singolarità, peculiarità che incenerisce l'uomo che incautamente vi si accosta. I raggi lanciati dalle pupille di Clarimonde costituiscono, infatti, una sorta di rappresentazione poetica di un fuoco dall'immensa potenza e dalla temibile voracità, i cui effetti - come si può benissimo constatare nel resto del *récit* gautieriano - risultano altamente nefasti. Il narratore si rende perfettamente conto che gli occhi che si sono posati su di lui sono soprannaturali e che racchiudono in loro più di una minaccia, minaccia che egli esprime ciononostante, attraverso termini quali “vie”, “limpidité”, “ardeur” e “humidité brillante”, appartenenti tutti alla definizione del medesimo elemento naturale: l'acqua. Quella individuata nelle pupille della vampira comporta un potere mal-vagio: si tratta di un liquido foriero di morte e che, come il suo opposto pirico, può devastare e inghiottire. Associata proprio al fuoco attraverso il

764 È opportuno sottolineare fin d'ora l'etimologia che unisce la voce greca “*thélgo*”, equivalente a “seduco”, alla voce germanica “*dolg*”, equivalente a “colpo, ferita” (cfr. CAROTENUTO, *op. cit.*, p. 133), dunque, per estensione del campo semantico, anche a “frattura, spaccatura, crepa”.

765 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *op. cit.*, t. I, pp. 527-528.

fulmine, allo stesso modo di quest'ultimo, essa viene impiegata come rituale ordalico: Romuald diventa, allora, l'accusato che verrà giudicato colpevole o innocente, in base al suo comportamento, dalla *Femme Fatale* fantastica. Il giovane è un prescelto dal destino e Clarimonde è incaricata di verificare in prima persona se egli possiede o meno tutte le qualità richieste dalle circostanze in gioco. Gli occhi della cortigiana sono, per-tanto, lo specchio della sua anima annichilente in cui il soggetto maschile è tentato, suo mal-grado, di riflettersi e di perdersi.

In *Une Nuit de Cléopâtre* (1839), Gautier conferisce la medesima intensità espressiva alle pupille della regina egizia - ritenuta talmente sovrumana (come Nyssia ne *Le Roi Candaule*) da venire soprannominata, nel testo, addirittura "reine sidérale"⁷⁶⁶ - pupille non più verdi, ma nere, "ses beaux yeux noirs, onctueux et lustrés par une vive étincelle de lumière"⁷⁶⁷, un solo sguardo dei quali "perce les coeurs comme les flèches d'or d'Éros lui même"⁷⁶⁸. "Ses yeux avaient des paupières étroites, des sourcils minces et presque sans inflexion. Nous n'essaierons pas d'en donner une idée; c'était un feu, une langueur, une limpidité étincelante à faire tourner la tête de chien d'Anubis lui-même; chaque regard de ses yeux était un poème supérieur à ceux d'Homère ou de Mimnerme"⁷⁶⁹.

Anche gli occhi di Arria Marcella, nell'omonimo *récit* gautieriano, si contraddistinguono per il loro straordinario potere evocativo:

Il [Octavien] avait reçu au coeur comme une commotion électrique, et il lui semblait qu'il jaillissait des étincelles de sa poitrine lorsque le regard de cette femme se tournait vers lui.

[...] dans son visage d'un ton mat brillaient des yeux sombres et doux, chargés d'une indéfinissable expression de tristesse voluptueuse et d'ennui passionné [...].

[...] la belle Pompeïenne, le menton appuyé sur la paume de la main, lançait sur Octavien [...] le regard velouté de ses yeux nocturnes, et ce regard lui arrivait lourd et brûlant comme un jet de plomb fondu⁷⁷⁰.

Mentre lo sguardo della felina Clarimonde, ne *La Morte amoureuse*, mira a comunicare alla propria preda Romuald le promesse di una vita dissoluta, quello della medusèa Marcella non è soltanto alienante, ma letteralmente "impietrente" nei confronti di Octavien, la vittima designata alla quale esso viene scoccato come un dardo avvelenato. Le impressioni attribuite dal narrato-re al giovane sono assai significative proprio in relazione al potere di pietrificazione posseduto dalla revenante Arria. Simbolo di pesantezza, il piombo rende lo sguardo della fanciulla uno strumento ipnotico più che

⁷⁶⁶ ID., *Une Nuit de Cléopâtre*, in *Ibid.*, p. 757.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 746.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 749.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 763.

⁷⁷⁰ ID., *Arria Marcella*, in *Ibid.*, t. II, pp. 306-307.

efficace: le sensazioni provate dal soggetto maschile sono, in questo caso, di letizia e di totale benessere, il benessere del dormiveglia. Ciononostante è chiaramente avvertibile un che di nefasto, dato che gli occhi della creatura femminile sono ardenti: essi la-sciano intravedere la fiamma a cui Octavien minaccia di accostarsi sempre di più, finendo irrimediabilmente per bruciarsi e perire. Tutto ciò rappresenta, per così dire, lo “stadio finale”, in attesa del quale Arria Marcella impiega il proprio potere pietrificante per rendere la sua giovane preda un essere totalmente soggiogato. È in tal modo che la donna assume l’attributo fondamentale di Medusa, la mitica Gorgóne il cui sguardo trasformava, appunto, in pietra quanti la fissavano in volto. L’ingenuo e sognatore Octavien non percepisce, in un primo momento, alcun pericolo di morte e si lascia facilmente ingannare dal gioco di seduzione messo in atto dalla bella *revenante*, gioco a cui egli si abbandona con estrema voluttà. Tutti i suoi sensi sono come paralizzati e la condizione di languore in cui si trova non è altro che il principio della perdita del suo io e della possessione della sua persona ad opera della *Femme Fatale* fantastica. L’immagine del piombo fuso lascia intuire l’indurimento tipico della materia e, dunque, la conseguente trasformazione fisica del giovane in statua. Tale pietrificazione costituisce, in ultima istanza, una vera e propria “disumanizzazione” del soggetto maschile, che diventa oggetto di sottomissione incondizionata al fenomeno femminile: con un semplice sguardo, quest’ultima afferma la propria onnipotenza e la propria volontà di dominio assoluto su tutto e tutti. L’“indéfinissable expression”⁷⁷¹ degli occhi della gautieriana Marcella rende costei una creatura estremamente misteriosa, per non dire totalmente inaccessibile, ma che, almeno in apparenza, non sembra rivestire per il soggetto maschile un’idea di morte. Come si già si è anticipato, la natura fatale incarnata dall’entità femminile soprannaturale di turno non viene assolutamente rilevata, per lo meno inizialmente, da Octavien, in quanto Gautier dota il personaggio di Marcella di alcune delle caratteristiche proprie di un animo romantico, quali la “tristesse voluptueuse” e l’“ennui passionné”⁷⁷². La sensibilità di Arria Marcella è quella di una donna che sembra compiacersi della propria condizione e che aspira ad essere amata: dolcezza e passione sono le parole chiave per qualificare “la belle Pompeienne”⁷⁷³, per la quale “sedurre” significa, in primo luogo, “guardare”. La donna gioca, così, con i suoi occhi, occhi che rivestono molteplici funzioni: da fine strumento di seduzione per via della loro bellezza sovrumana, essi sanno trasformarsi, infatti, in un’arma pericolosissima che provoca il totale asservimento dell’individuo sedotto, asservimento che è in grado di spingersi fino all’alienazione completa, il cui esito finale non può essere null’altro che la morte.

Lo sguardo della *Femme Fatale* fantastica riesce ad essere però - almeno all’apparenza - anche foriero d’amore e di vita, come nel caso di Omphale, protagonista dell’omonimo *récit* gautieriano. Lo

⁷⁷¹*Ibid.*, p. 306. Anche lo sguardo della *Vénus d’Ille*, nell’omonimo *récit* merimeano, possiede un potere che produce, sul suo diretto destinatario, una strana impressione, giustificata però, in questo caso, dal fatto che si tratta pur sempre dello sguardo del simulacro di una divinità che incrocia quello di un comune mortale: “Cette expression d’ironie infernale [de la *Vénus*] était augmentée peut-être par le contraste de ses yeux incrustés d’argent et très brillants avec la patine d’un vert noirâtre que le temps avait donnée à toute la statue. Ces yeux brillants produisaient une certaine illusion qui rappe-lait la réalité, la vie. Je me souvins de ce que m’avait dit mon guide [catalan], qu’elle faisait baisser les yeux à ceux qui la regardaient. Cela était presque vrai, et je ne pus me défendre d’un mouvement de colère contre moi-même en me sentant un peu mal à mon aise devant cette figure de bronze (MÉRIMÉE, *La Vénus d’Ille*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, cit., p. 739).

⁷⁷² GAUTIER, *Arria Marcella*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. II, p. 307.

⁷⁷³*Ibid.*

spavento provato dal narratore all'idea che la propria occhiata sia stata contrac-cambiata dalla figura femminile rappresentata sull'arazzo, quasi si trattasse di una donna in carne ed ossa e non del personaggio decorativo di un tessuto, lascia presagire l'avventura straordinaria che seguirà. Sulla parete, la bella Omphale / marquise de T*** simula melanconia e dolcezza allo scopo di rassicurare il giovane protagonista impaurito e di meglio irretirlo. Lo sguardo (fintamente) innamorato lanciato dalla creatura femminile costituisce una trappola ancora più letale degli occhi soprannaturali, in quanto maschera ogni traccia di crudeltà e di desiderio di annientamento altrui. Il fine recondito di Omphale è di farsi amare dal narratore per poter fuori-uscire dall'arazzo in cui è, in un certo senso, imprigionata e ritrovare, in tal modo, la propria autonomia e mobilità, lontana da fili, nodi e ricami. Nel *récit* in questione, le pupille del fenomeno femminile non preannunciano alcun destino rovinoso o fatale per il soggetto maschile, al contrario, esse rappresentano il mezzo fondamentale per convincere quest'ultimo a infondere nuova vita a colei cui appartengono: l'incantesimo ipnotico, estraniante diventa, in questo caso, una lieta malìa. In realtà, se in Omphale i cosiddetti "scambi oculari" si rivelano positivi, tanto per il fenomeno femminile quanto per il soggetto maschile, ci si rende conto che lo scopo, alla fine dei giochi, permane sempre il medesimo: la *Femme Fatale* fantastica cerca, cioè, di affascinare l'uomo con ogni espediente a sua disposizione per risuscitare e poter rivivere l'ennesima, vampirica esperienza amorosa della sua immortale esistenza.

Ne *Le Roi Candaule*, l'autore dedica buona parte della descrizione fisica della divina regina Nyssia alla rappresentazione - sapientemente arricchita di metafore e similitudini mitologiche - dello sguardo della donna, ancora più ambivalente e travolgente di quello di Clarimonde:

L'expression de ces yeux extraordinaires n'était pas moins variables que leurs teintes. Tantôt, leurs paupières s'entrouvrant comme les portes des demeures célestes, ils vous appelaient dans des élysées de lumière d'azur et de félicités ineffables, ils vous promettaient la réalisation de tous vos rêves de bonheur décuplés, centuplés, comme s'ils avaient deviné les secrètes pensées de votre âme; tantôt, impénétrables comme des boucliers composés de sept lames superposées des plus durs métaux, ils faisaient tomber vos regards, flèches émoussées et sans force: d'une simple inflexion de sourcil, d'un seul tour de prunelle, plus fort que la foudre de Zeus, ils vous précipitaient, du haut de vos escalades les plus ambitieuses, dans des néants si profonds qu'il était impossible de s'en relever. Typhon lui-même, qui se retourne sous l'Etna, n'eût pu soulever les montagnes de dédain dont ils vous accablaient; l'on comprenait que, vécût-on, mille olympiades, avec la beauté du blond fils de Létô, le génie d'Orphéus, la puissance sans bornes des rois assyriens, les trésors des Kabyres, des Telchines et des Dactyles, dieux des richesses souterraines, on ne pourrait les ramener à une expression plus douce.

D'autres fois ils avaient des langueurs si onctueuses et si persuasives, des effluves et des irradiations si pénétrantes, que les glaces de Nestor et de Priam se seraient fondues à leur aspect, comme la cire des ailes d'Icare en approchant des zones enflammées. Pour un de ces regards on eût

trempe ses mains dans le sang de son hôte, dispersé aux quatre vents les cendres de son père, renversé les saintes images des dieux e volé le feu du ciel comme Prométhée, le sublime larron.

Cependant leur expression la plus ordinaire, il faut le dire, était une chasteté désespérante, une froideur sublime, une ignorance de toute possibilité de passion humaine, à faire paraître les yeux de clair de lune de Phoebé et les yeux vert-de-mer d'Athéné plus lubriques et plus provo-quants que ceux d'une jeune fille de Babylone sacrifiant à la déesse Mylitta dans l'enceinte de cordes du Succoth-Benolh. – Leur virginité invincible paraissait défier l'amour⁷⁷⁴.

Di una natura “oculare” tanto volubile sarà, ovviamente, il lato più oscuro e provocante a pre-valere, trasformando il titubante Gygès in una belva assetata di sangue e pronta ad abbandonare il proprio nascondiglio nella camera nuziale di Nyssia e Candaule per avventarsi con inaudita fe-rocia sul corpo assopito del re:

Nyssia fit signe à Gygès de sortir de sa retraite, et, posant son doigt sur la poitrine de la vic-time, elle lança à son complice un regard si humide, si lustré, si chargé de langueurs, si plein d'énivrantes promesses, que Gygès éperdu, fasciné, s'élança de sa cachette, comme le tigre du haut du rocher où il s'est blotti, traversa la chambre d'un bond, et plongea jusqu'au manche le poignard bactrien dans le coeur du descendant d'Hercule⁷⁷⁵.

Il medesimo colore verde-oro, unitamente alla stessa enigmaticità delle pupille della vam-pira de *La Morte amoureuse*, contraddistinguono un'altra *Femme Fatale* gautieriana: Musidora⁷⁷⁶, la più

774 GAUTIER, *Le Roi Candaule*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, pp. 955-956.

775 *Ibid.*, p. 989.

776 Lo sguardo di Musidora si contrappone a quello altrettanto ammaliante e letale, ma del tutto diverso della giavane-se Soudja-Sari, un'altra giovanissima *Femme Fatale* che si contende con l'europea Musidora i favori e l'amore di Fortu-nio, all'interno dell'Eldorado, il misterioso e introvabile palazzo d'oro del ricchissimo protagonista. “Nous nous bor-nerons à dire que Soudja-Sari signifie: oeil plein de langueur, suivant l'usage oriental, qui donne aux femmes des noms tirés de leurs qualités physiques. Grâce à la traduction de ce nom significatif [...], nous savons que Soudja-Sari est une belle à l'oeil voluptueux, au regard velouté et chargé de rêverie” (ID., *Fortunio*, in *Ibid.*, p. 699): dalla sua prima men-zione nella storia, il narratore identificherà sempre la fanciulla indonesiana come la “beauté javanaise aux yeux chargés de langueur” (*Ibid.*, pp. 711), “la belle aux yeux pleins de langueur” (*Ibid.*, p. 712). Gli occhi di costei, “longs et noirs, légèrement relevés vers les tempes”, sono completamente antitetici rispetto a quelli dell'avvenente Musidora, ma, pro-prio come quelli dell'inglesina, “[ils] avaient un regard d'une volupté et d'une langueur inexprimables, et leurs prunelles roulaient d'un coin à l'autre avec un mouvement doux et harmonieux auquel il était impossible de résister. Soudja-Sari était bien nommée: quand elle arrêtait sur vous son oeillade veloutée, on se sentait monter au coeur une paresse infinie, un calme plein de fraîcheur et de parfums, je ne sais quoi de joyeusement mélancolique. – La volonté se dénouait; tout projet se dissipait comme une fumée, et la seule idée qu'on eût, c'était de rester éternellement couché à ses pieds. Tout semblait inutile et vain, et il ne paraissait pas qu'il eût autre chose à faire au monde qu'aimer et dormir” (*Ibid.*, p. 718). È prima di tutto una sottile, silenziosa lotta “oculare” a distanza quella che si scatena tra l'occidentale Musidora e l'orien-tale Soudja-Sari, tra la cortigiana di Parigi e la favorita di un harem indiano, e che spinge il narratore a domandarsi: “Qui l'emportera, des yeux de jais de Soudja-Sari ou des prunelles d'aigue-marine de Musidora?” (*Ibid.*, p. 699).

giovane e “la plus piquante des quatre déesses”⁷⁷⁷, vale a dire delle quattro splendide cortigiane⁷⁷⁸ che animano la cena organizzata dal conte George, e la futura amante del “superuo-mo” Fortunio, il misterioso personaggio che dà il titolo all’omonima “longue nouvelle”⁷⁷⁹ o “court roman”⁷⁸⁰ del 1837. “Musidora, la belle aux yeux vert de mer [...] noyés de vaporeuse langueur”, che sembrano somigliare tanto, sulle prime, a quelli di un angelo, ma nel fondo lim-pido dei quali si possono scorgere, a un’attenta osservazione, “des fibrilles fauves” che li “ra-yent [...] comme font des veines d’or dans un marbre antique, et donnent au regard quelque chose de doucereusement cruel qui sent la courtisane et la chatte; [...] qui trahit une ardeur pro-fonde et contenue”⁷⁸¹. Questi dettagli finiscono per rendere le sue pupille “un peu moins angeli-ques”⁷⁸² e più simili a quelle di un rettile famelico, uno dei suoi animali-simbolo⁷⁸³, riprodotto an-che nei gioielli che indossa: “deux serpents d’émeraudes avec des yeux de diamants d’une vérité inquiétante” avvinghiati intorno alle sue braccia nude⁷⁸⁴. Occhi verde mare contaddistinguono an-che Mademoiselle Dafné de Boisfleury - protagonista dell’omonimo *récit gautieriano* (1866) -, ma essi vengono definiti dal narratore addirittura “procellosi oculi”⁷⁸⁵, “des yeux

777 *Ibid.*, p. 609.

778 “Placés autour de cette table, quatre anges damnés, Musidora, Arabelle, Phébé et Cinthie, délicieuses filles paternellement dressées par le grand George lui-même et nommées les incomparables” (*Ibid.*, p. 611), in primo luogo e non a ca-so, per via dei loro occhi, tutti penetranti e straordinariamente luminosi (cfr. *Ibid.*, p. 612).

779 Cfr. GODENNE, *Un Nouvel inventaire de la nouvelle française au XIXe siècle*, loc. cit., p. 66. Nel repertorio della *nouvelle française* stilato da René Godenne per gli anni compresi fra il 1801 e il 1899, in corrispondenza del 1845, lo studioso riporta: “Th. Gautier, Nouvelles, Charpentier (439 p., 9 textes). Quatre nouvelles fantastiques. Un fantastique étrange, terrifiant: *Omphale, histoire rococo, La Morte amoureuse*, un fantastique allégorique et poétique: *Le Nid de ros-signol*. Un fantastique mythologique et légendaire: *Le Roi Candaule*. Les cinq autres nouvelles s’inscrivent dans un con-texte réel. Deux sont des scènes de comédie: *Le Petit Chien de la marquise, La Chaîne d’or, ou l’Amant Partagé*. Les trois autres sont graves: *Une nuit de Cléopâtre, La Toison d’or, Fortunio*. Une longue nouvelle: *Fortunio* (152 p.)” (ID., *Ré-pertoire 1801-1899*, nel sito della rivista elettronica “Histoires Littéraires” [In linea]. <http://www.histoires-litterai-res.org/les%20articles/artgodenne10bis.html>) (Pagina consultata il 20 agosto 2006).

780 Secondo la definizione che ne dà Michel Zink, nell’introduzione di un breve articolo consacrato alla storia del Collège de France: “Dans la longue nouvelle, ou le court roman, de Théophile Gautier, *Fortunio*...” (M. ZINK, *Le Collège de France*, nella “Bibliothèque en ligne” del sito “clio.fr: pour découvrir le monde et ses cultures” [In linea]. http://www.clio.fr/BIBLIOTHEQUE/le_college_de_france.asp) (Pagina consultata il 20 agosto 2006).

781 Tranne che per il colore, in tutto e per tutto analoghe a quelle che guizzano all’interno delle pupille di Nyssia, ne *Le Roi Candaule*. Cfr., a tale proposito, la descrizione degli occhi della bella principessa persiana alla p. 11 del presente studio.

782 GAUTIER, *Fortunio*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, pp. 612-613.

783 “[F]erme tes yeux verts, mon petit crocodile” (*Ibid.*, p. 711): con tale vezzeggiativo, piuttosto allusivo, Fortunio in-vita Musidora a dormire, dopo averle incendiato la casa, in seguito a un folle attacco di gelosia. Lo spettro rettiliano non si annida soltanto nello sguardo fanciulla, ma, in una sua variante mitologica, anche nel sorriso della fanciulla. Quella di Musidora, infatti, sembra sì una “petite bouche enfantine que lustre un reflet humide”, ma fissando intensamente le sue labbra, “on finit [...] par voir frétiller au coin de cette bouche tendrement rosée le bout de queue du dragon” (*Ibid.*, p. 612). Anche gli occhi di un’altra delle quattro *Femmes Fatales* che fanno la loro comparsa nel primo capitolo di *Fortunio* - gli occhi, cioè, della cortigiana romana Cinthie - sono paragonabili tanto a quelli di una fiera (per il colore dell’iri-de), quanto, soprattutto, a quelli di un rettile, in particolare di un camaleonte (per la loro estrema mobilità): “Quand elle [Cinthie] veut regarder de côté, elle le fait sans tourner la tête, en coulant la prunelle dans le coin de son oeil, de façon que le cristallin bleuâtre, lustré par un plus large éclair, s’illumine d’un éclat onctueux dont l’effet est inexprimable; puis, quand elle a vu, elle ramène lentement ses prunelles fauves à leur place, sans déranger l’immobilité de son masque de marbre” (*Ibid.*, p. 615).

784 *Ibid.*, p. 612.

785 Gautier aveva impiegato la medesima espressione in occasione di una traversata della Manica ai primi di novembre del 1843, traversata caratterizzata da un mare alquanto agitato e compiuta in compagnia di Ernesta Grisi, appena divenuta sua amante ufficiale. Per distrarsi dalla nausea procuratagli dal viaggio, l’autore si immerge letteralmente negli occhi dell’amata, osservandoli in maniera minuziosa: “Ce sont de beaux yeux d’une teinte étrange, ni noirs ni bleus, ni gris ni fauves, mais d’un vert d’algue marine, des yeux orageux: *Procellosi oculi*. Ce n’est peut-être pas un moyen d’éviter ce que je crains. Dans ces

de tempête re-haussés par des sourcils et des cils bruns, singularité piquante due à la nature ou à l'art, mais en tout cas d'un bon effet⁷⁸⁶.

La principessa Hermonthis - che fa la sua comparsa nel *récit* gautieriano *Le Pied de mo-mie* (1840) presenta un genere di sguardo diverso da quelli analizzati finora, ma altrettanto particolare: “elle avait des yeux taillés en amande avec des coins relevés et des sourcils tellement noirs qu'ils paraissaient bleus [...]. Elle tourna vers moi un regard chargé de reconnaissance, et ses yeux s'illuminèrent de lueurs bleuâtres⁷⁸⁷. Queste “lueurs bleuâtres” si differenziano fortemente dalle fiamme soprannaturali e dai raggi verdi⁷⁸⁸ e diabolici sprigionati dalle pupille di Clarimonde, o dalle fibrille fulve e feroci che brillano e si torcono nelle iridi di Musidora. Dagli occhi della principessa egizia emana una potentissima aura di mistero: ancora una volta, l'incensabilità della creatura femminile traspare dagli occhi. Simbolicamente, il blu è il colore più profondo: lo sguardo altrui vi si immerge senza incontrare ostacoli e si perde nell'infinito. Il blu è, inoltre, il colore più freddo⁷⁸⁹, dettaglio, questo, che rende Hermonthis un personaggio sempre e comunque “lontano” - in primo luogo nel tempo, provenendo dall'antico Egitto - e ciò pur essendo “vicino”, parlando in termini spaziali: è la sua natura effimera e inafferrabile a venire ripetutamente messa in risalto nel testo. Il blu delle pupille della principessa egizia evoca già di per sé, infatti, un clima d'irrealtà, o meglio, di “surrealtà”, in cui la fanciulla gradualmente evolve, entità soprannaturale che, con il suo sguardo, trasforma la dimensione reale del narratore in un universo ormai scomparso, smarrito nei meandri della Storia e, proprio per questo, etichettabile come “immaginario”, suggerendo, al contempo l'idea

prunelles transparentes et profondes, je reconnais les couleurs de l'Océan. Il ne faut pas trop s'y mi-rer, le vertige pourrait vous prendre. Mon coeur se trouble... Que disais-je donc? Qu'Aphrodite, née du ciel et de l'écume de la mer, avait les prunelles de cette teinte, où l'azur des flots et l'or du soleil se fondent également et rappellent ainsi sa double origine.” (ID., *Pochades, Zigzags et Paradoxes*, in *Caprices et zigzags*, in *Oeuvres Complètes*, cit., t. V, pp. 162-163). Non è affatto casuale, pertanto, che, sospettando un tradimento da parte di Ernesta - già in quest'occasione identificata con la lasciva divinità dell'amore - , Gautier attribuisca, in seguito, i medesimi occhi alla lasciva cortigiana Dafné (cfr. P. LAUBRIET, *Mademoiselle Dafné: notes et variantes*, in GAUTIER, *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. II, p. 1543, nota 6).

786 ID., *Mademoiselle Dafné*, in *Ibid.*, t. II, p. 1234.

787 ID., *Le Pied de momie*, in *Ibid.*, pp. 860-862.

788 La simbologia cristiana considera il verde “alla stessa distanza dall'azzurro del cielo e dal rosso dell'inferno [...] un colore intermedio e conciliante [...], il colore della contemplazione, dell'attesa della resurrezione” (G. HEINZ-MOHR, *Les-sico di iconografia cristiana*, Milano, Istituto di propaganda libraria, 1984, p. 112). E quale motivo migliore del rinnovamento della vita, della rinascita per descrivere una *revenante* immortale come Clarimonde! Prosegue ancora Gerd Heinz-Mohr nell'interpretazione iconografica cristiana del colore in questione: “In riferimento a questo [al fatto, cioè, che il verde possa rappresentare anche il colore del Paradiso] gli artisti del Medioevo dipinsero di verde la croce di Cristo, come lo strumento del rinnovamento del genere umano che fu compiuto dal sacrificio di Cristo. Il trono di Dio, secondo l'*Apocalisse* 4,3 è composto di diaspro verde. Verde smeraldo è il colore del Graal. Ma esiste tuttavia l'opposto, come spesso nei rapporti ctonii - ed è questo, più di ogni altro, il caso della gautieriana Clarimonde -: su una finestra della cattedrale di Chartres il diavolo è raffigurato con la pelle verde e con grandi occhi verdi” (*Ibid.*).

789 In contrasto col rosso - colore della funzione sentimentale dell'individuo, identificabile col sangue e col fuoco, dunque straordinariamente attivo, appassionato e provocante (cfr. AEPPLI, *op. cit.*, p. 190)- “[i]l blu è il colore delle grandi profondità, il principio femminile delle acque; il blu del cielo è il colore della Grande Madre, Regina del Cielo [...]. È anche il Vuoto; l'innocenza primordiale e lo spazio infinito che, essendo vuoto, può contenere tutto. È anche un colore lunare” (J. C. COOPER, *Enciclopedia illustrata dei simboli*, Padova, Franco Muzzio, 1987, p. 85), dunque femminile al-l'ennesima potenza: “[l]o attesta - ad esempio - il manto della Santa Vergine, in piedi sul crescente di luna” (AEPPLI, *op. cit.*, p. 190). “Il blu è il colore della funzione riflessiva dell'individuo; ha qualcosa di freddo e di superiore” (*Ibid.*); esso simboleggia, di solito, tutto ciò che è spirituale, più immateriale e trasparente (come l'aria, l'acqua, il cristallo, il diamante, elementi legati, generalmente, all'Eterno Femminino), tutto ciò che dispone l'animo umano alla meditazione intensa, a una sorta di vulnerabile “rilassamento psichico” che rasenta, in taluni casi, la pura catatonìa (cfr. H. BIEDER-MANN, *Enciclopedia dei simboli*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 59-60).

di eternità granitica e tranquilla che sembra caratterizzarne la figura (ad eccezione di uno dei suoi piedi, più vivo che mai, malgrado sia stato mozzato dal vecchio e bizzarro mercante di *bric-à-brac* come vendetta per essere stato respinto, secoli e secoli fa, dalla stessa figlia del Faraone).

Occhi spettrali, allora, ma incredibilmente ammalianti, come quelli della voluttuosa Car-lotta ne *La Pipe d'opium* (1838)⁷⁹⁰. Occhi blu, dolcissimi e intensi, di una bellezza celestiale e apparentemente innocua, come quelli della bellissima quanto terrorizzante Inès de Las Sierras / La Pedrina nell'omonimo *récit* di Nodier (1837)⁷⁹¹, della virginale quanto esotica contessa Labinska in *Avatar* (1856)⁷⁹², dell'etereo fantasma di Lavinia in *Spirite* (1865)⁷⁹³ o della còrsa Colomba, vendicativa sorella del tenente Orso Antonio della Rebbia, nell'omonimo *récit* di Mérimée

790 “ [S]es yeux brillaient comme des globes d'argent brunis” (GAUTIER, *La Pipe d'opium*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 737), riporta il narratore del breve conte descrivendo il suo terzo incontro con colei che, nel suo sogno d'oppio, gli si presenta come una creatura a metà strada tra un fantasma e un vampiro.

791 “[D]ans le regard divin [de l'inconnue] dont ces longs yeux bleus répandent l'ineffable lumière, entre des cils noirs comme le jais, exprimez, si vous le pouvez, quelque chose de vague et d'indécis, comme le trouble d'un doute inquiet qui cherche à s'expliquer à lui-même” (NODIER, *Inès de Las Sierras*, in *Contes*, cit., p. 683).

792 È in primo luogo lo sguardo dell'affascinante nobildonna lituana, circondato da una cornice incantevole (rappresentata dal parco fiorentino delle Cascine sul finire dell'estate), altrettanto esotica quanto la sua persona, a “infettare” il giovane Octave de Saville con la passione amorosa e con la melanconia che deriva dal suo mancato contraccambio: “des cils longs et déliés comme ces fils d'or que les miniaturistes du Moyen Âge font rayonner autour des têtes de leurs anges, voilaient à demi ses prunelles d'un bleu vert pareil à ces lueurs qui traversent les glaciers par certains effets de soleil” (GAUTIER, *Avatar*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. II, p. 327). Come si vedrà meglio in seguito, il particolare estremamente sensuale delle ciglia folte e lunghe caratterizza con una certa frequenza la *Femme Fatale* fantastica di Gautier.

793 Durante la prima apparizione di Lavinia, il narratore di *Spirite*, attraverso lo sguardo del protagonista Guy de Malivert,

descrive in questi termini gli occhi della fanciulla-fantasma: “Dans ses yeux à demi baissés nageaient des prunelles d'un bleu nocturne, d'une douceur infinie, et rappelant ces places du ciel qu'au crépuscule envahissent les violettes du soir” (ID, *Spirite*, in *Ibid.*, p. 1141). Più avanti, in occasione della materializzazione della stessa in un “fantastico” Bois de Boulogne innevato, viene detto che i suoi languidi occhi “étoilaient et bleuissaient comme des saphirs” (*Ibid.*, p. 1153). E nel corso di una successiva manifestazione al pianoforte di Guy, si evidenzia il fatto che “dans ses yeux” - in cui “l'inspiration et l'amour brillaient d'un éclat surnaturel” - “les prunelles d'azur disparaissaient presque sous la paupière supérieure” (*Ibid.*, p. 1203). Tale dettaglio, unitamente al tono particolarmente scuro delle pupille di Lavinia, oltre a far risaltare ancora di più la loro natura ultraterrena, conferisce alle stesse anche un che di ambiguo e di inquietante. “Ses yeux bleus brillaient d'une lueur tendre et avaient une douceur céleste qui pénétra le cœur de Guy”, si legge per l'ennesima volta nel testo, osservazione a cui, tuttavia, fa immediatamente seguito, come per contrasto, la seguente: “Il y avait encore quelque chose de la jeune fille dans ce regard d'ange” (*Ibid.*, p. 1202), vale a dire una nota tutta terrena di carnalità, di passionalità (tenendo conto, soprattutto, della storia personale di Lavinia illustrata nelle pagine precedenti quest'ultimo commento) abbastanza stridente con la condizione spirituale e pseudoangelica che definisce, nell'insieme, la *Femme Fatale* di turno.

(1840)⁷⁹⁴. Occhi cerulei da sirena⁷⁹⁵ come quelli di Nyssia, sposa vendicativa ne *Le Roi Candau-le*⁷⁹⁶, che fagocitano l'anima di chi osa incrociarli anche solo per un breve istante, relegandola in un limbo sospeso nello spazio e nel tempo. Occhi come quelli di Angéla - creatura misteriosa e dona reificata, protagonista de *La Cafetière* (1831)⁷⁹⁷ - che fungono da specchio dell'anima e che consentono, a colui che vi si immerge, di intravederne, anche se per pochi istanti, il contenuto. Occhi sempre, inevitabilmente, da seduttrici, da predatrici; occhi che ingannano, che derubano,

che uccidono; occhi in cui ardono fiamme infernali mai estinte da alcuna lacrima⁷⁹⁸. È il caso, in particolare, della marmorea Musidora, il cui sguardo, prima di posarsi sull'androgino Fortunio, riflette

794 Colomba - "voceratrice" per lo più vestita e velata di nero - si contraddistingue per una bellezza contemporaneamente celestiale e mefistofelica, travolgente a un punto tale da apparire quasi violenta, tutte qualità che non tardano ad amma-liare la giovane miss Lydia Nevil (un po' allo stesso modo della seducente Carmilla nei confronti dell'altrettanto giova-ne ed esile Laura, nella celebre opera di Le Fanu) (cfr. MÉRIMÉE, *Colomba*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nou-velles*, cit., p. 781). La fanciulla è un'irlandese all'apparenza ingenua e idealista, che accompagna il fratello dell'in-domita còrsa nel suo viaggio di ritorno alla crudele terra natia, vampiricamente avida di sangue come la figura femminile che dà il titolo al *récit* merimeano in questione. In realtà si tratta di una creatura profondamente contraddittoria (ancora una volta, in maniera analoga a quella che sarà la melanconica Laura descritta da Le Fanu, orfana di madre, non a caso (cfr. LE FANU, *op. cit.*, p. 221), sempre come miss Nevil, almeno secondo quanto lascia supporre il testo di Mérimée), tanto colta e civilizzata quanto "romanesque" (MÉRIMÉE, *Colomba*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, cit., p. 774) amante della "beauté sauvage", di "tout ce qui est extraordinaire" (*Ibid.*, p. 769). La "beauté remarquable" (*Ibid.*, p. 781) di Colomba (che dimostra circa una ventina d'anni, la stessa età che rivelerà Carmilla in occasione del suo primo incontro con Laura (cfr. LE FANU, *op. cit.*, pp. 231 ss.) costituisce, dunque, un'attrattiva fuori dal comune per l'annojata irlandesina, ed è sottolineata proprio dai suoi occhi di un magnifico "bleu foncé" (MÉRIMÉE, *Colomba*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, cit., p. 781), "ses yeux pénétrants" (*Ibid.*, p. 868), "yeux étincelants" (*Ibid.*, p. 863) per la morte dei nemici, contornati da "longues nattes de cheveux châains" che le formano "comme un turban autour de la tête" (*Ibid.*, p. 781). Al suo ritratto, per molti versi selvaggio, si contrappone (come nel caso della giavanese Soudja-Sari e dell'inglese Musidora) quello raffinato e quasi angelico di miss Nevil - irlandese di nascita, ma britannica d'adozione -, caratterizzato da occhi "d'un bleu si pur" da apparire, ad Orso della Rebbia, persino "plus bleus que le firmament", e da "cheveux blonds, plus fins et plus doux que la soie", che brillano "comme de l'or au soleil, qui [pénètre] au travers du feuillage" (*Ibid.*, p. 853).

795 Occhi blu e occhi verdi - spesso abbinati a fluenti chiome bionde - popolano l'intera produzione gautieriana. Come osserva Henri David a tale proposito: "Gautier a tout un jeu de moules ou de matrices dans lesquels il coule et recoule ses descriptions, en particulier ses images" (H. DAVID, *L'Exotisme hindou chez Théophile Gautier*, in "Revue de Littérature Comparée", 9 (1929), p. 563). Già in una recensione - datata 15 agosto 1838 - incentrata sugli "Acteurs espagnols" di Tonadillas interpretate al Palais Royal, l'autore esalta il talento e la bellezza, in particolare, della "jolie petite dona Marianna", affascinante spagnola dai capelli rossi e dagli occhi verde mare: "Dona Marianna, singularité charmante pour une Espagnole, a les cheveux aussi roux que Nourmahal la Rousse. [...] - Une peau d'un blanc laiteux, satinée et tournant au bleuâtre, une bouche d'un pourpre éclatant, des yeux vert de mer accompagnent ordinairement les chevelures rousses et composent aux femmes qui les possèdent une beauté étrange et charmante" (cfr. ID., *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Magnin, Blanchard et Cie, 1858-1859, voll. 6; t. I, 1858, pp. 161-162). Si ram-mentino anche gli occhi descritti nel poema *Coerulei Oculi*, in cui Gautier viene irresistibilmente attratto dalle pupille azzurro chiaro di una donna misteriosa, senza riuscire ad opporre alcuna resistenza al fascino da esse emanato:

"Une femme mystérieuse,
Dont la beauté trouble mes sens,
Se tient debout, silencieuse,
Au bord des flots retentissants.
Ses yeux, où le ciel se reflète,
Mêlent à leur azur amer,
Qu' étoile une humide paillette,
Les teintes glauques de la mer.

.....

e ostenta con orgoglio una natura resa insensibile a qualsiasi genere di emozione dall'en-nui e che, pertanto, viene definito "clair et froid, aigu et tranchant comme un poignard"⁷⁹⁹. Il conte George, riferendosi già nel primo capitolo all'oscuro influsso emanato dagli "yeux de chatte" della fanciulla, parla non di insidiose "flèches de l'amour", bensì di veri e propri "ra-yons [...] aigus et [...] brûlants"⁸⁰⁰, in grado di far perdere a tal punto la testa agli uomini (per lo più facoltosi aristocratici) da indurli - insieme a una lunga serie di pretese economiche, tipiche di ogni cortigiana degna di questo titolo - al suicidio⁸⁰¹. La presenza di una possibile vittima basta a rivelare la reale natura della piccola cortigiana, che si metamorfizza in una sorta di chimera - per metà rettile e per metà felino - pronta a colpire quando meno uno se l'aspetta:

La présence de Fortunio l'a fait sortir de sa torpeur de marmotte; elle est maintenant aussi éveillée qu'une couleuvre que l'on aurait longtemps agacée avec un brin de paille; ses prunelles vertes scintillent singulièrement; les narines de son petit nez se gonflent, les coins malicieux de sa bouche se relèvent, son dos ne s'appuie plus au coussin du fauteuil; elle se tient droite en arrêt, comme un

Un pouvoir magique m'entraîne

Vers l'abîme de ce regard,

Comme au sein des eaux la sirène

Attirait Harald Harfagar". Nella profondità infinita dello sguardo di questa sirena, il poeta crede di scoprire il mondo perduto cantato nelle vecchie ballate tedesche (GAUTIER, *Coerulei Oculi*, in *Émaux et Camées*, in *Poésies Complètes*, cit., t. III, pp. 35-36).

796 Gli occhi screziati, piuttosto atipici, della bellissima figlia del satrapo Mégabaze, una combinazione sapientemente dosata tra quelli di Musidora e quelli di Soudja-Sari, sanno spalancare, infatti, prospettive infinite sulla realtà (cfr. ID., *Le Roi Candaule*, in *op. cit.*, t. I, p. 955).

797 "Jamais, même en rêve, rien d'aussi parfait ne s'était présenté à mes yeux [...], de longs cils et des prunelles bleues, si claires et si transparentes, que je voyais son âme à travers aussi distinctement qu'un caillou au fond d'un ruisseau" (ID., *La Cafetière*, in *Ibid.*, p. 7). La trasparenza dello sguardo consente l'accesso - per quanto di breve durata - di Théodore all'anima di Angéla e costituisce, dunque, l'ennesimo veicolo di corrispondenza spirituale e di comunicazione implicita tra soggetto maschile e fenomeno femminile.

798 In questo senso, una delle rare eccezioni è rappresentata, paradossalmente, dalla *revenante* Clarimonde che, ne *La Mor-te amoureuse*, rivela fino a che punto dipenda da Romuald - in particolare dal suo sangue - versando delle lacrime durante il compimento dell'atto vampirico sul giovane, e testimoniando, in tal modo, fin dove si spinga il suo cosiddetto "amo-re" per la sua giovane vittima: "elle [Clarimonde] pleurait, et je sentais pleuvoir ses larmes sur mon bras qu'elle tenait entre ses mains" (ID., *La Morte amoureuse*, in *Ibid.*, p. 550). In *Une Nuit de Cléopâtre*, inoltre, dopo che Meïamoun - l'umile cacciatore di leoni innamorato dell'augusta sovrana d'Egitto - avrà bevuto d'un fiato, perendo all'istante, il vele-no propinatogli dalla stessa Cleopatra quale prezzo di una sola notte orgiastica trascorsa al suo fianco, costei verserà una singola lacrima di rimpianto per il giovane temerario che osò amarla, una lacrima ardente ma isolata, dimenticata in fretta per passioni ben più regali e travolgenti: "Puis il [Meïamoun] vida d'un trait le vase fatal et tomba comme frappé de la foudre. Cléopâtre baissa la tête, et dans sa coupe une larme brûlante, la seule qu'elle ait versée de sa vie, alla rejoindre la perle fondue. "Par Hercule! ma belle reine, j'ai eu beau faire diligence, je vois que j'arrive trop tard", dit Marc-Antoine en entrant dans la salle du festin; "le souper est fini. Mais que signifie ce cadavre renversé sur les dalles? - Oh! rien", fit Cléopâtre en souriant; "c'est un poison que j'essayais pour m'en servir si Auguste me faisait prisonnière. Vous plairait-il, mon cher seigneur, de vous asseoir à côté de moi et de voir danser ces bouffons grec?...". (ID., *Une Nuit de Cléopâtre*, in *Ibid.*, p. 772).

799 ID, *Fortunio*, in *Ibid.*, p. 664.

800 *Ibid.*, p. 619.

801 Un esempio su tutti riferito dalla stessa Musidora, fortemente compiaciuta del meccanismo letale che un suo semplice sguardo sa innescare nel cuore degli uomini: "Un jeune pair d'Angleterre, qui avait six cent mille livres de rentes, s'est brûlé la cervelle pour moi" (*Ibid.*).

cavalier debout sur ses étrières, qui s'apprête à frapper et qui assure son coup⁸⁰².

Le movenze e, soprattutto, lo sguardo della fanciulla sono quelli di una gatta (altro suo animale-simbolo)⁸⁰³ che spia senza sosta il topo Fortunio, in attesa del momento propizio per coglierlo in contropiede e avventarglisi senza lasciargli alcuna via di scampo:

Elle cherche au fond de son arsenal l'oeillade la plus assassine, le sourire le plus amoureusement vainqueur pour le lui décocher et lui percer le coeur d'outré en outré; en attendant qu'elle porte le coup décisif, elle observe Fortunio avec une attention profonde, voilée sous des façons badines; elle guette tous ses mouvements; elle l'entoure de lignes de circonvallation et tâche de l'enfermer dans un réseau de coquetteries...⁸⁰⁴.

Anche nella merimeana *Colomba*, la sanguinaria creatura femminile che dà il titolo al *récit* in questione - inquietante figura sirenico-carontea dotata di uno straordinario talento poetico e, soprattutto, di una voce meravigliosa, "douce et musicale"⁸⁰⁵, che, con le lamentazioni funebri che intona, accompagna le anime dei defunti nell'aldilà - spia le proprie prede - gli uomini della fa-miglia dei Barricini⁸⁰⁶ - con uno spietato sguardo felino, "avec les yeux d'une tigresse qui voit un daim s'approcher de la tanière de ses petits"⁸⁰⁷. E gli occhi di Clarimonde, ne *La Morte amoureuse*, braccano famelicamente il protagonista, mutando di volta in volta espressione con il progredire della cerimonia di ordinazione, come una belva feroce che insegue con ostinazione la propria preda, agguatandosi con modalità differenti a seconda delle conformazioni del territorio che è costretta ad attraversare durante la caccia.

802 *Ibid.*, p. 621.

803 Il capitolo III di *Fortunio* - che esordisce, non a caso, con il motto "Telle chatte, telle maîtresse" - è interamente dedicato a Blanchette, la gatta di Musidora, sublimazione "animalesca" - fatto, di per sé, alquanto paradossale - della natura insidiosa della fanciulla, una creatura talmente candida da poter essere paragonata ad "une grosse houppe à poudrer où l'on aurait ajusté des yeux". L'animale è la quintessenza della seduzione più bieca e opportunistica: "Jamais la femme la plus coquette et la plus maniérée n'a mis dans ses mouvements la grâce et le fini parfait que cette adorable chatte met dans les siens. - Ce sont des ondulations d'échine, des gonflements de dos, des airs de tête, des tournures de queue, des façons d'avancer et de retirer la patte inimaginables" (*Ibid.*, p. 633). L'"umanità" della padrona cerca con ogni mezzo di compenetrarsi con la "felinità" della bestiola per dare vita ad un ibrido "mostruoso" (nel senso etimologico del termine) - più crudele che raccapricciante - che alla fine, con la soppressione, quasi per gioco, del modello a quattro zampe, la tramuterà nell'unica, autentica "petite chatte parisienne aux yeux verts" (*Ibid.*, p. 707): "Musidora la copie [sa chatte] tant qu'elle peut, mais elle en reste bien loin. - Cependant, si imparfaite que soit l'imitation, elle a fait de Musidora une des plus gracieuses femmes de Paris - c'est-à-dire du monde, car rien n'existe ici-bas que Paris" (*Ibid.*, p. 634).

804 *Ibid.*, p. 622.

805 MÉRIMÉE, *Colomba*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, cit., p. 787.

806 Il vecchio avvocato, in seguito ad un alacre e tormentata attività d'indagine, alimentata da un odio atavico tra i clan famigliari dei Barricini e dei della Rebbia e da sospetti ossessivi - seppure corretti - da parte, soprattutto, della fiera Colomba, si rivelerà gradualmente essere, nel corso della storia, il reale mandante dell'assassinio del Colonnello della Rebbia, padre della fanciulla assetata di sangue e del suo tormentato fratello Orso Antonio (*Ibid.*, cap. VI).

807 *Ibid.*, p. 839.

Il potente sguardo della cortigiana inoltre, dapprima puramente immateriale, assume improvvisamente, grazie ad una magnifica sinestesia, tutte le sfumature e tutta la capacità di persuasione della parola⁸⁰⁸. Così materializzato in “sguardo sonoro”⁸⁰⁹, avendo raggiunto il massimo grado possibile di espressività nella lunga e superba scena della pronunzia dei voti da parte di Romuald, esso stabilisce una relazione diretta e, in un certo senso, “completa” tra la donna e il neosacerdote, una sorta di dialogo muto infinitamente più importante della stessa cerimonia religiosa, e nel corso del quale le parole sussurrate dall’occhio femminile penetrano direttamente nell’anima maschile, predisponendola alla dannazione:

Le regard de la belle inconnue changeait d’expression selon le progrès de la cérémonie. De tendre et caressant qu’il était d’abord, il prit un air de dédain et de mécontentement comme de ne pas avoir été compris.

[...].

Elle parut sensible au martyr que j’éprouvais, et, comme pour m’encourager, elle me lança une oeilade pleine de divines promesses. Ses yeux étaient un poème dont chaque regard formait un chant.

Il me sembla entendre ces paroles sur un rythme d’une douceur infinie, car son regard avait presque de la sonorité, et les phrases que ses yeux m’envoyaient retentissaient au fond de mon cœur comme si une bouche invisible les eût soufflées dans mon âme. [...] La belle me jeta un second coup d’oeil si suppliant, si désespéré, que des lames acérées me traversèrent le cœur, que je me sentis plus de glaives dans la poitrine que la mère des douleurs⁸¹⁰.

Gli occhi di Clarimonde sono dotati, dunque, di una particolare facoltà che li trasforma in “voce silenziosa”: attraverso tutta una serie di analogie, lo sguardo diventa “chant”, “poème”, “phra-ses” e, addirittura, “bouche”. Il lettore, improvvisamente, non si trova più ad aver a che fare con il campo lessicale della vista e delle visioni, ma con quello dei suoni e della parola. Le pupille della cortigiana manifestano, pertanto, un potere surreale, un’attrazione erotica talmente intensi a cui le sue vittime - e Romuald ne è un chiaro esempio - non possono, né vogliono sottrarsi. È come se il sacerdote - lo si è

808 Nicola Valletta, autore di un testo pubblicato nel 1787 e intitolato *Cicalata sul fascino volgarmente detto jettatura*, riporta l’interessante derivazione del termine latino *fascinum* da *fando*, cioè dal verbo “dire”, a testimonianza della pervasività sensoriale della seduzione (particolarmente sviluppata nel caso della *Femme Fatale*), che non si limita alla sola vista ma - come si appurerà anche nel corso della nostra analisi - si avvale anche della facoltà di parola e delle altre modalità sensoriali (cfr. CAROTENUTO, *op. cit.*, pp. 138-139).

809 “Le regard s’en tient difficilement à la pure constatation des apparences. Il est dans sa nature même de réclamer davantage. À la vérité cette impatience habite tous les sens. Par-delà les synesthésies habituelles, chaque sens aspire à échanger ses pouvoirs. Goethe l’a dit dans une Élégie célèbre: les mains veulent voir, les yeux souhaitent caresser. À quoi l’on peut ajouter: le regard veut devenir parole, il consent à perdre la faculté de percevoir immédiatement, pour acquérir le don de fixer plus durablement ce qui le fuit. En revanche, la parole cherche souvent à s’effacer pour laisser la voie libre à une pure vision, à une intuition parfaitement oublieuse du bruit des mots. En chaque domaine, les plus hauts pouvoirs semblent être ceux qui déterminent une brusque et bouleversante substitution” (STAROBINSKI, *op. cit.*, pp. 12-13): la *Femme Fatale* fantastica dispone di tali poteri, poteri sfruttati ed amplificati, però, all’ennesima potenza.

810 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *op. cit.*, t. I, pp. 529-530.

ribadito in più occasioni - si staccasse dal mondo reale, materiale ed entrasse in diretto contatto con una dimensione “altra”, soprannaturale: gli occhi del soggetto maschile si spalancano, cioè, su una realtà di cui, fino al momento dell’apparizione del fenomeno femminile, egli neppure sospettava l’esistenza. Romuald cerca, tuttavia, di sottrarsi - almeno in un primo tempo - a quella che egli definisce una “fascination inexplicable”⁸¹¹ e di recuperare il controllo dei propri sensi nella maniera più banale possibile, vale a dire, chiudendo gli occhi: “Je baissai la paupière - si giustifica il narratore -, bien résolu à ne plus la relever pour me sous-traire à l’influence des objets extérieurs”⁸¹². Ma la sua resistenza nella schermaglia “oculare” ingaggiata con la bellissima donna si rivela, purtroppo, di breve durata; il giovane, infatti, non può trattenersi dal posare i suoi occhi su di lei, attirato come una falena dalla fiamma: “Une minute après - egli ammette -, je rouvris les yeux, car à travers mes cils je la voyais [Clarimonde] étincelante des couleurs du prisme, et dans une pénombre pourprée comme lorsqu’on regarde le soleil”⁸¹³.

Quelli appena esposti sono i primissimi effetti del “malocchio”- nel senso di “sguardo cattivo, foriero di sventure”- volontariamente gettato dalla cortigiana-vampira sul protagonista e che rimanda immediatamente all’ambito erotico. Un sottile filo rosso collega, infatti, la fascina-zione prodotta dallo sguardo dell’innamoramento a quella causata dal malocchio: i due elementi sono visti come poli estremi di un vasto spettro di stati d’animo e, già a partire dall’immaginario antico, vengono percepiti entrambi come una sorta di incantesimo e, ciò che in questo caso mag-giormente interessa, come una forma di stregoneria mediata dagli occhi, in particolare femminili, per soggiogare, fino all’annientamento definitivo, individui di sesso maschile. Il *récit* merimeano *Colomba*, ad esempio, si

811 Il motivo del *fascinum* o della *fascinatio*, menzionato in maniera esplicita nel testo, è letteralmente associato al termine greco *baskàino* (“seduco”), ampiamente diffuso anche nella cultura latina, e tra le valenze semantiche del quale è riscontrabile una forte presenza di accezioni negative. Oltre a significare “affascino, “ammalio” e simili, esso ha a che vedere, infatti, con l’invidiare (letteralmente, “guardare” (-*videre*) “contro” (*in-*) e con l’affaturare. (cfr. CAROTENU-TO, *op. cit.*, pp. 138-139). La potenza dello sguardo, la malìa del vedere richiamano esplicitamente il “malocchio”, la “jettatura”, due vocaboli con cui si esprime proprio la capacità - tipica, tra l’altro, dell’*Homme* e della *Femme Fatales* - di arrecare, volontariamente o involontariamente, danni di varia entità a cose o persone tramite una sorta di “energia negativa”, energia che viene “gettata” attraverso, appunto, lo sguardo e che sembra imprigionare dentro di sé colei o colui verso il quale esso è rivolto (cfr. R. T. UCARROLL, *The Skeptic’s Dictionary: A Collection of Strange Beliefs, Amusing Deceptions, and Dangerous Delusions*, New York, John Wiley & Son, 2003, *ad vocem*). Il termine “jettatura” che dà il titolo, tra l’altro, a un *Fragment de poème* e, soprattutto, a uno dei *récits fantastiques* più celebri di Gautier, deriva proprio dal napoletano “jettare”, ovvero “gettare”: “Mais qu’est-ce que le fascino? poursuit la jeune miss; je ne suis pas au courant de vos superstitions... africaines, car cela doit se rapporter sans doute à quelque croyance populaire. – Le fascino - répondit le comte Altavilla - est l’influence pernicieuse qu’exerce la personne douée, ou plutôt affligée du mauvais oeil. – Je fais semblant de vous comprendre, de peur de vous donner une idée défavorable de mon intelligence si j’avoue que le sens de vos paroles m’échappe, dit miss Alicia Ward; vous m’expliquez l’inconnu par l’inconnu: mauvais oeil traduit fort mal, pour moi, fascino...” (GAUTIER, *Jettatura*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. II, p. 429). Tale superstizione ha ispirato la creazione di figure letterarie, tanto femminili quanto maschili, piuttosto singolari, oltre che nel succitato Gautier, in Stendhal (nella descrizione della curiosa figura di Nicola Valletta contenuta in *Rome, Naples et Florence* (1826)) e in Alexandre Dumas père (che dedica ben quattro capitoli de *Le Corricolo* (1843) proprio alla figura di uno jettatore), anche in Mérimée che, nella raccolta mistificata di canti “pseudopopolari” serbi intitolata *La Guzla* (1827) compone addirittura un minitratto *Sur le Mauvais Oeil*, seguito da cinque ballate sul tema (MÉRIMÉE, *La Guzla et Dernières Nouvelles*, Paris, Le Divan, 1928, pp. 68-95).

812 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *op. cit.*, t. I, p. 527. Più avanti, rievocando con nostalgia l’estatica dissolutezza - sottolineata, del resto, fin dall’*incipit* del *récit* - che contraddistingueva la sua doppia esistenza onirica, assorbendolo completamente senza dare adito ad alcun rimorso, Romuald dichiarerà: “Jamais je n’avais éprouvé un bonheur aussi vif. J’avais oublié tout en ce moment-là, et je ne me souvenais pas plus d’avoir été prêtre que de ce que j’avais fait dans le sein de ma mère, tant était grande la fascination - ricompare il medesimo termine menzionato in precedenza - que l’esprit malin exerçait sur moi” (*Ibid.*, p. 546).

813 *Ibid.*, p. 527.

chiude con un'esclamazione assai esplicita in tal senso. È quella pro-nunciata dalla massaia toscana nella cui piccola fattoria la bella Colomba e Thomas Nevil, padre di miss Lydia, compiono una breve sosta in attesa del ritorno di quest'ultima e di Orso Antonio, novelli sposi in luna di miele a Pisa, intenti a ritrarre le pitture interne di un ipogèo etrusco (en-nesimo elemento di morte legato, in questo caso, a una figura femminile qualificata in termini benevoli e positivi nella maggior parte dei capitoli precedenti del testo). La donna, dopo aver in-crociato con Colomba, alla svolta di un viale, il vecchio avvocato Barricini, minato irrimediabilmente e quasi vampiricamente nel corpo e, soprattutto, nella mente, per le sventure e le sofferenze patite in madrepatria (riassumibili nella perdita di entrambi i figli, Orlanduccio e Vincentello, uccisi in maniera terribile dal fratello della fanciulla, su istigazione e premeditazione della medesima)⁸¹⁴ ed aver assistito alla reazione terrorizzata dell'uomo di fronte alla giovane compatriota⁸¹⁵, una volta partita quest'ultima, seguendola per un bel po' con lo sguardo, dichiara infine alla propria figlia: "Tu vois bien cette demoiselle si jolie, [...], eh bien! je suis sûre qu'elle a le mauvais œil"⁸¹⁶.

In *Smarra ou les Démons de la nuit* (1821) di Nodier, Polémon descrive all'amico Lucius la splendida Méroé, "la plus belle des belles de Thessalie"⁸¹⁷, ma anche strega dai poteri diabolici che sa dissimulare con abile astuzia, dietro un'apparenza divina, un'essenza incredibilmente crudele. Il giovane, donnaiolo incallito, cede subito di fronte alla bellezza troppo perfetta della donna; in particolare, è il suo sguardo a destare in lui un desiderio travolgente e un'altrettanto insopprimibile curiosità: "Elle est majestueuse comme les déesses, et cependant il y a dans ses yeux je ne sais quelles flammes mortelles qui enhardissent les prétentions de l'amour"⁸¹⁸. Polémon, per quanto sprovveduto, intuisce chiaramente l'ambivalenza insita negli occhi della donna: da un lato essi esprimono, infatti, la certezza di un destino funesto, mentre dall'altro pro-mettono una gioia e un piacere erotico sfrenati⁸¹⁹.

814 "[U]n vieillard assis au soleil sur une chaise de paille, malade, comme il semblait; car il avait les joues creuses, les yeux enfoncés; il était d'une maigreur extrême, et son immobilité, sa pâleur, son regard fixe, le faisaient ressembler à un cadavre plutôt qu'à un être vivant. [...] "Ce pauvre vieillard, dit [la fermière à Colomba], [...] a eu des malheurs dans son pays; ses enfants sont morts d'une façon terrible. [...] Le brave homme est un peu timbré; c'est le malheur et le chagrin [...]. Il est bien doux, pas gênant; il ne dit pas trois paroles dans un jour. Par exemple, la tête a déménagé. Le médecin vient toutes les semaines, et il dit qu'il n'en a pas pour longtemps" (MÉRIMÉE, *Colomba*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, cit., pp. 887-888).

815 "[E]lle [Colomba] s'approcha du vieillard jusqu'à ce que son ombre vint lui ôter le soleil - la costruzione dell'intero periodo non viene effettuata a caso dal narratore -. Alors le pauvre idiot leva la tête et regarda fixement Colomba, qui le regardait de même, souriant toujours [avec un sourire ironique]. Au bout d'un instant, le vieillard passa la main sur le front, et ferma les yeux comme pour échapper au regard de Colomba - reazione tipica del soggetto / vittima maschile dinanzi al fenomeno / carnefice femminile, del quale, come si è ribadito in più occasioni, difficilmente riesce a sostenere a lungo lo sguardo senza gravi conseguenze -. Puis il les rouvrit, mais démesurément - errore fatale -; ses lèvres tremblaient; il voulait étendre les mains; mais, fasciné par Colomba - termine impiegato, ancora una volta, non a caso dal narratore -, il demeurait cloué sur sa chaise, hors d'état de parler ou de se mouvoir. Enfin de grosses larmes coulèrent de ses yeux et quelques sanglots s'échappèrent de sa poitrine. [...] Le vieillard poussa un cri, et sa tête tomba sur sa poitrine. Colomba lui tourna le dos, et revint vers la maison en chantant - in totale accordo con la propria natura sirenico-stregonessa - quelques mots incompréhensibles d'une ballata..." (*Ibid.*, pp. 888-889).

816 *Ibid.*, p. 889.

817 NODIER, *Smarra ou les Démons de la nuit*, in *Contes*, cit., p. 60.

818 *Ibid.*

819 "Quand elle passait, [...], tous les nuages rougissaient comme à l'approche de la tempête; mes oreilles sifflaient, mes prunelles s'obscurcissaient dans leur orbite égarée, mon cœur était près de s'anéantir sous le poids d'une intolérable joie" (*Ibid.*, pp. 60-61).

Lo sguardo rappresenta, qui, una metafora del rapporto amoroso che non avrà mai luogo tra il soggetto maschile (Polémon) e la *Femme Fatale* fantastica (Méroé), dato che è bramato in maniera incontenibile soltanto dal primo e per nulla corrisposto dalla seconda, incapace com'è, per via della sua natura infernale, di provare amore per chicchessia. L'eccessiva imprudenza perderà il giovane che, scorgendo nelle fiamme spri-gionate dalle pupille di Méroé, soltanto il simbolo di un'emulazione luminosa - dei raggi d'amo-re che lo esaltano e che gli fanno ardere il cuore - ignorerà del tutto, dopo averlo, in un primo tempo, distintamente percepito, il pericolo insito nelle stesse. Sì, perché le fiamme in questione possono bruciare, inaridire fino alla morte, e tutto ciò sempre in relazione all'occhio del feno-meno femminile, naturalmente dotato della facoltà di "affascinare", vale a dire - come già si è sottolineato più volte - di paralizzare, di fulminare, in termini seduttivi (e, in certi casi, addirittura letterali!), mentre si rivela al mondo.

Proprio le qualità perturbanti dello sguardo di Clarimonde costituiscono - teniamo a riba-dirlo per l'ennesima volta - il perno principale da cui prende le mosse la vicenda narrata ne *La Morte amoureuse*: un reiterato scambio di occhiate in chiesa basta a far divampare la passione Romuald. Inoltre, questa riceverà un nuovo impulso grazie ad un bacio deposto dal sacerdote "sur les lèvres mortes" della cortigiana, attraverso le quali il nuovo alito vitale da lui infuso, in tal modo, nelle sue spoglie mortali, scorrerà prima nei suoi occhi, poi nel resto della sua persona: "Ô prodige! - esclama il narratore richiamando alla mente l'inquietante episodio - un léger souffle se mêla à mon souffle, et la bouche de Clarimonde répondit à la passion de la mienne: ses yeux s'ouvrirent et reprirent un peu d'éclat, elle fit un soupir..."⁸²⁰. E la storia si concluderà proprio con l'impossibilità fisica da parte del protagonista di "rivedere" l'oggetto fantastico che, malgrado l'annientamento, continuerà a segnare per sempre la sua esistenza (non condan-nandolo di nuovo, pertanto, alla cecità totale da cui era afflitto prima del fatidico incontro con Clarimonde). Al semplice contatto con l'acqua benedetta aspersa dall'abate Sérapion⁸²¹, il corpo marmoreo della bella peccatrice finirà, infatti, in cenere, come una parte dello stesso Romuald: "Elle se dissipa dans l'air comme une fumée, et je ne la revis plus"⁸²², dichiara il sacerdote in conclusione del proprio racconto, con un rammarico tanto palpabile quanto inaspettato per il sa-cro ruolo da lui rivestito.

Anche il rapporto / "recita" venutosi ad instaurare tra Fabio e "la divine Corilla"⁸²³ - "première cantatrice"⁸²⁴ del San Carlo di Napoli che dà il titolo all'omonimo frammento teatrale (1839) contenuto nella raccolta nervaliana *Les Filles du Feu* (1854) - scaturisce da un gioco di sguardi scambiati "a distanza", ma comunque funesti, tra i palchi e la scena del teatro dell'opera e continua a

820 *Ibid.*, p. 540.

821 Probabile omaggio di Gautier all'ispiratore fantastico Hoffmann, autore di una raccolta di *contes* in quattro volumi intitolata proprio *Die Serapionsbrüder* (1818-1821). Del resto, proprio Aurelia - donna-vampiro il cui nome caratterizzerà, non a caso forse, una delle più importanti figure femminili nervaliane - è la protagonista di *Vampirismus*, uno dei racconti contenuti nel quarto tomo dell'antologia in questione (HOFFMANN, *Vampirismo*, in *I confratelli di San Sera-pione*, in *Romanzi e racconti*, Torino, Einaudi, 1969, voll. 3; t. II, Parte Ottava, pp. 841-854).

822 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, t. I, p. 552.

823 NERVAL, *Corilla*, in *Petits Châteaux de Bohême*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1984-1993, cit., t. III, p. 425.

824 *Ibid.*, p. 421. O "prima donna", come la giovane fioraia italiana, doppio speculare della prima cantante del San Carlo, definisce la spagnola Corilla (*Ibid.*, p. 436).

reggersi, in primo luogo, proprio sul senso della vista⁸²⁵ (e, secondariamente, su quello dell'udito, per via della voce da sirena della donna). L'inserviente Mazetto - complice per interesse degli intrighi sentimentali sia dello stesso Fabio che del rivale di questi Marcelli⁸²⁶ - è, tuttavia, un convinto assertore della fragilità di questo genere di impalcatura amorosa e ritiene che l'amore del protagonista per l'attrice sia qualcosa di estremamente effimero, “de ceux qui vien-nent si fréquemment se brûler les ailes aux flammes de la rampe; passions d'écoliers et de poètes, comme nous en voyons tant...”, essendo egli “pris par les yeux seulement, puisqu'il n'avait jamais pu réussir à s'approcher de madame, et n'avait jamais entendu sa voix qu'en mu-sique”⁸²⁷, limitandosi a vederla e a sentirla “lontana” e “lontano”, intenta a recitare una parte sul palcoscenico di un teatro. Il servitore dimostra un atteggiamento ambivalente nei confronti della forza ammaliante dello sguardo (dunque anche verso quella dello sguardo della donna, la più potente di tutte). Da un lato, infatti, egli ammonisce Fabio, prima del suo incontro con Corilla, a prestare attenzione alla “jettatura”⁸²⁸, dando prova di temere, in un certo qual modo, gli in-flussi - sempre malefici - dell'occhio femminile; dall'altro, sottovaluta a tal punto gli effetti se-ducenti di quei medesimi influssi da reputare che, per appagare il desiderio del giovane, “il suf-firait de lui procurer la satisfaction d'un entretien avec quelque créature de la taille et de l'air de la signora Corilla...”⁸²⁹, cioè che basterebbe ingannare con un “doppio” dell'oggetto amato quelle medesime pupille (e quelle medesime orecchie) attraverso le quali la scintilla della passione è riuscita ad infiltrarsi nella sua anima, incendiandola. Ma è lo stesso Fabio a sostenere, e proprio di fronte al “doppio” di Corilla (in realtà la stessa donna che compare misteriosamente sotto le spoglie di un'umile fioraia), l'impossibilità per lui quasi biologica di cancellare dai suoi occhi - e dunque dal suo cuore, cui questi sono direttamente collegati - la visione “fatale” della donna che l'ha stregato⁸³⁰ :

825 Il protagonista assilla Mazetto con tutta una serie di interrogativi che associano, ancora una volta, donna e percezione visiva: “Mais m'a-t-elle [Corilla] vu seulement? m'a-t-elle remarqué à la place où je suis assis tous les soirs pour l'admirer et l'applaudir?” (*Ibid.*, p. 420). Guy de Malivert si comporta in maniera quasi analoga, quando, poco dopo la prima apparizione di Lavinia, domanda, “avec l'impatience d'un amoureux avide de passion et d'un néophyte curieux de mystère”, al barone de Féroë, suo unico confidente: “Croyez-vous [...] que je revoie bientôt Spirite? [...] Sera-ce cette nuit ou demain, chez moi ou dans un milieu imprévu, comme cela est arrivé aujourd'hui?” (GAUTIER, *Spirite*, in *op. cit.*, t. II, pp. 1155-1156). Inoltre, quando Fabio realizzerà di poter infine incontrare di persona Corilla lontana dalle luci della ribalta, non farà che ripetere, come un fedele di fronte all'idolo venerato: “Je vais la voir! la voir pour la première fois à la lumière du ciel, entendre, pour la première fois, des paroles qu'elle aura pensées!” (NERVAL, *Corilla*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, cit., t. III, p. 421).

826 In realtà, proprio per la condizione vulnerabile e la natura facilmente corruttibile che lo contraddistinguono, l'uomo - un “coquin” (*Ibid.*, p. 423), un “traître” (*Ibid.*, pp. 430, 432), “le plus grand fripon des Deux-Siciles” (*Ibid.*, p. 430), un “faquin”, un “misérable” (*Ibid.*, p. 431), un “âme à double face” (*Ibid.*, p. 432), un “diable si inventif” (*Ibid.*, p. 433) - si configura come il perfetto (per quanto involontario, forse) aiutante di Corilla, vale a dire della *Femme Fatale* della storia.

827 *Ibid.*, p. 432.

828 *Ibid.*, p. 423.

829 *Ibid.*, p. 432. Anche Marcelli - l'antagonista di Fabio - condivide per opportunismo il pensiero di Mazetto quando consiglia al rivale: “tenez, profitez de son idée [du garçon de théâtre]: la nuée qu'embrassait valait bien pour lui la divinité dont elle était l'image, et je vous crois assez poète pour vous soucier peu des réalités” (*Ibid.*, p. 433).

830 L'ingenuo spasimante di Corilla, *alter ego* dello stesso Nerval, è un artista “elevato al quadrato”, in quanto è sia poeta che musicista, e dunque si rivela essere, per la straordinaria sensibilità che lo contraddistingue, un soggetto particolarmente predisposto all'incontro con la *Femme Fatale*. Come se ciò non bastasse, il suo animo è anche profondamente melanconico. Egli afferma, ad esempio, di vedere le cose “trop en noir” (*Ibid.*, p. 424) e si autodefinisce un “passionné, fou d'amour” (*Ibid.*, p. 424), un “triste revêur” (*Ibid.*, p. 430) che, scopertosi vittima di un crudele tradimento ad opera della donna che idolatra, dichiara sconsolato: “je ne maudis plus ma mauvaise étoile - motivo tipico nervaliano, questo, legato a doppio filo con la figura femminile fatale -, et je vais rêver le long de la mer à mon infortune, car je n'ai plus même l'énergie d'être furieux” (*Ibid.*, p. 433).

FABIO. – Mais il faut l'âme d'un plat valet pour m'avoir jugé digne de donner dans ce piège un instant. [...].

[...] Mais qui peut remplacer dans l'âme d'un amant la belle image qu'il s'est plu tous les jours à parer d'un nouveau prestige? Celle-là n'existe plus en réalité sur la terre; elle est gravée seulement au fond du cœur fidèle, et nul portrait ne pourra jamais rendre son impérissable beau-té⁸³¹.

Egli non esita a dichiarare, inoltre, a colei che qualifica come “fausse Corilla”⁸³² (la creatura femminile che gli compare dinanzi a più riprese e che è contemporaneamente “una e trina”, cioè “vraie Corilla” - “femme voilée”⁸³³ - “petite bouquetière”⁸³⁴):

FABIO. – ...c'est bien elle seule [Corilla] que j'aime, et le charme qui m'a séduit n'est pas né dans une soirée. Depuis trois mois que je suis à Naples, je n'ai pas manqué de la voir un seul jour d'Opéra. Trop pauvre pour briller près d'elle, comme tous les beaux cavaliers qui l'entourent aux promenades, n'ayant ni le génie des musiciens, ni la renommée des poètes qui l'inspirent et qui la servent dans son talent, j'allais sans espérance m'enivrer de sa vue et de ses chants, et prendre ma part dans ce plaisir de tous, qui pour moi seul était le bonheur et la vie⁸³⁵.

Nella narrativa fantastica gautieriana, il linguaggio degli occhi, così come la sua azione persuasiva sulla volontà altrui, si rivelano il più delle volte onnipotenti, in quanto l'autore, concependo lo sguardo come esteriorizzazione e oggettivazione dell'anima umana, gli conferisce un'intensità espressiva estrema⁸³⁶. Ne *La Morte amoureuse*, il gioco di sguardi iniziale che vede coinvolto il protagonista maschile è particolarmente complesso: le irradiazioni magnetiche che

831 *Ibid.*, pp. 433-434.

832 *Ibid.*, p. 434. Gli occhi del protagonista, ottenebrati da un amore straripante che sembra non riuscire a fare breccia nel cuore della “fort sévère”, della “tigresse”, della “Bradamante”, dell’“Alcimadure” (*Ibid.*, p. 426) Corilla, non soltanto non riconoscono, in un primo tempo, l'immagine della cantante-attrice, ma finiscono addirittura per “deformarla”, trasformandola da “femme [...] effrontée” a poco più che “une niaise enfant” (*Ibid.*, p. 433). Fabio si trova sempre faccia a faccia, infatti, con la mondana, navigata Corilla che interpreta il suo ennesimo ruolo - quello di una povera fioraia maltrattata dal padre - ma, ciononostante, le si rivolge con epiteti del tipo “ma petite”, “mon enfant”, “petite fille” (*Ibid.*, pp. 434 ss.). Soltanto in un secondo tempo (e in seguito a tutta una serie di verifiche), il giovane tornerà a ravvisare la donna, “la signora” (*Ibid.*, pp. 431 ss.) celata al suo sguardo annebbiato sotto le sembianze della bambina (cfr. *Ibid.*, pp. 434 ss.).

833 Cfr. *Ibid.*, p. 432. Questa citazione sembra tratta dal titolo di una commedia in tre atti di Calderón de la Barca, *El Escondido y la Tapada* (dove per “tapada” si intende proprio “dama tapada”, cioè “donna velata”), imitata da Thomas Corneille e probabilmente conosciuta da Nerval (cfr. J.-L. STEINMETZ, Corilla: notes et variantes, in *Ibid.*, p. 1163, nota 1 della p. 432).

834 Cfr. *Ibid.*

835 *Ibid.*, p. 435.

836 Cfr. R. BENESCH, *op. cit.*, p. 44.

investono Romuald durante la cerimonia di ordinazione (cerimonia che ha tutte le caratteristiche di una vero e proprio rito di iniziazione) e che sembrano quasi imprigionarlo all'interno di un cerchio magico senza possibilità di uscita, procedono infatti da sorgenti "oculari" diverse. Nonostante tutto il suo essere, dopo aver visto Clarimonde - e, attraverso di lei, una realtà nuova, profana - si ribelli all'idea di prendere i voti, egli non riesce ad esternare la propria volontà, proprio in quanto totalmente dominato dagli sguardi dei fedeli assiepati in chiesa per l'evento e che compensano in un certo senso - arrivando addirittura a soverchiare - la "forza oculare" della cortigiana con il numero⁸³⁷ : "toutes ces volontés, tous ces regards - sottolinea il protagonista rievocando quei momenti - semblent peser sur vous comme une chape de plomb"⁸³⁸. Tali sguardi spiegano forse, secondo il protagonista, il fatto che "tant de jeunes filles marchent à l'autel avec la ferme résolution de refuser d'une manière éclatante l'époux qu'on leur impose, et que pas une seule n'exécute son projet. C'est là sans doute ce qui fait que tant de pauvres novices prennent le voile, quoique bien décidées à le déchirer en pièces au

837 Si potrebbe immaginare, a questo proposito, un dipinto in stile Jean-Louis David avente per figura centrale Romuald, bersaglio di tutti gli sguardi della folla, che lo sospingono verso l'altare strappandolo, suo malgrado, alla rete tesa su di lui dalla figura e, soprattutto, dagli occhi di Clarimonde: un'immagine più che eloquente della pressione delle norme sociali sull'individuo alle prese con i propri istinti (cfr. D. DUNAIS, *La Fonction du regard dans "La Morte Amoureuse" de Th. Gautier*, nel sito "Fantastique: l'Index Critique du Fantastique" [In linea]. <http://index-fantastique.phpnet.org/es-sai/ficheessai.php3> (Pagina consultata il 4 maggio 2006). Se la collettività riesce a salvare, momentaneamente, l'animato del narratore, pur contro la sua stessa volontà, costui inizierà a mettere in discussione, per la prima volta nella vita, le proprie scelte e si appresterà a ricevere i voti in maniera totalmente - ed esclusivamente - automatica.

838 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *op. cit.*, p. 529. Al principio di *Une Nuit de Cléopâtre*, la regina egizia confessa di annoiarsi terribilmente e di provare sensazioni assai simili a quelle che tormentano Romuald nel corso della cerimonia di ordinazione. Tali sensazioni risultano, però, notevolmente amplificate, dato che, nel *récit* in questione, non si tratta più di un umile seminarista che prende i voti in un'anonima chiesa di provincia, ma di una sovrana che, in quanto tale, "est quelque chose de si loin des hommes, de si élevé, de si séparé, de si impossible" (ID., *Une Nuit de Cléopâtre*, in *Ibid.*, p. 749). Il potere oculare nefasto esercitato su una *Femme Fatale* del calibro di Cleopatra, che rimane fatale malgrado perda la propria femminilità per diventare "une figure auguste et sacrée qui n'a point de sexe" (*Ibid.*), può essere soltanto quello sprigionato dagli occhi di tutto un mondo, nello specifico, da quelli del cielo e della terra del regno d'Egitto, che incombono su di lei in maniera baudelairianamente splenetica. "[C]ette Égypte - si lamenta, infatti, la donna - m'anéantit et m'écrase; ce ciel, avec son azur implacable, c'est plus triste que la nuit profonde de l'Érèbe: jamais un nuage! jamais une ombre, et toujours ce soleil rouge, sanglant, qui vous regarde comme l'oeil d'un cyclope! [...] De la prunelle enflammée de ce ciel de bronze il n'est pas encore tombé une seule larme sur la désolation de cette terre, c'est un grand couvercle de tombeau, un dôme de nécropole, un ciel mort et desséché comme les momies qu'il recouvre; il pèse sur mes épaules comme un manteau trop lourd; il me gêne et m'inquiète; il me semble que je ne pourrais me lever toute droite sans m'y heurter le front; et puis, ce pays est vraiment un pays effrayant; tout y est sombre, énigmatique, incom-préhensible!" (*Ibid.*, pp. 746-747).

moment de prononcer leurs vœux”⁸³⁹. Privato di qualsiasi capacità di reazione⁸⁴⁰, egli si ritrova così, “tout éveillé, dans un état pareil à celui du cauchemar, où l’on veut crier un mot dont votre vie dépend, sans en pou-voir venir à bout”⁸⁴¹. Anche l’anziano vescovo, passando, lo osserva “d’un air sévère”⁸⁴², che desta in lui un senso di colpa per i peccati soltanto vagheggiati, non ancora commessi, e sulla cui strada la vampira lo avvierà assai in fretta. Ma è soprattutto l’abate Sérapion (personificazione del bene nella coscienza di Romuald) a competere accanitamente con la cortigiana (personificazione del male nel cuore dello stesso Romuald) nella trasmissione della propria volontà al gio-vane sacerdote tramite gli occhi. L’uomo, infatti, non fa che squadrare quest’ultimo da capo a

839 ID., *La Morte amoureuse*, in *Ibid.*, p. 528. Si notino, in questo senso, le analogie con la “contraddittoria” cerimonia della pronuncia dei voti di Lavinia d’Aufideni, novizia gautieriana d’eccezione, protagonista femminile di *Spirite*: “Le temps de prononcer mes vœux approchait; on m’entourait de ces encouragements flatteurs, de ces prévenances délicates, de ces caresses mystiques, de ces espoirs de félicité parfaite qu’on prodigue dans les couvents aux jeunes novices près de consommer le sacrifice et de se vouer pour toujours au Seigneur. Je n’avais pas besoin de ce soutien, et je pouvais marcher à l’autel d’un pas ferme - per lo meno meno all’inizio, come nel caso del “devotissimo” Romuald -. Hormis la tendresse de mes parents, forcée, je le croyais du moins, de renoncer à vous [Guy de Malivert], je ne regrettais rien au monde, et ma résolution de n’y pas rentrer était immuable. Mes épreuves terminées, le jour solennel arriva. [...] Je prononçai les paroles sacramentales qui me sèparaient à jamais des vivants, et, comme le rituel de la cérémonie l’exige, je repoussai le riche carreau de velours sur lequel, à de certains moments, j’avais dû m’agenouiller; j’arrachai mon collier et mes bracelets, et je me défis de mes parures en signe de renoncement à la vanité et au luxe. J’abjurai la coquet-terie de la femme - originando paradossalmente, da un’apparente “defemminilizzazione”, la graduale metamorfosi in “superdonna”, vale a dire in *Femme Fatale* fantastica -, et cela ne me fut pas difficile, puisque je n’avais pas le droit de vous plaire et d’être belle pour vous [sempre per il frivolo dongiovanni Guy de Malivert]” (ID., *Spirite*, in *Ibid.*, t. II, pp. 1188-1189). Anche nel giorno supremo dell’investitura religiosa, nel cuore della fanciulla batte più forte che mai il sentimento per l’amore mondano, ritenuto da sempre e divenuto infine - almeno sul piano terrestre - del tutto inaccessibile, ma non per questo meno imprescindibile per la fanciulla, allo stesso della passione di Romuald per la cortigiana Clarimonde, che prorompe nel suo animo in seguito ad un’unica apparizione della donna in chiesa, addirittura a rito d’investitura già in corso. Prosegue, poi, Lavinia, ormai trasformata nell’eterea Spirite, nella descrizione del rigido cerimoniale - più simile a una fredda esecuzione, o peggio, a un vero e proprio stupro - che la vide protagonista, in vita, nel convento delle suore della Misericordia: “Puis vint la scène la plus redoutée et la plus lugubre de ce drame religieux: le moment où l’on coupe les cheveux à la nouvelle soeur, vanité désormais inutile. Cela rappelle la toilette du condamné. Seulement la victime est innocente ou tout au moins purifiée par le repentir. Quoique j’eusse bien sincèrement et du fond du coeur fait le sacrifice de toute attache humaine, une blancheur de mort couvrit mon visage lorsque l’acier des ciseaux grinça dans ma longue chevelure blonde étalée que soutenait une religieuse. Les boucles d’or tombaient à flocons épais sur les dalles de la sacristie où l’on m’avait emmenée, et je les regardais d’un oeil fixe pleuvoir autour de moi. J’étais atterrée et pénétrée d’une secrète horreur. Le froid du métal, en m’effleurant la nuque, me faisait tressaillir nerveusement comme au contact d’une hache - immediato è il rimando all’inquietante figura della “donna dalla testa mozza”, protagonista, tra gli altri, del celebre *conte La femme au collier de velours* contenuto della raccolta fantastica *Les Mille et un fantômes* (1849) di Alexandre Dumas père -. Mes dents claquaient, et la prière que j’essayais de dire ne pouvait par-venir à mes lèvres. Des sueurs glaciales comme celles de l’agonie baignaient mes tempes. Ma vue se troublait, et la lampe suspendue devant l’autel de la Vierge me semblait s’éteindre dans un brouillard. Mes genoux se dérochèrent sous moi, et je n’eus que le temps de dire, en entendant les bras comme pour me raccrocher au vide: “Je me meurs”. On me fit respirer des sels et quand je revins à moi, étonnée des clartés du jour comme une ombre sortant du tombeau - i riferimenti alla morte, alla tomba e alle ombre, come i successivi all’abito nero, al sudario e all’invisibilità al resto del mondo sono tutt’altro che casuali nel testo -, je me trouvais entre les bras des soeurs qui me soutenaient avec un empressement placide et comme accoutumées à de pareilles défaillances. “Cela ne sera rien”, me dit d’un air compatissant la plus jeune des soeurs. “Le plus difficile est fait; recommandez-vous à la Sainte Vierge et tout ira bien; la même chose m’est arrivée quand j’ai prononcé mes vœux. C’est un dernier effort du Malin”. Deux soeurs me revêtirent de la robe noire de l’ordre et me passèrent l’étole blanche, et, me ramenant au chœur, jetèrent sur ma tête rasée le voile, linceul symbolique qui me faisait morte au monde et ne me laissait plus visible qu’à Dieu” (*Ibid.*, p. 1189).

840 Oltre al senso della vista, infatti, doppiamente soggiogato da Clarimonde e dalla folla presente alla cerimonia di ordinazione, anche la facoltà di parola di Romuald appare sottomessa in maniera ineluttabile alla volontà altrui, rappresentata, in questo specifico frangente, dalla Fede e dal suo richiamo, che, anche se in un primissimo tempo - tempo, in ogni caso, fondamentale per lo sviluppo delle vicende future -, si rivela per il narratore assai più irresistibile e, paradossalmente, assai più “diabolico”, di quello della seducente e infernale cortigiana: “La cérémonie avançait cependant, et j’étais emporté bien loin du monde dont mes désirs naissants assiégeaient furieusement l’entrée. Je dis oui cependant lorsque je voulais dire non, lorsque tout en moi se révoltait et protestait contre la violence que ma langue faisait à mon âme: une force occulte m’arrachait malgré moi les mots du gosier. [...] Je fis un effort suffisant pour arracher une mon-tagne pour m’écrier que je ne voulais pas être prêtre; mais je ne pus en venir à bout; ma langue resta clouée à mon palais, et il me fut impossible de traduire ma volonté par le plus léger mouvement négatif. [...] Je me sentais prêt à renoncer à Dieu, et cependant mon coeur

piedi con particolare attenzione e durezza⁸⁴³, fissando su di lui “ses deux jaunes prunelles de lion”⁸⁴⁴, e affondando “comme une sonde ses regards dans [son] âme”⁸⁴⁵ per indurlo a seguire la retta via. Gli sguardi di Sérapion sono caratterizzati da “quelque chose de pénétrant et d’inquisiteur” (e il rimando all’Inquisizione è tutt’altro che casuale in un Paese come la Francia del XIX secolo!) che sa scavare in profondità nelle viscere del protagonista, facendolo puntualmente sentire “embarrassé et coupable”: si tratta di manifestazioni di una speciale “clairvoyance” - eccessivamente indiscreta e fastidiosa per Romuald, ormai corrotto - che consente al sant’uomo di far emergere il “trouble intérieur”⁸⁴⁶ di petrarchesca memoria in cui la *Femme Fatale* ha pre-cipitato il suo allievo e che, nonostante la salvezza spirituale apparentemente conquistata, conti-nueranno a consumare quest’ultimo per il resto della vita. Si tratta di sguardi, per così dire, “moralizzatori”, che vogliono richiamare il protagonista all’ordine facendo appello alla sua co-scienza e alla sua ragione, contra-riamente a Clarimonde, che si appella soltanto ai sensi e alle pulsioni del medesimo.

Alla fine, tuttavia, sarà esclusivamente la percezione soggettiva, la personale visione della cortigiana in chiesa - in altri termini, il “guardare”, più che l’“essere guardato”- a sconvolgere Romuald nell’io profondo, a squarciargli l’anima, tutte conseguenze che vengono ancora efficacemente espresse attraverso il motivo della vista: “Ce fut comme si des écailles me tombaient des prunelles. J’éprouvais la sensation - egli dichiara - d’un aveugle qui recouvrerait subitement la vue”⁸⁴⁷. Il giovane viene completamente accecato dalla bellezza della *revenante*, ma le sue per-cezioni visive - come si è appena evidenziato - sono del tutto contraddittorie. L’apparizione del fenomeno fantastico, cioè della donna, inducendolo in una sorta di stato ipnotico, lo farà preci-pitare, infatti, nelle tenebre più fitte della perdizione segnando anche, paradossalmente, la fine di quella “benefica” cecità che era sinonimo, per lui, di tranquillità, di levità della vita e che lo tutela Éva dal prendere visione, e dunque coscienza, di quei controversi aspetti interni del proprio ani-mo che vanno sotto il nome di “complessi”. Malefica o meno, la creatura femminile consente, in ogni caso, al soggetto maschile di accedere a una sorta di conoscenza superiore dell’Essere. L’immensità della *Femme Fatale* fantastica e la sua onnipotenza hanno, in questo caso, una dop-pia funzione: da un lato, infatti, esse mettono ulteriormente in risalto l’inferiorità dell’uomo e tutte le debolezze che lo contraddistinguono,

accomplissait machinalement les formalités de la cérémonie. [...] C’en était fait, j’étais prêtre” (ID., *La Morte amoureuse*, in *Ibid.*, t. I, pp. 528- 530).

841 *Ibid.*, p. 529.

842 *Ibid.*, p. 530.

843 “[J]’aperçus l’abbé Sérapion qui se tenait debout au milieu de la chambre et qui me considérait attentivement” (*Ibid.*, p. 532); “Il [Sérapion] se tut et m’observa plus attentivement que jamais pour voir l’effet que ses paroles avaient produit sur moi” (*Ibid.*, p. 542); e ancora “je vis l’abbé Sérapion plus grave et plus soucieux que jamais. Il me regarda attentive-ment...” (*Ibid.*, p. 549).

844 *Ibid.*, p. 541. Le pupille dell’abate Sérapion evocano in maniera lo sfavillio dei “deux petits yeux jaunes” (ID, *Le Pied de momie*, in *Ibid.*, p. 856) del singolare mercante di *bric-à-brac* che fa la sua comparsa nel récit gautieriano *Le Pied de momie* (cfr., a questo proposito, anche la nota 17 alla p. 4 del presente studio).

845 ID., *La Morte amoureuse*, in *Ibid.*, p. 541.

846 *Ibid.*

847 *Ibid.*, p. 527.

dall'altro provocano la tensione del medesimo - vittima designata - verso una sorta di trascendenza mistica "rovesciata":

L'architecture de Rome ou de l'Égypte est devenue colossale dans des périodes de crise où l'on éprouvait la nécessité de se tourner vers un Ailleurs transcendant: toute dimension colossale provient de cette tension, et est signe d'un rapport intime à la transcendance. C'est précisément la disproportion entre le phénomène et le personnage qui donne à de dernier la conscience de sa petitesse, et du même coup lui permet de tendre vers un au-delà insoupçonné de lui jusqu'alors, et de se dépasser⁸⁴⁸.

La rivelazione del fenomeno-Clarimonde consente al soggetto-Romuald di accedere a una conoscenza superiore del proprio essere, risvegliando in lui pulsioni primitive a lungo soffocate, un desiderio estremo d'amore e, ciò che è maggiormente riconducibile all'ambito del fantastico, una profonda e intrinseca ambivalenza. *La Femme Fatale* che irrompe bruscamente sulla scena del quotidiano e nell'immaginario della propria vittima, esercita un potere enorme per il solo fatto di esistere "oltre" e "nonostante" la vittima stessa, le sue necessità e la realtà più o meno limitata che la circonda⁸⁴⁹. Ne *Le Roman de la Momie* (1858), ad esempio, la vista da parte del Faraone, dall'alto della lettiga trionfale che sovrasta la folla, dell'affascinante Tahoser - figlia del sommo sacerdote Pétamounoph di cui si è perduto innamorato senza, tuttavia, essere ri-cambiato - lascia penetrare un sentimento sconosciuto nell'anima del sovrano, che dichiara, come presagendo il tragico destino che l'attenderà: "Moi, que les désirs préviennent, j'ai désiré quelque chose: j'ai compris que je n'étais pas tout. [...] je t'ai aperçue; j'ai éprouvé un senti-ment bizarre et nouveau; j'ai compris qu'il existait en dehors de moi un être nécessaire, impé-rieux, fatal, dont je ne saurais me passer, et qui avait le pouvoir de me rendre malheureux"⁸⁵⁰. E ne *La Morte amoureuse*, è come se Romuald scoprisse per la prima volta sé stesso, la sua vera natura nelle pupille della cortigiana, trasformandosi nella "piccola bambolina" - letteralmente "pupilla" - che si rispecchia negli occhi di Clarimonde e che, allo stesso modo di un fantoccio (quasi) del tutto privo di volontà propria, si lascerà agevolmente manovrare dalla donna senza opporre alcuna resistenza, piegato a tal punto ai suoi capricci da assumere per lei una seconda identità, da vivere attraverso di lei una doppia esistenza.

848 MALRIEU, *op. cit.*, p. 98. Prosegue lo studioso: "Ce rapport au phénomène, qui ne passe pas par les mots mais par le regard, est le corollaire obligé de la critique du langage et du concept qui s'opère au XIXe siècle, et que l'on retrouvera sous des formes différentes dans le surréalisme: la connaissance conceptuelle est bornée; au-delà d'elle existe un autre mode de connaissance, supérieur, immédiat, qui nous permet d'entrer directement en contact avec la réalité profonde de l'Être. L'Idée platonicienne se donne dans une vision. Cette opposition entre deux modes de connaissance, le langage et la vision, a connu bien des avatars au cours de l'Histoire, et il était logique de la retrouver à une époque où les diffé-rents systèmes spéculatifs se trouvent remis en cause, et où, inversement, sont réhabilités des modes d'expression non con-ceptuels. Comme le poète, comme le peintre - figures fantastiques récurrentes [soggetti maschili vittimizzati che si incontrano spesso, infatti, nei récits qui presi in esame] dont la fonction mythique est de donner à voir le réel dans son immédiateté et dans son essence -, l'auteur fantastique vise à donner du monde une image élargie et aussi peu concep-tuelle que possible. Le fantastique ne cesse de combiner idéalisme et positivisme" (*Ibid.*, pp. 98-99).

849 Cfr. CAROTENUTO, *op. cit.*, p. 125.

850 GAUTIER, *Le Roman de la Momie*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. II, pp. 610-611.

In preda a una sorta di delirio amoroso, di “obnubilamento razionale” scatenato dalla rivelazione della *Femme Fatale* di turno, e che si potrebbe tradurre come “patologia della visione dell’oggetto amato”, non soltanto lo sguardo di Romuald su sé stesso e sulla realtà - pressoché interamente condensata in una creatura dalle sembianze femminili - cambia (primo elemento, questo, che preannuncia l’immissione del protagonista in una dimensione “altra”, onirico-fantastica), ma acquista, per la prima volta, uno spessore autentico e profano. È proprio attraverso l’incontro “oculare” con la cortigiana, fulmineo come la conversione di San Paolo ed estremamente carico di erotismo, che Romuald constata veramente di esistere, di essere una creatura umana che, attraverso la sensibilità di un altro suo simile o - nel caso specifico - presunto tale, può vivere un’esperienza di bellezza che è esperienza demoniaca, sovvertitrice e sopraffacente. In altri termini, è soltanto incrociando i propri occhi con quelli di Clarimonde che il futuro sacer-dote diventa visibile - fuori e, soprattutto, dentro - e che la donna si rende a sua volta visibile al suo sguardo⁸⁵¹.

Essere sotto lo sguardo della cortigiana trasforma, infatti, il narratore da soggetto a oggetto, ma un oggetto particolare, che sa di essere visto: egli vede che Clarimonde lo guarda e Clarimonde, al cui sguardo Romuald soggiace, a sua volta sa che il sacerdote la sta guardando. Vittima suo malgrado, prima ancora che del fascino di una *Femme Fatale*, di un’ingenuità divenuta eccessiva per l’(auto)imposizione di condizioni di vita troppo ascetiche (punto debole), fino al giorno della propria consacrazione il narratore si era sempre fatto un vanto di essere “peu au courant des choses de la vie”⁸⁵² e di non aver mai provato il benché minimo desiderio di avventurarsi “dans le monde”⁸⁵³, riassumendosi quest’ultimo, per lui, nello spazio compreso all’interno delle mura del collegio e del seminario⁸⁵⁴: “Je savais vaguement qu’il y avait quelque chose que l’on appelait femme, mais je n’y arrêtais pas ma pensée; j’étais d’une innocence parfaite. Je ne voyais ma mère vieille et infirme que deux fois l’an. C’étaient là toutes mes relations avec le de-hors”⁸⁵⁵. Ma dopo la cerimonia e l’apparizione di Clarimonde, una volta ritornato nella propria cella, Romuald si mette a guardare dalla finestra con occhi del tutto nuovi, che accendono in lui la fiamma del rimorso. Ciò che vede, infatti,

851 Cfr. CAROTENUTO, *op. cit.*, p. 17.

852 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 530.

853 *Ibid.*, p. 526.

854 Uno stile di vita analogo precedente l’incontro con il fenomeno femminile caratterizza anche il giovane pittore protagonista del récit nervaliano *Le Portrait du diable* (1839). Rinchiuso dal padre, all’età di otto anni, in un collegio elitario in cui gli vengono inculcate nozioni di greco, di latino e di matematica, ma nel quale, gli viene insegnato a scrivere e a parlare un pessimo francese, quando, sette anni più tardi, compie il proprio rientro in società, egli confessa candidamente al narratore / interlocutore Charles: “[j]e ne le connaissais nullement [le monde], je ne me connaissais pas moi-même et j’étais totalement étranger aux principes généraux qui doivent nous servir de guides dans les affaires de ce monde” (NERVAL, *Le Portrait du diable*, in *Nouvelles et Fantaisies*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, H. Champion, cit., t. III, pp. 167-169). Diversamente dal neosacerdote gautieriano Romuald, però, l’artista non potrà essere salvato, neppure *in extremis*, dall’influsso diabolico della *Femme Fatale* di turno - l’affascinante Laura Wilkinson, ennesima incarnazione della “*Fiancée de Satan*” ritratta in un dipinto veneziano maledetto, dal nome, tra l’altro, “fatalmente” evocativo -, alla quale sceglierà di immolare volontariamente la propria vita, avvelenandosi con il laudano (*Ibid.*, p. 177) - seguendo l’esempio di Meïamoun nel récit gautieriano *Une Nuit de Cléopâtre* - dopo averle già sacrificato, a partire dal primo incontro, cuore, aspirazioni, posizione sociale e, soprattutto, sanità mentale.

855 *Ibid.*, p. 526. Spezzato con violenza il legame singolare che l’univa a Clarimonde e alla sua doppia vita, Romuald tornerà ad essere, per il resto dei propri giorni, un uomo di Dio all’apparenza troppo tranquillo, “jamais sorti des murs de [son] presbytère”, “un humble séminariste qui a vieilli dans une cure ignorée, au fond d’un bois et sans aucun rapport avec les choses du siècle” (*Ibid.*, pp. 525-526), dunque un accidioso con l’eterno rimpianto di un amore e di un’identità dannati (assaporati per poco tempo e irrimediabilmente perduti), che si illude di vincere il peccato con un altro peccato.

contrasta in maniera sorprendente con la vita che conosceva prima del suo incontro con la cortigiana, una scoperta che lo turba nel profondo e lo induce a commettere un secondo peccato capitale (dopo quello della lussuria), il peccato dell'invidia:

Le ciel était admirablement bleu, les arbres avaient mis leur robe de printemps; la nature fai-sait parade d'une joie ironique. La place était pleine de monde; les uns allaient, les autres ve-naient; de jeunes muguetts et de jeunes beautés, couple par couple, se dirigeaient du côté du jardin et des tonnelles. Des compagnons passient en chantant des refrains à boire; c'était un mouve-ment, une vie, un entrain, une gaieté qui faisaient péniblement ressortir mon deuil et ma solitude. Une jeune mère, sur le pas de la porte, jouait avec son enfant; elle baisait sa petite bouche rose, encore emperlée de gouttes de lait, et lui faisait, en l'agaçant, mille de ces divines puérités que les mères seules savent trouver. Le père, qui se tenait debout à quelque distance, souriat doucement à ce charmant groupe, et ses bras croisés pressaient sa joie sur son coeur. Je ne pus supporter ce spectacle; je fermai la fenêtre, et je me jetai sur mon lit avec une haine et une jalousie effroyables dans le coeur, mordant mes doigts et ma couverture comme un tigre à jeun depuis trois jours⁸⁵⁶.

Romuald immagina un genere di esistenza completamente diverso da quello scelto, suo malgra-do, senza valide motivazioni, né una reale vocazione, un genere di esistenza frivolo, appariscente, lascivo, quasi androgino:

Ah! si je n'eusse pas été prêtre, j'aurais pu la voir [Clarimonde] tous les jours; j'aurais été son amant, son époux, me disais-je dans mon aveuglement; au lieu d'être enveloppé dans mon triste suaire, j'aurais des habits de soie et de velours, des chaînes d'or, une épée et des plumes comme les beaux jeunes cavaliers. Mes cheveux, au lieu d'être déshonorés par une large tonsure, se joueraient autour de mon cou en boucles ondoyantes. J'aurais une belle moustache cirée, je serais un vaillant⁸⁵⁷.

Tale vita immaginaria è proprio quella che il neosacerdote condurrà la notte, a Venezia, nelle vesti del "signor Romualdo, amant en titre de la Clarimonde"⁸⁵⁸: "Ces élégants habits, cette riche veste brodée, faisaient de moi un tout autre personnage, et j'admira la puissance de quelques au-nes d'étoffes taillées d'une certaine manière"⁸⁵⁹. E più avanti:

856 *Ibid.*, p. 532.

857 *Ibid.*, pp. 531-532.

858 *Ibid.*, p. 547.

859 *Ibid.*, p. 546.

Toujours est-il que j'étais ou du moins que je croyais être à Venise. [...] Nous habitons un grand palais de marbre sur le Canaleio, plein de fresques et de statues, avec deux Titien du meilleur temps dans la chambre à coucher de la Clarimonde, un palais digne d'un roi. Nous avons chacun notre gondole et nos barcarols à notre livrée, notre chambre de musique et notre poète⁸⁶⁰.

Tutto avviene come se i desideri del giovane Romuald si realizzassero nella forma medesima in cui egli li ha espressi, risarcendolo così, in un certo senso, di quanto ha voluto sacrificare - per sua stessa scelta, è bene ribadirlo - prendendo i voti di povertà, castità e obbedienza a Dio, in altri termini, accettando per il resto della vita tre divieti ben specifici e rigidissimi⁸⁶¹. È il medesimo narratore, in ogni caso, a suggerire a più riprese⁸⁶² la natura onirica - bella, ma pur sempre illusoria - delle molteplici esperienze notturne da lui compiute in compagnia della cortigiana Clarimonde.

Anche in *Spirite* l'espressione dello sguardo di Guy de Malivert, già in seguito alle prime rivelazioni del fantasma di Lavinia "n'était plus la même"⁸⁶³. In altri termini, anche per questo personaggio la realtà, le leggi che la governano e le creature cieche che la popolano⁸⁶⁴, in seguito alle reiterate apparizioni di uno spirito femminile e alle molteplici "visioni" a cui esso dà forma, mutano in maniera altrettanto radicale, pur assumendo una piega apparentemente antitetica rispetto a quella che contraddistingue la "metamorfosi oculare" di Romuald (ma il cui esito finale è comunque rappresentato dal congiungimento con la *Femme Fatale*). I suoi occhi, sempre più "éperdument plongés dans ceux de Spirite"⁸⁶⁵, finiranno per lacerare completamente il velo calato su di loro⁸⁶⁶ e che gli impedisce di godere pienamente della visione del fantasma e del mondo ultraterreno a cui a più riprese tenta di farlo affacciare, allo stesso modo in cui gli occhi di Romuald, dopo aver goduto per un breve istante della visione di Clarimonde, iniziano a perdere le scaglie che li ricoprono. Le sue pupille così rigenerate / ammaliare gli faranno contemplare tutto, infatti, con uno sguardo "désormais désintéressé"⁸⁶⁷, di fronte al quale, ormai, ogni azione apparirà vuota, priva di significato, e gli uomini sembreranno soltanto "des ombres lointaines, comme des fantômes avec lesquels il n'avait plus de rapport"; uno sguardo in apparenza ancora vitale, in cui brillano "des lueurs étranges et fiévreuses"⁸⁶⁸,

860 *Ibid.*, p. 547.

861 Cfr. BULVER, *op. cit.*, pp. 66-67.

862 Cfr. GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *op. cit.*, t. I, pp. 525, 526, 541, 542 e 545 ss.

863 ID., *Spirite*, in *Ibid.*, t. II, p. 1201.

864 Gente insulsa come i parigini, che agli occhi "charnels" e, soprattutto, a quelli "de l'âme" del protagonista appaiono, dopo il suo contatto con Spirite, come un enorme ammasso di "vivants qui ne se doutent pas qu'ils sont morts, car la vie intérieure leur manque" (*Ibid.*, p. 1200); individui biasimevoli, che si automutilano di un dono prezioso come quello della vista, dato che, per Gautier, è un dato quasi assiomatico che "le monde n'observe que si son intérêt l'exige" (*Ibid.*, p. 1201).

865 ID., *Spirite*, in *Ibid.*, t. II, p. 1203.

866 "[D]es prunelles dont les voiles ne sont pas tombés encore" (*Ibid.*, p. 1142).

867 *Ibid.*, p. 1150.

868 *Ibid.*, p. 1206.

ma che, in realtà, è come prosciugato di ogni entusiasmo, di qualsiasi emozione umana, ricolmo com'è di "une sorte de béatitude dé-daigieuse", e che, prima di spegnersi per sempre, saprà e bramerà unicamente "entre[voir] les mystérieuses profondeurs de l'univers invisible"⁸⁶⁹ da cui proviene la creatura femminile che l'ha inesorabilmente soggiogato. E, nonostante l'ambiente che lo circonda si caratterizzi, ad un certo punto, per il moltiplicarsi congestionato dell'elemento esotico (nel corso di un tradizionale "Grand Tour de Grèce" che lo condurrà alla morte), esso tenderà ad annullarsi completamente ai suoi occhi, a dileguarsi in una nebbia soffusa come se egli venisse colto da un'improvvisa ce-cità, dopo aver ricevuto il dono di una vista particolare, soprannaturale (allo stesso modo in cui il dormiente Romuald viene destato da Clarimonde ad una vita nuova, così diversa dalla precedente da risultare, alla fine, essere un sogno):

Il s'accouda sur le bastinage, et se laisse aller à une rêverie pleine de douceur. Sans doute depuis que l'amour de Spirite l'avait dégagé des curiosités terrestres, le voyage de Grèce ne lui inspirait plus le même enthousiasme qu'autrefois. C'est un autre voyage qu'il eût voulu faire, mais il ne songeait plus à avancer son départ pour ce monde [l'au-delà] où sa pensée plongeait déjà [...].

Il est inutile de décrire avec détail les impressions de voyage de Malivert; ce serait sortir du cadre de ce récit, et d'ailleurs Guy, occupé de son amour et distrait par un désir inexorable, faisait beaucoup moins attention qu'autrefois aux choses matérielles; il n'apercevait plus la nature que dans un lointain vague, brumeux et splendide, servant de fond à son idée fixe. Le monde n'était pour lui que le paysage de Spirite, et encore trouvait-il les plus beaux sites peu dignes de cet em-ploi⁸⁷⁰.

In questo modo, quello che viene a delinearci in *Spirite* è una sorta di percorso ad anello, in cui l'accecamento finale di cui resta vittima il protagonista nei confronti del piano terrestre e di tutto ciò che lo compone (fino allo stadio ultimo rappresentato dalla morte) si riallaccia direttamente all'ottenebramento iniziale in cui incorrono i suoi occhi, prima di fronte all'amore puro e incondizionato di Lavinia d'Aufideni⁸⁷¹, poi dinanzi all'apparizione del fantasma di costei e alla rivelazione del piano celeste e di alcuni dei misteri in esso racchiusi. Tale ottenebramento (con il successivo, lento ma pur sempre parziale, recupero della vista) è ben rappresentato da uno specchio veneziano appeso a una parete del suo studio, piccola orbita vuota che diventa inaspettatamente passaggio dimensionale attraverso il quale Spirite riflette / rivela il proprio volto dall'aldilà:

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 1201.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, pp. 1219, 1222.

⁸⁷¹ Dopo aver letto la "Dictée de Spirite" scritta di suo pugno in stato di trance, è lo stesso Guy a rimproverarsi per la to-tale cecità dimostrata nei confronti del sentimento d'amore profondo e sincero nutrito da Lavinia nei suoi confronti, mentre costei era ancora in vita: "Ce tardif aveu d'amour venu de l'autre monde et soupiré par une ombre le jetait dans des regrets désespérés et d'impuissantes rages contre lui-même. Comment avait-il pu être assez stupide, assez aveugle, pour passer ainsi à côté de son bonheur sans l'apercevoir?" (*Ibid.*, p. 1178).

Insensiblement les yeux de Malivert, comme sollicités par un avertissement intérieur, se dirigèrent vers un miroir de Venise suspendu à la tapisserie en cuir de Cordue.

C'était un de ces miroirs du siècle dernier [...]. Au milieu de ce scintillement, la glace, de petite dimension comme tous les miroirs de Venise, paraissait d'un noir bleuâtre, indéfiniment profond, et ressemblait à une ouverture pratiquée sur un vide rempli d'idéales ténèbres.

Chose bizarre, aucun des objets opposés ne s'y réfléchissait: on eût dit une de ces glaces de théâtre que le décorateur couvre de teintes vagues et neutres pour empêcher la salle de s'y refléter.

Un vague instinct faisait pressentir à Malivert que, si quelque révélation devait avoir lieu cette nuit, elle se ferait par ce moyen. Le miroir, sur lequel ordinairement il ne jetait jamais les yeux, exerçait sur lui une sorte de fascination et absorbait invinciblement son regard. Mais avec quelque fixité qu'il attachât sa vue sur ce point, il ne distinguait rien que ce noir dont les baguettes de cristal faisaient encore ressortir l'intensité mystérieuse⁸⁷².

È come se nelle pupille spente di Guy, simboleggiate dallo specchio veneziano privo di riflesso, si riverberassero in maniera prodigiosa e sempre più intensa gli occhi medusèi di Spirite, ri-schiarendo la tenebra senza luce né bagliori che le avvolge per far precipitare il giovane in un'"oscurità" di genere completamente diverso, contraddistinto, paradossalmente, da un eccesso di luce.

La fascinazione "oculare" messa in atto dalla *Femme Fatale* è, ancora una volta, di natura "felina", in grado di penetrare, cioè, anche il buio più profondo. E, dettaglio ancora più importante e perfettamente in linea con la contraddittorietà alla base della sua figura, come la il fenomeno femminile infonde la vista, così può anche toglierla, addirittura nel medesimo momento, accecando con la propria rivelazione colui che si azzarda a posare lo sguardo su di lei. Oltre a Romuald e a Guy de Malivert, anche Meïamoun resta inaspettatamente folgorato, in *Une Nuit de Cléopâtre*, dalla visione della sovrana d'Egitto, i raggi del diadema siderale indossato dalla quale bastano già di per sé ad abbagliare gli occhi e i cuori degli uomini⁸⁷³:

C'était Cléopâtre qu'aimait Meïamoun!

Il avait d'abord essayé de dompter cette passion folle, il avait lutté corps à corps avec elle; mais on n'étouffe pas l'amour comme on étouffe un lion, et les plus vigoureux athlètes ne sauraient rien y faire. La flèche était restée dans la plaie et il la traînait partout avec lui; l'image de Cléopâtre radieuse et splendide sous son diadème à pointe d'or, seule debout dans sa pourpre impériale au milieu d'un peuple agenouillé, rayonnait dans sa veille et dans son rêve; comme l'imprudent qui a regardé le soleil et qui voit toujours une tache insaisissable voltiger devant lui, Meïamoun voyait toujours Cléopâtre. Les aigles peuvent contempler le soleil sans être éblouis; mais quelle prunelle de diamant

⁸⁷²*Ibid.*, pp. 1139-1140.

⁸⁷³ Cfr. ID., *Une Nuit de Cléopâtre*, in *Ibid.*, t. I, p. 749.

pourrait se fixer impunément sur une belle femme, sur une belle reine?⁸⁷⁴.

La bellezza irraggiata dalla donna - quasi si trattasse del frammento di un Sole fuori dal comune, un Sole la cui luminosità risulta, più che intollerabile, semplicemente inconcepibile -, bellezza medusèa intravvista soltanto per pochi istanti dal giovane, fa sprofondare nell'ombra, dinnanzi agli occhi di quest'ultimo, il resto dell'universo e continua a brillare imperitura nella sua memoria ipnotizzata come un fantasma scintillante avvolto in una nebbia vaga⁸⁷⁵. Una condizione per molti versi analoga è condivisa anche da entrambi i protagonisti maschili, fra loro complementari, de *Le Roi Candaule*. Sia le pupille del monarca Candaule - esteta melanconico - che quelle dell'ambizioso guerriero Gygès - comandante della sua guardia - vengono come ottenebrati, infatti, dalla rivelazione di Nyssia in tutta la sua sovrumana (e disumana) avvenenza, conservando dentro di loro soltanto l'ultima immagine percepita prima dell'irreversibile cecità, quella della principessa persiana appunto. La figura della donna assume pertanto, nonostante i veli che la ricoprono, una connotazione talmente ossessiva nelle menti di entrambi gli uomini, da condurli rapidamente alla perdizione (identificabile, nello specifico, con la morte per Candaule e con l'ignobile assassinio di questi per Gygès).

Candaule, bien qu'il eût fait amener dans ses palais les plus belles esclaves de Sour, d'Ascalon, de Sogd, de Sakkes, de Ratsaf, les plus célèbres courtisanes d'Éphèse, de Pergame, de Smyrne et de Chypre, fut complètement fasciné par les charmes de Nyssia...Il n'avait pas même soupçonné jusque-là l'existence d'une pareille perfection.

Libre, en sa qualité d'époux, de se plonger dans la contemplation de cette beauté, il se sentit pris d'éblouissement et de vertige, comme quelqu'un qui se penche sur l'abîme ou fixe ses yeux sur le soleil; il éprouva une espèce de délire de possession, comme un prêtre ivre du dieu qui le remplit. Toute autre pensée disparut de son âme, et l'univers ne lui apparut plus que comme un brouillard vague où rayonnait le fantôme étincelant de Nyssia. Son bonheur tournait à l'extase, et son amour à la folie⁸⁷⁶.

Proprio l'incapacità, da parte di Candaule, di sopportare da solo la visione integrale e spaventosamente seducente della consorte⁸⁷⁷ e il proprio, insopprimibile desiderio di rivelarla al resto del

⁸⁷⁴*Ibid.*, p. 754.

⁸⁷⁵ Cfr. BENESCH, *op. cit.*, p. 49.

⁸⁷⁶ GAUTIER, *Le Roi Candaule*, in *op. cit.*, t. I, p. 957.

⁸⁷⁷ "Et quand je pense à ces lignes harmonieuses, à ces divins contours que j'ose à peine effleurer d'un baiser timide - confessa il re di Sardi a Gygès, la fama galante del quale faceva passare per un esperto conoscitore in fatto di donne (cfr. *Ibid.*, p. 960) - , je sens mon coeur près d'éclater, je voudrais qu'un oeil ami pût partager mon bonheur, et, comme un ju-ge sévère à qui l'on fait voir un tableau, reconnaître après un examen attentif qu'il est irréprochable et que le possesseur n'a pas été trompé par son enthousiasme. - Oui, souvent, je me suis senti tenté d'écarter d'une main téméraire ces tissus odieux; mais Nyssia, dans sa chasteté farouche, ne me le pardonnerait pas. Et cependant, je ne puis porter seul une si grande félicité, il me faut un confident de mes extases, un écho qui réponde à mes cris d'admiration - et ce sera toi!" (*Ibid.*, pp. 963-964).

mondo per condividere con gli altri l'ammirazione provata nei suoi confronti, per "vedere" gli altri "vederla" (un sacrilegio dettato, fondamentalmente, da un peccato di superbia)⁸⁷⁸, provo-cherà la temutissima "colère vengeresse"⁸⁷⁹ di Nyssia e la sua tragica fine prematura. Nel caso di Gygès è, invece, un destino fatale⁸⁸⁰ quello che interviene a guidare il colpo di vento che strappa il velo dal volto perfetto della promessa sposa di Candaule, nel momento preciso in cui il soldato le passa accanto a cavallo, spingendolo così lontano da rendere impossibile qualsiasi tentativo di recupero. Questa prima apparizione inattesa della donna colpisce violentemente Gygès, privando-dolo della vista, però, soltanto parzialmente (come parziale è, appunto, la rivelazione della princi-pessa persiana):

C'était Nyssia, la fille de Mégabaze, qui se trouva ainsi, le visage découvert, devant Gygès, simple capitaine des gardes du roi Candaule. Était-ce seulement le souffle de Borée qui avait causé cet accident, ou bien Éros, qui se plaît à troubler les âmes, s'était-il amusé à couper le lien qui re-tenait le tissu protecteur? Toujours est-il que Gygès resta immobile à l'aspect de cette medusè de beauté, et il y avait longtemps que le pli de la robe de Nyssia avait disparu sous la porte de la ville, que Gygès ne songeait pas à reprendre son chemin. Bien que rien ne justifiait cette conjecture, il avait eu le sentiment qu'il venait de voir la fille du satrape, et cette recontre, qui avait presque le caractère d'une apparition, concordait si bien avec la pensée qui l'occupait dans ce moment [les enivremments de la toute-puissance], qu'il ne put s'empêcher d'y voir quelque chose de fatal et d'arrangé par les dieux. [...] Il n'avait pas essayé de donner suite à cette aventure et de s'assurer si c'était vraiment la fille de Mégabaze dont le hasard, ce grand escamoteur, lui avait révélé le visa-ge mystérieux. Nyssia s'était dérobée si promptement qu'il lui eût été impossible de la retrouver, et d'ailleurs il avait été plutôt ébloui, fasciné, foudroyé en quelque sorte, que charmé par cette ap-parition surhumaine, par ce monstre de beauté.

Cependant, cette image, à peine entrevue un moment, s'était gravée dans son coeur en traits profonds comme ceux que les sculpteurs tracent sur l'ivoire avec un poinçon rougi au feu. Il avait fait, sans pouvoir en venir à bout, tous ses efforts pour l'effacer, car l'amour qu'il éprouvait pour Nyssia lui causait une secrète terreur⁸⁸¹.

E prima ancora di adeguarsi ai disegni a doppio taglio di un fato imperscrutabile⁸⁸², o di compiacere il

878 Candaule ammette, infatti, con sé stesso: "Pourtant, avec quel éni-vement d'orgueil mon amour la verrait, rayonnant et sublime, debout sur le haut de l'escalier royal, dominer mon peuple à genoux, et faire évanouir, comme l'aurore qui se lève, toutes les pâles étoiles qui pendant la nuit s'étaient crues des soleils!" (*Ibid.*, p. 958).

879 *Ibid.*, p. 966.

880 All'interno del testo, l'aggettivo "fatal", distintivo del ruolo della *femme* nella storia, è particolarmente frequente (cfr. le pp. 946, 964, 974, 984, 985, 987 e 988).

881 *Ibid.*, pp. 946-947.

882 "Gygès, resté seul, ne put s'empêcher de faire la remarque du concours d'événements qui semblaient le mettre toujours sur le chemin de Nyssia. Un hasard lui avait fait connaître sa beauté murée à tous les yeux. Entre tant de princes et de satrapes, elle avait épousé précisément Candaule, le roi qu'il servait, et, par un caprice étrange qu'il ne pouvait s'empêcher de

proprio signore - spiando di nascosto la sua sposa mentre si denuda nell'appartamento nuziale, al fine di giustificare, con tale azione, la delirante venerazione del monarca per lo splendore sovrumano plasmato nel corpo della consorte⁸⁸³ -, sarà il desiderio di "completare", in qualche modo, la propria personale visione della persiana a indurre il soldato a levare di nuovo il proprio sguardo sull'intera figura - non più soltanto sul volto - di Nyssia. E tutto ciò nonostante, in questa seconda occasione, la natura delle sue occhiate non si riveli più innocente o casuale, ma, addirittura, quasi "blasfema". Il semplice soldato ardirà scrutare la divinità, contemporaneamente diabolica e celestiale, della regina nella sua forma più pura e (apparentemente) vulnerabile, non curandosi minimamente dei rischi di siffatta empietà - rischi di cui egli è, in ogni caso, ben consapevole⁸⁸⁴ - e piombando, così, nella cecità più totale, sia oculare, che mentale. Sarà proprio quest'ultima, infatti, a indurlo ad assassinare Candaule nel sonno - l'esteta raffinato incapace di serbare per sé la sacralità della bellezza della sua sposa - e ad impossessarsi del suo trono, dando inizio con lei ad una nuova dinastia, grazie al sacrificio di sangue che ha infuso in lui nuova e più regale dignità, una dignità confacente alla fatale Nyssia e sottratta, come in un ciclo perpetuo, alla precedente vittima di costei:

– Ce devait être une époque décisive dans sa vie; pour l'avoir entrevue [Nyssia] un instant il avait perdu le repos de son coeur; que serait-ce donc après ce qui allait se passer? L'existence lui serait-elle possible lorsqu'à cette tête divine, qui incendiait ses rêves, s'ajouterait un corps charmant fait pour les baisers des immortels? Que deviendrait-il si désormais il ne pouvait contenir sa passion dans l'ombre et le silence, comme il l'avait fait jusqu'alors? Donnerait-il à la Cour de Lydie le spectacle ridicule d'un amour insensé, et tâcherait-il d'attirer sur lui, par des extravagances, la pitié dédaigneuse de la reine? Un pareil résultat était fort probable, puisque la raison de Candaule, possesseur légitime de Nyssia, n'avait pu résister au vertige causé par cette beauté surhumaine, lui, le jeune roi insouciant qui, jusque-là, avait ri de l'amour et préféré à toutes choses les tableaux et les

trouver presque fatal, ce roi venait faire, à lui Gygès, des confidences sur cette créature mystérieuse que personne n'approchait, et voulait absolument achever l'ouvrage de Borée dans la plaine de Batres. La main des dieux n'était-elle pas visible dans toutes ces circonstances? – Ce spectre de beauté, dont le voile se soulevait peu à peu comme pour l'enflammer, ne le conduisait-il pas sans qu'il s'en doutât vers l'accomplissement de quelque grand destin? – Telles étaient les questions que se posait Gygès, mais, ne pouvant percer l'avenir obscur, il résolut d'attendre les événements..." (*Ibid.*, p. 964).

883 Dopo aver consentito a Gygès di condividere con lui la visione integrale della venustà straordinaria della propria consorte, Candaule torna a sottolineare la necessità quasi "fisiologica" della profanazione commessa da lui e dal comandante delle guardie: " Je savais bien que ta glace finirait par se fondre aux feux de ce soleil! – esclama soddisfatto il monarca rivolgendosi al proprio complice, ormai "contagiato" come lui dal fascino di Nyssia – Tu conçois maintenant ma passion, mon délire, mes désirs insensés. – N'est-ce pas, Gygès, que le coeur d'un homme n'est pas assez grand pour contenir un tel amour? Il faut qu'il déborde et s'épanche" (*Ibid.*, p. 981).

884 "Seigneur, que me demandez-vous? répondit le jeune guerrier avec une fermeté respectueuse. Comment du fond de ma poussière, de l'abîme de mon néant, oserai-je lever les yeux vers ce soleil de perfections, au risque de rester aveuglé le reste de ma vie ou de ne pouvoir plus distinguer dans les ténèbres qu'un spectre éblouissant? – Ayez pitié de votre humble esclave. Ne le forcez point à une action si contraire aux maximes de la vertu; chacun ne doit regarder que ce qui lui appartient. Vous le savez, les immortelles punissent toujours les imprudents ou les audacieux qui les surprennent dans leurs divines nudités. [...] Ô Candaule [...] peut-être, lorsque je vous aurai obéi, concevrez-vous pour moi une aversion profonde, et me haïrez-vous de ne pas vous avoir résisté davantage. Vous voudrez reprendre à ces yeux, indiscrets par force, l'image que vous leur aurez laissé entrevoir dans un moment de délire, et qui sait si vous ne les condamnez pas à la nuit éternelle du tombeau, pour les punir de s'être ouverts lorsqu'il devaient se fermer" (*Ibid.*, pp. 965-966).

statues. – Ces raisonnements étaient fort sages, mais fort inutiles...⁸⁸⁵.

E più avanti a “completamento di visione” avvenuto, si legge:

La rapide apparition de Nyssia avait ébloui ses yeux come l'angle aigu d'un éclair; il la voyait flotter devant lui dans un tourbillon lumineux, et il comprenait que jamais de sa vie il ne pourrait chasser cette image. Son amour avait grandi subitement; la fleur en avait éclaté comme ces plantes qui s'ouvrent avec un coup de tonnerre. Chercher à dominer sa passion était désormais une chose impossible. Autant eût valu conseiller aux vagues empourprées que Poseïdon soulève de son trident de se tenir tranquilles dans leurs lit de sable et de ne pas écumer conte les rochers du rivage. – Gygès n'était plus maître de lui, et il éprouvait ce désespoir morne d'un homme monté sur un char qui voit ses chevaux effarés, insensibles au frein, courir avec l'essor d'un galop furieux vers un précipice hérissé de rocs. – Cent mille projets plus extravagants les uns que les autres roulaient confusément dans sa cervelle...⁸⁸⁶.

In *Carmen* (1845) di Mérimée, i primi giorni di prigionia del militare José (condannato ad un mese di detenzione per aver volontariamente agevolato la fuga protagonista eponima del *récit*) trascorrono in maniera assai triste. La perdita del grado di brigadiere significa la rinuncia a tempo indeterminato, per il giovane, ai galloni di maresciallo e al sogno da sempre cullato di divenire, dopo tanti sacrifici e anni di servizio incensurato, ufficiale del reggimento di cavalleria di Al-manza. Una vita andata in frantumi nel giro di qualche ora, eppure, nonostante tutto ciò, lo stesso don José ammette candidamente con il narratore della storia: “je ne pouvais m'empêcher de penser à elle [à Carmen]. Le croiriez-vous, monsieur? ses bas de soie troués qu'elle me faisait voir tout en plein en s'enfuyant, je les avais toujours devant les yeux”⁸⁸⁷.

Anche Octavien, in *Arria Marcella* (1852), è ossessionato, malgrado lo spaventoso epilogo della fantastica avventura amorosa vissuta tra le rovine di Pompei, dalla visione della fanciulla romana emersa dalle ceneri della storia e in esse sprofondata nuovamente nel giro di una notte. L'immagine di Marcella prosciuga “vampiricamente” tutte le energie fisiche e spirituali del giovane anche dopo la sua scomparsa, lasciandolo in preda, come il quasi omonimo Octave de Saville in *Avatar*, allo sconforto e, soprattutto, alla melanconia del mal d'amore, più fatale della *Femme* stessa che la cagiona:

Octavien, pâle, les yeux troubles, le maintien accablé, ne paraissait pas se douter de ce qui se

⁸⁸⁵*Ibid.*, pp. 970-971.

⁸⁸⁶*Ibid.*, p. 975.

⁸⁸⁷ MÉRIMÉE, *Carmen*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, cit., p. 962.

passait sur la scène, tant, après les merveilles aventures de la nuit, il avait peine à reprendre le sentiment de la vie réelle.

À dater de cette visite à Pompeï Octavien fut en proie à une melanconie morne, que la bon-ne humeur et les plaisanteries de ses compagnons aggravavaient plutôt qu'ils ne le soulageaient; l'image d'Arria Marcella le poursuivait toujours, et le triste dénouement de sa bonne fortune fan-tastique n'en détruisait pas le charme⁸⁸⁸.

La comunicazione degli sguardi segna l'inizio, dunque, del rapimento erotico, è il neces-sario rito iniziatico, la soglia superata la quale si entra in un mondo "altro", nel regno delle chi-mere, degli amanti, dei sedotti, delle vittime di un gioco perverso e fatale⁸⁸⁹. "Les esprits ont l'oeil sur vous"⁸⁹⁰: con queste parole, per nulla casuali, il barone de Féroë ammonisce Guy de Malivert, in *Spirite*, a non impegnarsi in alcun mediocre (e innocuo) legame terrestre, in attesa di un ben più importante (ma letale) amore celeste, quello che farà divampare nel suo cuore il fantasma della defunta Lavinia e che lo spingerà a oltrepassare largamente i limiti del suo equilibrio inter-no, che gli farà varcare in più occasioni la soglia che separa l'aldiquà dall'aldilà, che lo indurrà a ricercare, infine, con spasmodica bramosia, il viaggio senza ritorno. Ne *La Cafetière*, Théodore, vedendo Angéla come materializzatasi dal nulla nella sua stanza, si precipita fuori dal letto, dove fino ad allora era rimasto inchiodato in preda allo sgomento per gli eventi straordinari di cui si ritrovava ad essere testimone, e si dirige verso di lei, spinto da qualcosa che agisce dentro la sua anima senza che egli neppure se ne renda conto⁸⁹¹: "jamais de la vie je n'avais éprouvé une pa-reille émotion; mes nerfs tressaillaient comme des ressorts d'acier, mon sang coulait dans mes artères en torrent de lave, et j'entendais battre mon coeur comme une montre accrochée à mes oreilles"⁸⁹². Le stesse, sconvolgenti conseguenze verranno prodotte su Romuald dalle occhiate di Clarimonde, ne *La Morte amoureuse*: "La vie m'apparaissait sous un aspect tout autre - con-fesserà, infatti, l'ormai anziano sacerdote al proprio interlocutore - ; je venais de naître à un nou-vel ordre d'idées. [...] tout en moi se révoltait et protestait..."⁸⁹³, e ancora, attraverso la signifi-cativa immagine dell'acqua che tracima dagli argini che cercano, invano, di contenerla: "Cette femme s'était complètement emparée de moi, un seul regard avait suffi pour me changer; [...] je sentais la vie monter en moi comme un lac intérieur qui s'enfle et qui déborde; mon sang⁸⁹⁴ bat-tait avec force dans mes artères; ma jeunesse, si longtemps comprimée, éclatait tout d'un coup comme l'aloès qui met cent ans à fleurir et qui éclôt avec un coup de tonnerre"⁸⁹⁵.

888 GAUTIER, *Arria Marcella*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. II, p. 313.

889 Cfr. CAROTENUTO, *op. cit.*, p. 135.

890 GAUTIER, *Spirite*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. II, p. 1121.

891 Cfr. ID., *La Cafetière*, in *Ibid.*, t. I, p. 7.

892 *Ibid.*

893 ID., *La Morte amoureuse*, in *Ibid.*, t. I, p. 528.

894 Uno degli elementi che - è ovvio - maggiormente contraddistinguono una vampira come Clarimonde.

895 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Ibid.*, t. I, p. 531. Il tumulto interiore, il susseguirsi di emozioni - spesso fortemen-te contrastanti tra loro - di Romuald è la cifra che contraddistinguerà, in seguito, tutti i suoi incontri "completi" (fatti, cioè, non soltanto di sguardi) con la cortigiana-vampira. Totalmente immerso nella contemplazione della donna distesa su un catafalco,

Il gioco di sguardi tra il protagonista maschile e l'antagonista femminile, un atto tutt'altro che insignificante quando coinvolge una femmina che non è semplicemente tale, ma è anche fatale, incide perfino sulla percezione temporale della vittima, sovvertendola. È il caso, ancora una volta, di Romuald, il quale ricorda come, di fronte a Clarimonde, “chaque minute qui s'écoulait me semblait une seconde et un siècle”⁸⁹⁶ (secondo elemento che fa presagire la sua futura esistenza in una dimensione onirica, parallela a quella reale). Ma è soprattutto la vista del sacerdote, per quanto focalizzata essenzialmente - come si è detto - sulla figura della bella sconosciuta e sulla porzione di spazio (sempre più claustrofobico)⁸⁹⁷ in cui essa compare e scompare, ad acquistare delle facoltà straordinarie: “Tous ces détails [de Clarimonde] me sont encore aussi présents que s'ils dataient d'hier, et, quoique je fusse dans un trouble extrême, rien ne m'échappait: la plus légère nuance, le petit point noir au coin du menton, l'imperceptible duvet aux commis-sures des lèvres, le velouté du front, l'ombre tremblante des cils sur les joues, je saisissais tout avec une lucidité étonnante”⁸⁹⁸. L'anziano Romuald non sembra soltanto in grado di ricordare con una sorprendente lucidità tutti i dettagli della sua relazione con Clarimonde e, soprattutto, di passare al microscopio ogni più piccolo particolare della donna entrato, oltre quarant'anni prima, nel proprio campo visivo, ma, in gioventù, riesce addirittura a vederla con gli occhi chiusi (in una sorta, quindi, di “cecità simulata”): “Je n'avais qu'à fermer les yeux pour la voir [Clari-monde] aussi distinctement que si elle eût été présente en réalité”⁸⁹⁹. Paradossalmente però, è lo stato fisiologico del sonno⁹⁰⁰, contraddistinto com'è dalle

con le mani giunte sul petto, e nella convinzione (come sempre, non eccessiva) che fosse morta, “je songeais - confessa, ad esempio, il sacerdote al proprio confratello - au singulier hasard qui m'avait fait retrouver Clari-monde au moment où je la perdais pour toujours, et un soupir de regret s'échappa de ma poitrine” (*Ibid.*, p. 538). Egli si ritrova ad essere contemporaneamente “navré de douleur, éperdu de joie, frissonnant de crainte et de plaisir”, sul punto di spezzarsi come un fuscillo conteso da due folate di vento opposte ma di pari intensità: “mes artères - prosegue, in-fatti, il protagonista nel proprio racconto - palpitaient avec une telle force, que je les sentais siffler dans mes tempes et mon front ruisselait de sueur comme si j'eusse remué une dalle de marbre” (*Ibid.*, p. 539). Un'immagine, quest'ultima, anticipatrice di un'altra, assai simile, che compare al termine del conte, in corrispondenza della descrizione quasi cine-matografica delle circostanze della morte “definitiva” di Clarimonde: “[Sérapion] glissa la pince dans l'interstice de la pierre et commença a soulever. Moi, je le regardais faire [...]; quant à lui, courbé sur son oeuvre funèbre, il ruisselait de sueur, il haletait, et son souffle pressé avait l'air d'un râle d'agonisant. [...] Je me sentais perler sur les membres une sueur glaciale, et mes cheveux se redressaient douloureusement sur ma tête [...]. Enfin la pioche de Sérapion heurta le cer-cueil dont les planches retentirent avec un bruit sourd et sonore [...]; il en renversa le couvercle...” (*Ibid.*, pp. 551-552).

896 *Ibid.*, p. 528.

897 Dalla chiesa, al suo palazzo, alla sua camera ardente, alla stanza di Romuald, alla sua carrozza, fino alla sua tomba, lo spazio occupato da Clarimonde tende a restringersi sempre di più, fino a raggiungere il grado zero e a scomparire del tutto alla vista. Narra infatti Romuald, richiamando alla memoria l'esorcismo compiuto da Sérapion sulla salma della cortigiana: “son beau corps tomba en poussière; ce ne fut plus qu'un mélange affreusement informe de cendres et d'os à demi calcinés” che, alla fine, “se dissipa dans l'air comme une fumée” (*Ibid.*, p. 552).

898 *Ibid.*, p. 528. In *Spirite*, ad esempio, il protagonista Guy de Malivert, totalmente posseduto dal fantasma della giovane Lavinia che gli detta per un'intera notte la storia straziante della propria, brevissima esistenza terrena, è in grado addirittura di scrivere al buio: “Depuis longtemps déjà la lampe s'était éteinte, faute d'huile, et Malivert, comme les somnambules qui n'ont pas besoin de lumière extérieure, écrivait toujours; les pages s'ajoutaient aux pages sans que Guy en eût conscience” (*ID.*, *Spirite*, in *Ibid.*, t. II, p. 1178).

899 *ID.*, *La Morte amoureuse*, in *Ibid.*, t. I, p. 531.

900 Ne *La Pipe d'opium*, Gautier, servendosi di un'espressione che ben si adatterebbe anche alla coppia di amanti composta da Clarimonde e Romuald (cioè da una vampira e dalla propria vittima), definisce il sonno “mort de quelques heures” che consente “l'apprentissage de la mort définitive” (*ID.*, *La Pipe d'opium*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 731). In *Spirite*, “le sommeil ordinaire”, profondo e senza sogni, in cui piomba Guy de Malivert dopo aver goduto delle visioni celesti inviategli dal fantasma di Lavinia viene descritto come una condizione vampirica, di “non-être d'où la vie jaillit plus jeune et plus fraîche” (*ID.*, *Spirite*, in *Ibid.*, t. II, p. 1146). Significativo, a tale riguardo, appare anche l'esordio della

palpebre abbassate, quello che consente al protagonista di amplificare al massimo le proprie “visioni”, attribuendo loro una connotazione fortemente realistica, in diretta competizione con la realtà più vera⁹⁰¹. Mentre, prima dell’ordinazione a sacerdote e del suo incontro con la vampira, Romuald dichiarava “Je n’en dormais pas, je rêvais que je disais la messe”⁹⁰², a cerimonia e a scambio di sguardi avvenuti, egli, “pauvre prêtre de campagne”, ammette di aver condotto, ogni notte per tre lunghi anni, un’intensa “vie somnambulique” (terzo effetto del malocchio di Clarimonde) parallela alla normale vita da timorato servitore di Dio e ad essa completamente opposta, “une vie de damné, une vie de mon-dain et de Sardanapale”⁹⁰³, la medesima che contraddistingue il gentiluomo Fortunio nell’omonima *longue nouvelle* e la regina Cleopatra nel *récit* intitolato *Une Nuit de Cleopâtre*.

Mon existence - afferma, infatti, il sacerdote all’inizio del proprio racconto - s’était compliquée d’une existence nocturne entièrement différente. Le jour j’étais un prêtre du Seigneur, chaste, occupé de la prière et des choses saintes; la nuit, dès que j’avais fermé les yeux, je devenais un jeune seigneur, fin connaisseur en femmes, en chiens et en chevaux, jouant aux dés, buvant et blasphémant; et lorsque au lever de l’aube je me réveillais, il me semblait au contraire que je m’endormais et que je rêvais que j’étais prêtre⁹⁰⁴.

Première Partie di *Aurélia* (1855), in cui Nerval riprende, con la lucida enfasi della follia che contraddistinguerà il suo ultimo quindicennio di vita, il medesimo motivo gautieriano, circoscrivendolo al sogno: “Le rêve est une seconde vie. Je n’ai pu percer sans frémir ces portes d’ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont l’image de la mort; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l’instant précis où le moi, sous une autre forme, continue l’oeuvre de l’existence. C’est un souterrain vague qui s’éclaire peu à peu, et où se dégagent de l’ombre et de la nuit les pâles figures gravement immobiles qui habitent le séjour des limbes. Puis le tableau se forme, une clarté nouvelle illumine et fait jouer ces apparitions bizarres: – le monde des Esprits s’ouvre pour nous” (NERVAL, *Aurélia (Première Partie)*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, cit., t. III, p. 667).

901 Anche se Romuald vorrebbe autoconvincersi che le conturbanti visioni notturne che lo ossessionano non sono altro che “pure[s] vapeur[s] de [son] imagination échauffée” è, però, costretto a riconoscere, con apprensione mista a un sottile, innegabile compiacimento, che “les sensations avaient été si vives, qu’il était difficile de croire qu’elles n’étaient pas réelles”. Per questo egli stesso confessa al proprio interlocutore: “Ce ne fut pas sans quelque appréhension de ce qui allait arriver que je me mis au lit après avoir prié Dieu d’éloigner de moi les mauvaises pensées et de protéger la chasteté de mon sommeil” (GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *op. cit.*, t. I, p. 545).

902 *Ibid.*, p. 526.

903 *Ibid.*, p. 525. Un genere di esistenza che, secondo quanto afferma H. Van der Tuin, lo stesso Gautier “admirait tant dans l’antiquité, une existence fantastique - il termine non è certo impiegato a caso in questa sede - dans la liberté complète, isolée de la morale, et où ses caprices esthétiques pouvaient s’accomplir sans gêne, où il y avait l’opulence, la beauté, l’amour” (H. VAN DER TUIN, *L’Évolution psychologique, esthétique et littéraire de Théophile Gautier: étude de caractérologie littéraire*, Amsterdam, N. V. Holdert, 1933, p. 175).

904 *Ibid.* Inizialmente, Romuald non riesce a conservare alcun ricordo delle proprie avventure oniriche, quasi avesse volontariamente rimosso la sofferenza e la natura abominevole connessi alla prima, mostruosa esperienza vampirica vis-suta con Clarimonde: “Quand je revins à moi, j’étais couché sur mon lit, dans ma petite chambre de presbytère [...]; mais j’étais si faible, que je ne pus prononcer une seule parole ni faire aucun mouvement. J’ai su depuis que j’étais resté trois jours ainsi, ne donnant d’autre signe d’existence qu’une respiration presque insensible. Ces trois jours ne comptent pas dans ma vie, et je ne sais où mon esprit était allé pendant tout ce temps; je n’en ai gardé aucun souvenir” (*Ibid.*, p. 540). Ma in un secondo tempo - e di pari passo con la progressiva assuefazione alle illusioni gli eventi vissuti in sogno dal protagonista (almeno così sembrerebbe) - si fissano nella sua mente in maniera angosciosamente indelebile, tanto che, a circa cinque lustri di distanza, egli dichiara, con l’anima tormentata da una bruciante vergogna e da un senso di nostalgia ancora più ardente: “quoique j’aie soixante-six ans, j’ose à peine remuer la cendre de ce souvenir. [...] De cette vie somnambulique il m’est resté des souvenirs d’objets et de mots dont je ne puis pas me défendre...” (*Ibid.*, p. 525). Si confronti tale confessione con quella di Laura, protagonista di *Carmilla* di Le Fanu, confessione in cui la giovane, a oltre dodici anni di distanza dal suo primo incontro con la *revenante* che dà il titolo all’opera in questione - una vera e propria aggressione vampirica avvenuta durante una delle tante notti della sua infanzia - afferma: “Ho dimenticato tutto ciò che mi è successo prima di quell’avvenimento e anche

La rivelazione della cortigiana scatena un'esperienza soprannaturale profondamente perturbante per il protagonista⁹⁰⁵, che la vive come il primo (e ultimo) "passaggio nell'ignoto", durante il quale egli è in grado di liberarsi di quella univocità fittizia, di quell'apparente coscienza "apollinea" che lo rende essere logico e razionale agli occhi del mondo, e la sua identità si frantuma o, per meglio dire, si sdoppia in un'altra, più "dionisiaca", con cui egli assume il ruolo e la maschera dei suoi desideri più inconfessabili, in uno scenario quasi "mitico" - una Venezia barocca e lussuosa (e non potrebbe essere altrimenti, trattandosi della città "acquatica", dunque sensuale, per eccellenza), a metà strada tra il sogno e la veglia - nel quale lui e Clarimonde diventano satiro e menade, dèi e animali⁹⁰⁶. Ma delle due, la personalità notturna del sacerdote, sregolata e selvaggia, repressa per ventiquattro anni nei recessi più inesplorati della sua anima e a cui la presenza della cortigiana consente per la prima volta di affiorare alla superficie della sua coscienza, recidendo il cappio che da tempo la soffocava (così come Romuald, a sua volta, tagliandosi accidentalmente un dito, rivela, in tutta la sua furia ferina, la natura vampirica della propria amante⁹⁰⁷), rischia in più occasioni di prendere il sopravvento su di lui: "J'aurais été parfaitement heureux - esclama, infatti, ripercorrendo le sue incredibili vicissitudini ipnagogiche - sans un maudit cauchemar qui revenait toutes les nuits, et où je me croyais un curé de village se macérant et faisant pénitence de mes excès du jour"⁹⁰⁸. Il drastico intervento finale di Sérapion è teso a "destare" in maniera risolutiva il suo spirito dalla potente dimensione delle illusioni da cui è stato inghiottito, soltanto per farlo ripiombare in un genere di "sonno" più profondo - quello della banale sfera del quotidiano, destinato ad "accecarlo" di nuovo, a menomare in maniera irreversibile le "facoltà visive superiori" dispensategli da Clarimonde, condannandole a una mediocrità che però, in ogni caso, non sarà più assoluta⁹⁰⁹. Prima dell'intromissione da parte dell'abate, il giovane cerca, tuttavia, di contrastare come può (in verità, adottando strategie più che ortodosse e senza troppa determinazione) il potente sortilegio messo in atto

successivamente, per un certo periodo, tutto è oscuro nello stesso modo, ma le scene che ho descritto spiccano vivide come immagini isolate d'una fantasmagoria circondata dalle tenebre" (LE FANU, *op. cit.*, p. 223).

905L'apparizione di uno sguardo produce infatti, per via del potere che esso emana, un sentimento inquietante e fortemente ambivalente, connesso tanto al desiderio quanto all'angoscia, come già Freud aveva colto, nel 1919, analizzando il racconto *Der Sandmann* di Hoffmann (cfr. FREUD, *Il "Perturbante"*, in *Totem e tabù*, cit., pp. 298 ss.).

906 Cfr. CAROTENUTO, *op. cit.*, pp. 17-18.

907 Cfr. GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *op. cit.*, t. I, pp. 548-549.

908 *Ibid.*, p. 548.

909 È interessante evidenziare che, proprio la vista di Clarimonde addormentata nella bara (con il dettaglio "vampirico" di una stilla rossa di sangue che le brilla all'angolo della bocca) fa divampare nel severo Sérapion - soggetto non naturalmente predisposto all'incontro con una *Femme Fatale* - un furore omicida che lo "acceca" e che trasforma il suo zelo esorcistico-salvifico nei confronti del discepolo in "quelque chose de dur et de sauvage qui le faisait ressembler à un démon plutôt qu'à un apôtre ou à un ange" (*Ibid.*, p. 551) e che, paradossalmente, finisce per spaventare Romuald più della vista della morta vivente. Non un angelo né un'altra creatura celeste, ma soltanto un altro demone - sembra voler suggerire tra le righe Gautier - è in grado di rivoltarsi contro il padre / la madre di tutti i demoni ("je crois que c'était Belzébuth en personne", aveva, infatti, dichiarato tempo prima l'abate all'ex-allievo, comunicandogli la notizia della presunta morte della cortigiana (*Ibid.*, p. 542)) e sperare di avere qualche *chance* di vittoria. Al termine del *récit* i ruoli appaiono, dunque, capovolti: la diabolica Clarimonde, grazie alla sua infatuazione per Romuald, sembra appropriarsi di alcuni tratti umani quali, ad esempio, la fedeltà e la capacità di provare amore per il prossimo (anche se, nel suo caso, per prossimo" si deve sempre e comunque intendere "vittima"), mentre il pio abate Sérapion, quando combatte la vampira - il Nemico - tende ad identificarsi quasi totalmente con essa.

dalla *Femme Fatale*, naturalmente con scarso successo:

Pour éviter de tomber dans ces fatigantes hallucinations, j'essayais de m'empêcher de dormir, je tenais mes paupières ouvertes avec les doigts et je restais debout au long des murs, luttant contre le sommeil de toutes mes forces; mais le sable de l'assoupissement me roulait bientôt dans les yeux, et, voyant que toute lutte était inutile, je laissais tomber les bras de découragement et de lassitude, et le courant me entraînaît vers les rives perfides⁹¹⁰.

Contrariamente a Romuald, che si costringe, in apparenza, a rimanere sveglio per evitare di rivedere Clarimonde e di vivere con lei altre peccaminose avventure, in *Spirite*, Guy de Malivert sembra bramare un sonno ristoratore che gli impedisca di pensare alle manifestazioni spiritiche da cui si sente in un certo qual modo perseguitato (consentendogli proprio, in primo luogo, di non vederle). Tuttavia, come il buon proposito di non addormentarsi del narratore de *La Morte amoureuse* sfumerà ogni volta nel giro di pochi secondi, così anche il fermo proponimento di Guy di dormire inizierà a vacillare subito dopo essere stato formulato. Infatti, allo stesso modo, più o meno inconscio, del sacerdote, anche il gentiluomo, concupito da un fantasma, desidera al di sopra di tutto penetrare con gli occhi l'oscurità, il mistero, il proibito - che la *Femme Fatale* racchiude, appunto, dentro di sé -, sforzando la propria vista fino all'"inverosimile":

En effet, Guy se coucha, mais le sommeil ne lui vint pas comme il l'espérait, quoiqu'il appelât à son aide les brochures les plus soporifiques et qu'il les lût avec une extrême intensité d'attention machinale. [...].

Ses yeux, qu'il fermait de temps à autre dans l'espoir d'y amener le sommeil, se rouvraient bientôt et scrutaient les recoins de la chambre avec une curiosité qui n'était pas sans appréhension. Guy désirait vivement voir quelque chose, et cependant il redoutait que son vœu fût accompli. Parfois ses prunelles dilatées s'imaginaient apercevoir des formes vagues dans les angles où n'atteignait pas la lueur de la lampe rabattue par un abat-jour vert; les plis des rideaux prenaient l'aspect de vêtements féminins et semblaient palpiter comme agités par le mouvement d'un corps, mais ce n'était qu'une pure illusion. Des bluettes, des points lumineux, des taches de dessin changeant, des papillons, des filets onduleux et vermiculés dansaient, fourmillaient, s'agrandissaient, se rapetissaient devant son regard fatigué, sans qu'il pût discerner rien d'appréciable⁹¹¹.

Verbi e sostantivi inerenti al campo semantico della percezione visiva si accompagnano, perciò, a entrambi i protagonisti maschili dei *récits fantastiques* menzionati sopra e, in particolare, alla figura

910 *Ibid.*, p. 550.

911 *ID.*, *Spirite*, in *Ibid.*, t. II, p. 1123.

di Romuald, con una frequenza a tratti ossessiva (e quasi d'ispirazione redoniana).

Dopo aver scoperto, tramite un servitore della donna, il nome e l'indirizzo di costei, egli inizia a formulare le congetture più strane e terribili sul genere di vita cortigiana potrebbe condurre e sugli ambienti che potrebbe frequentare, ma alla fine, rapidamente assuefatto - quasi si trattasse di una droga - all'inattesa presenza femminile, concluderà: "pourvu que je pusse la revoir, j'étais fort peu inquiet de ce qu'elle pouvait être, grande dame ou courtisane"⁹¹². "Comment faire pour revoir Clarimonde?", si domanda, infatti, inquieto, subito dopo aver preso i voti, e immaginando, "dans [son] aveuglement", un'esistenza del tutto diversa, riflette tra sé e sé: "Ah! si je n'eusse pas été prêtre, j'aurais pu la voir tous les jours"⁹¹³. Appresa in un secondo tempo, dall'abate Sé-rapion, la notizia della propria nomina ad una curia resasi vacante per la scomparsa improvvisa del precedente parroco⁹¹⁴, la sua prima, angosciante preoccupazione riguarda proprio l'impossibilità futura da parte sua di "rivedere" ancora colei che gli ha dischiuso le porte di una nuova realtà: "Partir demain sans l'avoir revue! ajouter encore une impossibilité à toutes celles qui étaient déjà entre nous! perdre à tout jamais l'espérance de la rencontrer, à moins d'un miracle! [...] J'éprouvais une anxiété terrible"⁹¹⁵. Guy de Malivert nutre la medesima angoscia del religio-so, nonostante l'oggetto della passione che lo divora si definisca già di per sé per una minore consistenza (e pertanto, anche per una "visibilità" inferiore) rispetto a Clarimonde:

912 ID., *La Morte amoureuse*, in *Ibid.*, t. I, p. 531.

913 *Ibid.*, pp. 531-532.

914 La morte, sia fisica che spirituale, soltanto minacciata, o effettivamente sopraggiunta in tutta la sua crudezza (e materializzata nella figura di una vampira cacciatrice d'uomini, da cui il titolo, appunto, del *récit fantastique* di Gautier qui in esame) è un elemento costantemente presente nell'esistenza del religioso, ancora di più che in quella di altre vittime maschili delle *Femmes Fatales* fantastiche (anche a causa, forse, della funzione che egli riveste). Quando Romuald accetta di sostituire un parroco defunto e di tenere per sé tutti i pochi averi di quest'ultimo, compresi il vecchio cane e l'anziana governante, egli prende automaticamente il posto di un morto, un morto che vive fra morenti (cfr. BULVER, *op. cit.*, p. 65). La vita del protagonista de *La Morte amoureuse*, oltre a distinguersi per una sorta di connubio con la morte, si caratterizza anche, allora, per un contesto di vecchiezza asettica e inquadrata e per un'atmosfera di mesto, monotono decadimento che fungono, in genere, da apripista alla dipartita definitiva. La madre di Romuald, infatti, è "vieille et infirme" (GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 526), il viaggio di tre giorni che lo condurrà nella nuova parrocchia a cui è stato assegnato attraversa "des campagnes assez tristes" (*Ibid.*, p. 534). Una volta giunto a destinazione, poi, lo attende una chiesa "qui n'était pas d'une grande magnificence", fiancheggiata, a sinistra, da un "cimetière tout plein de hautes herbes, avec une grande croix de fer au milieu" e, a destra, da un presbiterio "d'une simplicité extrême et d'une propreté aride" (*Ibid.*, p. 535). Là Romuald, dopo aver sentito "un aboi éraillé et en-roué", vede venirgli incontro "un vieux chien", il cane del defunto predecessore del giovane, con "l'oeil terne, le poil gris et tous les symptômes de la plus haute vieillesse où puisse atteindre un chien". Lo segue Barbara, "une femme assez âgée, et qui avait été la gouvernante de l'ancien curé" (*Ibid.*), che si agita per le stanze "avec un tremblement sénile, ouvrant et fermant les tiroirs, ou remuant des poudres dans des verres" (*Ibid.*, p. 540) con fare alquanto stregonesco. Il campo lessicale qui impiegato è esattamente opposto a quello che contraddistingue Clarimonde (sguardi languidi, abiti regali, aspetto curato e così via) e che il giovane avrebbe potuto condividere rinunciando a prendere i voti (stile di vita epicureo e dissoluto, in ricchi palazzi sparsi per l'Europa con stuoli di servitori al seguito, e via di questo passo). La tristezza della campagna, l'aridità della terra sterile, la povertà e la rovina dei luoghi, l'immagine della natura che ri-prende rapidamente piede, malgrado gli sforzi dell'uomo per imbrigliarla, l'accento sulla decrepitezza del cane e della serva, il vicino cimitero: tutti questi elementi concorrono a creare un'atmosfera di "vivente morte". In maniera paradossale, sarà soltanto tramite l'intervento della "morta-vivente" Clarimonde - rappresentazione del tentativo, da parte dell'autore, di scongiurare, o meglio, di sublimare l'*inconnu* per antonomasia - che il protagonista verrà iniziato ad un genere di vita completamente diverso, una vita non semplicemente "vera", ma "estrema", varia, rutilante e trasgressiva (cfr. BULVER, *op. cit.*, p. 65).

915 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 533.

Une idée terrible traversa la tête de Malivert. Si Spirite avait le caprice de ne pas reparaître, par quel moyen la ramènerait-il? Et si ce moyen n’existait pas, comment pourrait-il supporter les après avoir un instant contemplé la vraie lumière? Le sentiment d’une immense malheur envahit tout son être, et il tomba dans un accablement extrême; il eut un instant, long comme une éternité, d’affreux désespoir⁹¹⁶.

La luminosità di cui si ammanta Spirite - la “luce di tutte le luci” - viene enormemente amplificata dall’impiego dall’ossimoro “ténèbres du soleil” di cui si serve il narratore, immagine che mira a mortificare uno dei simboli per antonomasia della vita e che si contrappone, a sua volta, a quella della “vraie lumière” - rappresentata, appunto, dal fantasma di Lavinia - che, paradossalmente, esalta la morte e le ombre dell’aldilà⁹¹⁷. Al giovane basta il solo pensiero - non confermato, tra l’altro, da alcun indizio evidente - di aver perduto per sempre (o, per meglio dire, di non essere più in grado di “vedere”) Spirite e il bagliore che ad essa si accompagna, perché “les larmes lui [montent] aux yeux, s’[amassent] entre ses cils, et, quoiqu’il [fasse] effort pour les contenir, honteux vis-à-vis de lui même d’une telle faiblesse, [finissent] par déborder et couler lentement sur ses joues”⁹¹⁸. È più o meno la stessa commozione manifestata dal protagonista de *La Morte amoureuse* quando, sollevato con delicatezza un angolo del lenzuolo steso sopra la presunta salma di Clarimonde per accertarsi dell’identità e dell’effettiva (per modo di dire) di-partita della cortigiana, inizia a realizzare per la prima volta di aver ritrovato la donna che ha suscitato in lui emozioni così contrastanti, e mai provate in vita, proprio nel momento in cui il destino ha deciso, in maniera assurda, di separarlo irrimediabilmente da lei: “Je repris ma position, penchant ma figure sur la sienne et laissant pleuvoir sur ses joues la tiède rosée de mes larmes. Ah! quel sentiment amer de désespoir et d’impuissance! quelle agonie que cette veil-le!”⁹¹⁹. Proprio al capezzale della donna morente, si assiste ad una vera e propria moltiplicazione dei riferimenti agli occhi e al senso della vista. Romuald si inginocchia accanto alle spoglie di Clarimonde a recitare i salmi con grande fervore, “sans oser jeter les yeux sur le lit”. A poco a poco, però, il suo slancio devozionale si esaurisce: “je tombai en rêverie”, confessa al proprio interlocutore, così come i suoi occhi, distolti dal testo sacro “tombèrent sur le lit de parade qu’ils avaient jusqu’alors évité”. “Je marchais à grands pas dans la chambre - prosegue l’anziano sacerdote, rievocando il suo primo, più volte dilazionato incontro ravvicinato con la revenante - m’arrêtant à chaque tour devant l’estrade pour considérer la gracieuse trépassée sous la transparence de son linceuil”⁹²⁰. “Je me rapprochai du lit, et je regardai avec un redoublement d’attention l’objet de mon incertitude”, dichiara l’uomo, ammettendo di non aver potuto neppure concepire, quarant’anni prima, che colei che amava (e che ancora ama) potesse davvero essere morta, in un certo senso,

916 ID., *Spirite*, in *Ibid.*, t. II, pp. 1143-1144.

917 In questo caso, il rimando alla celebre massima di François de La Rochefoucauld “Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement” è immediato (F. DE LA ROCHEFOUCAULD, *Réflexions ou Sentences et Maximes morales* (1678), in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1964, p. 406, maxime 26).

918 GAUTIER, *Spirite*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. II, pp. 210-211.

919 ID., *La Morte amoureuse*, in *Ibid.*, t. I, pp. 539-540.

920 *Ibid.*, p. 538

rifiutandosi di accettare, per la prima volta, un'eventuale volontà divina. “Je restai longtemps absorbé dans une muette contemplation, et, plus je la regardai - insiste Romuald - moins je pouvais croire que la vie avait pour toujours abandonné ce beau corps”⁹²¹. Nel-la fattispecie, quella appena riportata costituisce anche l'espressione di una delle molteplici per-plexità che, attanagliando costantemente il tenue barlume di coscienza rimasto al protagonista, gli consentiranno di intuire con largo anticipo la vera natura della cortigiana e di contrastare par-zialmente, per quanto, forse, in maniera del tutto involontaria, la sua azione frantumante del “fe-nomeno” fantastico.

E il giorno della partenza verso la destinazione assegnatagli dal proprio superiore (come di consuetudine, triste marionetta retta dalla volontà altrui), con una serie vertiginosa di riferimenti al senso della vista, Romuald ricorda:

“Tout en parcourant les rues de la ville, je regardais à toutes les fenêtres et à tous les balcons si je ne verrais pas Clarimonde; mais il était trop matin, et la ville n'avait pas encore ouvert les yeux. Mon regard tâchait de plonger derrière les stores et à travers les rideaux de tous les palais devant lesquels nous passions. Sérapion attribuait sans doute cette curiosité à l'admiration que me causait la beauté de l'architecture, car il ralentissait le pas de sa monture pour me donner le temps de voir. Enfin nous arrivâmes à la porte de la ville et nous commençâmes à gravir la colline. Quand je fus tout en haut, je me retournai pour regarder une fois encore les lieux où vivait Clari-monde. L'ombre d'un nuage couvrait entièrement la ville; ses toits bleus et rouges étaient con-fondus dans une demi-teinte générale, où surnageaient çà et là, comme des blancs flocons d'écu-me, les fumées du matin. Par un singulier effet d'optique, se dessinait, blond et doré sous un ra-yon unique de lumière, un édifice qui surpassait en hauteur les constructions voisines, complète-ment noyées dans la vapeur; quoiqu'il fût à plus d'une lieue, il paraissait tout proche. On en dis-tinguait les moindres détails, les tourelles, les plates-formes, les croisées, et jusqu'aux girouettes en queue d'aronde”⁹²².

“Quel est donc ce palais que je vois tout là-bas éclairé d'un rayon de soleil?” demandai-je à Sérapion. Il mit sa main au-dessus de ses yeux⁹²³, et, ayant regardé, il me répondit: “C'est l'an-cien palais que le prince Concini a donné à la courtisane Clarimonde; il s'y passe d'épouvanta-bles choses”.

En ce moment je ne sais encore si c'est une réalité ou une illusion, je crus voir y glisser sur la terrasse une forme svelte et blanche qui étincela une seconde et s'éteignit - proprio come una

921 *Ibid.*, p. 539.

922La visione dall'alto della dimora di Clarimonde da parte di Romuald è una sorta di “riflesso” di quella che lo stesso protagonista ha della cortigiana: medesimo studio, quasi maniacale, dei dettagli per un elemento che tende a spiccare sugli altri che lo circondano.

923 Il gesto di ripararsi gli occhi compiuto dall'abate Sérapion in direzione del palazzo di Clarimonde (rivolto, implicitamente, dunque, alla stessa cortigiana) è sintomatico del ruolo da lui rivestito di uomo di chiesa che sfiora la santità, i cui modi inflessibili e aggressivi, lasciando ben poco spazio alla fragile umanità e alla remissività che contraddistingue, in-vece, il sacerdozio di Romuald, lo rendono quasi (ma non completamente) inattaccabile dall'influenza peccaminosa della vampira.

revenante -. C'était Clarimonde!

Oh! savait-elle qu'à cette heure [...], ardent et inquiet, je couvais de l'oeil le palais qu'elle habitait, et qu'un jeu dérisoire de lumière semblait rapprocher de moi, comme pour m'inviter à y entrer en maître? [...].

L'ombre gagna le palais, et ce ne fut plus qu'un océan immobile de toits et de combles où l'on ne distinguait rien qu'une ondulation montueuse⁹²⁴.

Nel suddetto passo, un singolare effetto ottico che ricorda stranamente quello manifesta-tosi in chiesa, attorno alla figura di Clarimonde, illumina in maniera particolare il palazzo Concini in cui la stessa cortigiana risiede, rendendolo quasi un edificio sospeso sul resto della città. È inoltre distintamente ravvisabile un gioco di “vedo-non vedo”, basato su un'alternanza di luci e di ombre, di nitidezza e di nebulosità che è cifra distintiva di quasi tutte le *Femmes Fa-tales* e che viene da queste trasmessa, per diretto contagio, alle proprie vittime, evolvendo sempre da elemento esogeno a componente patologica endogena, in genere una vera e propria turba psi-cologica. Tale effetto, in virtù del quale la realtà più netta e l'apparenza più vaga si fondono e si confondono in una dimensione intermedia particolarmente suggestiva - quella fantastica appun-to - spesso si estende, “contaminandolo”, sia all'ambiente domestico in cui le stesse *Femmes Fatales* vivono (che diventa, così, insidioso come la tana di una belva o il nido di un ragno), sia - come ne *La Morte amoureuse* - al paesaggio esterno nel quale si muovono ed agiscono e che le loro prede osservano, nella medesima maniera di Romuald, con gli occhi completamente per-meati della loro visione. Allo stesso modo dello scenario in cui sorge il palazzo di Clarimonde, così anche quello che conduce il narratore de *La Pipe d'opium* alla dimora della seconda mani-festazione di Carlotta (assai simile alle campagne attraversate da Romuald per raggiungere la parrocchia a cui è stato assegnato), si contraddistingue per la compresenza di definitezza e in-definitezza, tipica della *Femme Fatale* di ascendenza soprannaturale e ben rappresentata, nel te-sto in questione, da una nota diffusa di grigio (colore ottenuto - com'è noto- dalla mescolanza di bianco e nero):

Nous filions à travers une plaine morne et sombre; – le ciel était très bas, couleur de plomb, et une interminable procession de petits arbres fluets courait, en sens inverse de la voiture, des deux côtés du chemin; l'on eût dit une armée de manches à balai en dérouté.

Rien n'était sinistre comme cette immensité grisâtre que la grêle silhouette des arbres rayait de hachures noires: – pas une étoile ne brillait, aucune paillette de lumière n'écaillait la profon-deur blafarde de cette demi-obscurité⁹²⁵.

924 *Ibid.*, pp. 533-534.

925 *Id.*, *La Pipe d'opium*, in *Ibid.*, pp. 735-736. Il protagonista comprenderà, inoltre, di essere giunto a destinazione - di fronte all'abitazione di Carlotta - quando sentirà “la voiture fondre” sotto di lui “et les chevaux [s'évanouir] en vapeurs” (*Ibid.*, p. 736).

A tal proposito, appare significativa anche la descrizione della sala dei banchetti nella quale Meïamoun trascorre, in *Une Nuit de Cléopâtre*, la sua ultima notte di vita in qualità di amante della regina d'Egitto, nel momento in cui l'orgia raggiunge il proprio culmine e l'ora fatale della sua morte si approssima sempre di più. L'ambiente sembra prendere prodigiosamente vita da un semplice battito di mani di Cleopatra, quasi materializzandosi dall'intensa luce divina che si sprigiona da tutta la sua persona e nel cuore della quale pulsa una vena oscura e minacciosa:

Cléopâtre le fit asseoir [Meïamoun] à côté d'elle sur un trône côtoyé de griffons d'or et frappa ses petites mains l'une contre l'autre. Tout à coup des lignes de feu, des cordons scintillants, dessinèrent toutes les saillies de l'architecture; les yeux des sphinx lancèrent des éclairs phosphoriques, une haleine enflammée sortit du mufler des idoles; les éléphants, au lieu d'eau parfumée, soufflèrent une colonne rougeâtre, des bras de bronze jaillirent des murailles avec des torches au poing: dans le coeur sculpté des lotus s'épanouirent des aigrettes éclatantes.

De larges flammes bleuâtres palpitaient dans les trépieds d'airain, des candélabres géantes secouaient leur lumière échevelée dans une ardente vapeur; tout scintillait et rayonnait. Les iris prismatiques se croisaient et se brisaient en l'air; les facettes des coupes, les angles des marbres et des jaspes, les ciselures des vases, tout prenait une paillette, un luisant ou un éclair. La clarté ruisselait par torrents et tombait de marche en marche comme une cascade sur un escalier de porphyre; l'on aurait dit la réverbération d'un incendie dans une rivière; si la reine de Saba y eût monté elle eût relevé le pli de sa robe croyant marcher dans l'eau comme sur le parquet de glace de Salomon. À travers ce brouillard étincelant, les figures monstrueuses des colosses, les animaux, les hiéroglyphes semblaient s'animer et vivre d'une vie factice; les béliers de granit noir ricanaient ironiquement et choquaient leurs cornes dorées, les idoles respiraient avec bruit par leurs naseaux haletants⁹²⁶.

Osservazioni analoghe riguardano anche la rappresentazione dell'appartamento nuziale di Candace e Nyssia ne *Le Roi Candaule*, la notte in cui la donna lava col sangue l'onta subita dal consorte, istigando il capitano delle guardie Gygès ad assassinarlo. Dal proprio nascondiglio, il soldato scorge una stanza spettrale, inquietante, profondamente diversa dall'ambiente variopinto e confortevole⁹²⁷ presentatogli dinnanzi la malaugurata notte in cui si lasciò convincere dal re a spiare la regina a sua insaputa, una stanza che è il riflesso dell'azione terribile che sta per commettere e che, soprattutto, diretto dalla collera di Nyssia e dei foschi propositi omicidi che non si limitano soltanto ad anebbiarle la ragione, ma la trasformano anche fisicamente in una sorta di mostro, uno spaventoso ibrido tra Nèmesi vendicatrice e Medusa⁹²⁸:

926 ID., *Une Nuit de Cléopâtre*, in *Ibid.*, pp. 769-770.

927 Cfr. ID., *Le Roi Candaule*, in *Ibid.*, pp. 967-968.

928 Cfr., *Ibid.*, pp. 984, 988.

Ses cothurnes délacés, la reine jeta sa première tunique sur le dos du fauteuil d'ivoire. – Cette draperie, ainsi posée, produisit sur Gygès l'effet d'un de ces linges aux plis sinistres, dont on enveloppe les morts pour les porter au bûcher. – Tout dans cette chambre, qu'il trouvait la veille si riante et si splendide, lui semblait livide, obscur et menaçant. Les statues de basalte re-muaient les yeux et ricanaient hideusement. La lampe grésillait, et la lueur s'échevelait en rayons rouges et sanglants comme les crins d'une comète; dans les coins mal éclairés s'ébauchaient vaguement des formes monstrueuses de larves et de lémures. Les manteaux suspendus aux chevilles s'animaient sur la muraille d'une vie factice, prenaient des apparences humaines, et quand Nyssia, quittant son dernier voile, s'avança vers le lit blanche et nue comme une ombre, il crut que la Morte avait rompu les liens de diamant dont Héraclès l'avait autrefois enchaînée aux portes de l'enfer lorsqu'il délivra Alceste, et venait en personne s'emparer de Candaule⁹²⁹.

Nemmeno i luoghi sacri sfuggono agli effetti di chiaroscuro che contraddistinguono, qua-si si trattasse di un marchio, la femminilità pericolosa. Ne *La Morte amoureuse*, il narratore descrive, infatti, in questi termini, i primi, sconcertanti effetti - sulla sua persona e sulla sua percezione, inizialmente piuttosto estatica, della realtà religiosa in cui è immerso - dell'apparizione più che radiosa di Clarimonde in chiesa:

Je levai par hasard ma tête, que j'avais jusque-là tenue inclinée, et j'aperçus devant moi, si près que j'aurais pu la toucher, quoique en réalité elle fût à une assez grande distance et de l'autre côté de la balustrade, une jeune femme d'une beauté rare et vêtue avec une magnificence royale. [...]. L'évêque, si rayonnant tout à l'heure, s'éteignit tout à coup, les cierges pâlirent sur leurs chandeliers d'or comme les étoiles au matin, et il se fit par toute l'église une complète obscurité. La charmante créature se détachait sur ce fond d'ombre comme une révélation angélique; elle semblait éclairée d'elle-même et donner le jour plutôt que le recevoir⁹³⁰.

Sempre nell'ambito di ciò che è “velato” e di ciò che è “rivelato”, di ciò che si occulta, che si offusca e di ciò che si illumina, che si rende visibile, Romuald rammenta, con una precisione “radiografica”, come, nella stanza che è diventata la camera ardente della cortigiana, “un masque noir brisé, un éventail, des déguisements de toute espèce, traînaient sur les fauteuils”, come “une flamme bleuâtre voltigeant sur une patère de bronze jetait par toute la chambre un jour faible et douteux, et çà et là faisait papilloter dans l'ombre quelque arête saillante de meuble ou de corniche”⁹³¹, una tenue luce da

929 *Ibid.*, p. 989.

930 ID, *La Morte amoureuse*, in *Ibid.*, p. 527.

931 *Ibid.*, p. 537.

alcova che “avait plutôt l’air d’un demi-jour ménagé pour la volupté que de la veilleuse au reflet jaune qui tremblote près des cadavres”⁹³².

Un’ambientazione per diversi aspetti analoga - anche se, in un certo senso, più “stilizza-ta” - è ugualmente riscontrabile ne *La Pipe d’opium*, in cui il narratore sogna, sotto l’influsso dell’oppio, il proprio incontro con la morta-vivente Carlotta⁹³³ - copia ridotta all’essenziale di Cla-rimonde - sempre nella camera ardente di costei: “je me trouvai dans une salle basse dallée de marbre blanc et noir et voutée en pierre; une lampe antique, posée sur un socle de brèche violette éclairait d’une lueur blafarde une figure couchée...”⁹³⁴. Come si può notare, il contrasto croma-tico di cui si fa portatrice la Femme Fatale della storia, si esprime essenzialmente attraverso l’al-ternanza del bianco e del nero dell’elemento decorativo marmoreo che lastrica lo spazio fisico - una sorta di cripta - in cui riposa Carlotta. Si tratta della medesima alternanza di bianco (luce) e nero (tenebra) che trae origine dalla sua persona, impregnando di sé, appunto, l’ambiente circo-stante, e che costituisce il contrassegno distintivo della sua natura inafferrabile. Con questi ter-mini, ad esempio, il narratore descrive Carlotta quando gli appare per la prima volta, sotto forma di etereo spirito velato che, troppo ancorato alla terra e ai suoi piaceri, decide di abbandonare una lunga fila di figure, tutte velate come lei e dirette verso le stelle:

À l’angle de la chambre, sur la moulure du plafond, se tenait assise une forme de jeune fille enveloppée dans une large draperie de mousseline.

Ses pieds, entièrement nus, pendaient nonchalamment croisés l’un sur l’autre; ils étaient, du reste, charmants, d’une petitesse et d’une transparence qui me firent penser à ces beaux pieds de jaspe qui sortent si blancs et si purs de la jupe de marbre noir de l’Isis antique du Musée⁹³⁵.

In seguito - come si è già anticipato - la fanciulla farà la sua seconda comparsa, nel sogno del protagonista, con le sembianze di una morta-vivente, il cui corpo “d’une pâleur exsangue”, paragonabile soltanto “au ton de la cire vierge jaunie”, giace all’interno di una città dei defunti da lei stessa definita, in maniera piuttosto eloquente, “ville noire”⁹³⁶. Il medesimo genere di con-trasto è ravvisabile anche in occasione della terza e ultima apparizione di Carlotta sotto le spoglie di una “dame” in carne e ossa, sul cui viso scorrono in rapida successione, prima di fissarsi e di condensarsi

932 *Ibid.*, p. 538.

933 Il nome della protagonista femminile del conte in questione sembra evocare, in maniera più che profetica, quello della celebre ballerina italiana Carlotta Grisi, di cui Gautier fu devoto ammiratore, nutrendo per anni, nei suoi confronti, un amore costante e tormentato, e che rappresenterà sempre una delle sue muse ispiratrici (insieme alla sorella maggiore Ernesta, a lei assai somigliante, con la quale l’autore si sposerà e che gli darà due figlie) (cfr. P. LAUBRIET, *Chronologie de la vie de Théophile Gautier (1811-1848)*, in “Bulletin de la Société Théophile Gautier”, 20 (1998), pp. 165-230 e ID., *Chronologie de la vie de Théophile Gautier (1849-1860)*, in “Bulletin de la Société Théophile Gautier”, 22 (2000), pp. 135-165).

934 GAUTIER, *La Pipe d’opium*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 736.

935 *Ibid.*, p. 734.

936 *Ibid.*, p. 736.

definitivamente, i tratti di ben “trois physionomies différentes”⁹³⁷. Si noti, infatti, come la donna si presenta al protagonista:

Une femme vêtue de blanc, et les épaules couvertes d’un mantelet noir, entra d’un pas léger, et vint se placer dans la pénombre lumineuse projetée par la lampe.

Sa mise était extrêmement simple, et elle n’avait d’autre ornement qu’un cercle d’or dans ses cheveux, d’un brun foncé, et tombant en grappes d’ébène le long de ses joues unies et veloutées.

[...]; elle avait, du reste, une beauté de camée antique, et la blonde transparence de ses chairs ajoutait encore à la ressemblance⁹³⁸.

Penombre, dissimulazioni, apparenze accompagnano - e non potrebbe essere altrimenti⁹³⁹ - anche il fantasma di Lavinia in *Spirite*. La descrizione della prima, graduale rivelazione (e della successiva sparizione) della fanciulla di fronte Guy de Malivert attraverso una sorta di specchio magico dalla cornice di cristallo (apparizione che - come sottolinea il narratore - rievoca quella goethiana di Elena sia nel *Faust* che, soprattutto, nel *Secondo Faust*)⁹⁴⁰, è più che esemplificativa in questo senso e riassume perfettamente in sé tutti gli elementi sui quali si è finora ragionato:

Enfin il [Guy] crut démêler dans cette ombre [du miroir] comme une vague blancheur laiteuse, comme une sorte de lueur lointaine et tremblotante qui semblait se rapprocher. Il se retourna pour voir quel objet dans la chambre pouvait projeter ce reflet; il ne vit rien. [...] mais un attrait irrésistible l’entraînait et il continua de plonger obstinément sa vue dans le miroir de Venise. Qu’allait-il voir? Sous quelle apparence l’esprit se présenterait-il pour se rendre sensible à la perception humaine? Serait-ce une figure gracieuse ou terrible, apportant la joie ou l’épouvante? Guy, bien que la lueur du miroir n’eût encore pris aucune forme distincte, était persuadé que ce serait un esprit féminin. [...].

La tache lumineuse du miroir commençait à se dessiner d’une façon plus distincte et à se

937 *Ibid.*, p. 737.

938 *Ibid.*

939 Pienamente cosciente della propria condizione - malgrado più di un’azione e di un atteggiamento da parte sua sembrino contraddire tale consapevolezza - sarà la stessa Lavinia a dichiarare di sé: “je ne suis plus une jeune fille, mais bien une âme, une ombre, une vapeur impalpable, n’ayant plus rien des ses humains” (ID., *Spirite*, in *Ibid.*, t. II, p. 1204). Una situazione estremamente frustrante di cui, per empatia, sarà sempre più conscio anche Guy de Malivert, la cui insofferenza, diretta conseguenza della sua passione sfrenata ma impossibile (sul piano terrestre) per lo spirito della fanciulla defunta, lo spingerà a confondere sempre più tra loro le dimensioni dell’aldilà e dell’aldilà e le norme su cui esse si reggono (fino a farlo correre deliberatamente incontro a una morte che verrà da lui paradossalmente concepita come unica forma di esistenza possibile): “Il ne pouvait saisir entre ses bras le fantôme aérien de Spirite, mais ce fantôme re-présentait l’image de Lavinia avec une illusion de beauté suffisante pour égayer l’amour et lui faire oublier que cette forme adorable, aux yeux pleins de tendresse, à la bouche voluptueusement souriante, n’était après tout qu’une ombre et qu’un reflet” (*Ibid.*, p. 1207).

940 Cfr. *Ibid.*, pp. 1151-1152. Per il celebre episodio faustiano cui allude Gautier, cfr. GOETHE, *Faust*, in *op. cit.*, *Première Partie*, p. 101 e *Le Second Faust*, in *Ibid.*, *Examen Analytique*, pp. 211 ss.

teindre de couleurs légères, immatérielles pour ainsi dire, et qui auraient fait paraître terreux les tons de la plus fraîche palette. C'était plutôt l'idée d'une couleur que la couleur elle-même, une vapeur traversée de lumière et si délicatement nuancée que tous les mots humains ne sauraient la rendre. Guy regardait toujours, en proie à l'émotion la plus anxieusement nerveuse. L'image se condensait de plus en plus sans atteindre pourtant la précision grossière de la réalité, et Guy de Malivert put enfin voir, délimitée par la bordure de la glace comme un portrait par son cadre, une tête de jeune femme, ou plutôt de jeune fille, d'une beauté dont la beauté mortelle n'est que l'ombre.

Une pâleur rosée légèrement colorait cette tête où les ombres et les lumières étaient à peine sensibles, et qui n'avait pas besoin, comme les figures terrestres, de ce contraste pour se modeler, n'étant pas soumise au jour qui nous éclaire. [...].

Cette faible esquisse, faite nécessairement avec des paroles créées pour rendre les choses de notre monde, ne saurait donner qu'une idée bien vague de l'apparition que Guy de Malivert contemplait dans le miroir de Venise. La voyait-il de l'oeil charnel ou de l'oeil de l'âme? L'image existait-elle en réalité, et une personne qui n'eût pas été sous le même influx nerveux que Guy aurait-elle pu l'apercevoir? C'est une question qu'il n'est pas aisé de résoudre; mais en tout cas, ce qu'il voyait, quoique *semblable*, ne *ressemblait* en rien à ce qui se passe, en cette ville, pour une tête de belle femme. C'était bien les mêmes traits, mais épurés, transfigurés, idéalisés, et rendus perceptibles par une substance en quelque sorte immatérielle, n'ayant que juste la densité indispensable pour être saisie dans l'épaisse atmosphère terrestre par des prunelles dont les voiles ne sont pas tombés encore. L'esprit ou l'âme qui se communiquait à Guy de Malivert avait sans doute emprunté la forme de son ancienne enveloppe périssable, mais telle qu'elle devait être dans un milieu plus subtil, plus éthéré, où ne peuvent vivre que les fantômes des choses et non les choses elles-mêmes. [...]. Il se rapprocha de la glace, croyant saisir plus distinctement encore les traits de l'image: elle resta comme elle lui était apparue d'abord, très près, et cependant très loin⁹⁴¹, et ressemblant à la projection sur la face intérieure du cristal d'une figure placée à une distance humainement incommensurable. La réalité de ce qu'il voyait, si l'on peut se servir d'un tel mot en pareille circonstance, était évidemment ailleurs, dans ces régions profondes, lointaines, énigmatiques, inaccessibles aux vivants, et sur le bord desquelles la pensée la plus hardie ose à peine s'aventurer. [...].

[...] Il lui semblait bientôt que l'image se décolorait et s'évanouissait dans les profondeurs du miroir; elle n'y paraissait plus que comme la vapeur légère d'un souffle, et puis cette vapeur même s'effaçait. La fin de l'apparition fut marquée par le reflet subit d'un cadre doré suspendu sur la muraille opposée; le miroir avait repris sa propriété réfléchive⁹⁴².

941 L'apparizione della *Femme Fatale* e il fascino erotico-ipnotico da lei emanato provocano, il più delle volte, un certo "sfasamento" - sia temporale che, soprattutto, spaziale - nelle sue vittime. Si notino, a tale proposito, anche le osservazioni formulate da Romuald quando ricorda il primo incrocio di sguardi tra lui e Clarimonde: "Je levai par hasard ma tête, que j'avais jusque-là tenue inclinée, et j'aperçus devant moi, si près que j'aurais pu la toucher, quoique en réalité elle fût à une assez grande distance et de l'autre côté de la balustrade, une jeune femme d'une beauté rare et vêtue avec une magnificence royale" (GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *op. cit.*, t. I, p. 527).

942 ID., *Spirite*, in *Ibid.*, t. II, pp. 1140-1142. Le analogie con la rivelazione di un altro fantasma di donna gautieriano - quello di Carlotta ne *La Pipe d'opium* - sono più che evidenti: "Je vis alors des petits flocons blancs qui traversaient l'espace bleu du plafond comme des touffes de laine emportées par le vent, ou comme un collier de colombe qui s'égrène dans l'air. Je cherchais vainement à deviner ce que c'était, quand une voix basse et brève me chuchota à l'oreille, avec un accent

Per quanto reiteratamente “materializzata” nel corso della storia, sia di fronte a Guy, nella dimora di questi, che all’aperto, dinnanzi agli sguardi stupiti del barone di Féroë (confidente del protagonista) e di Madame d’Ymbertcourt (rivale in amore, ma “umana” e, pertanto, senza possibilità, di Spirite), la figura leggiadra di Lavinia rimarrà sempre caratterizzata da sostantivi e attributi legati al campo semantico dell’evanescenza, dall’impalpabilità, della rarefazione, dunque da un livello di “rivelabilità” piuttosto esiguo - soprattutto se paragonato a quello di altre *Fem-mes Fatales*, gautieriane e non - ma incredibilmente incisivo e comunque letale per il maschio:

Guy regarda vers le piano, et peu à peu s’ébaucha dans une vapeur lumineuse l’ombre charmante d’une jeune fille. L’image était d’abord si transparente, que les objets placés derrière elle se dessinaient à travers les contours, comme on voit le fond d’un lac à travers une eau limpide. Sans prendre aucune immatériale, elle se condensa ensuite suffisamment pour avoir l’apparence d’une figure vivante, mais d’une vie si légère, si impalpable, si aérienne, qu’elle ressemblait plutôt au reflet d’un corps dans une glace qu’à ce corps lui-même. Certaines esquisses de Prud’hon à peine frottées, aux contours noyés et perdus, baignées de clair-obscur et comme entourées d’une brume crépusculaire, dont les draperies blanches semblent faites avec des rayons de lune, peuvent donner une idée lointaine de la gracieuse apparition assise devant le piano de Mali-vert. Ses doigts, d’une pâleur faiblement rosée, erraient sur le clavier d’ivoire comme des papillons blancs, ne faisant qu’effleurer les touches, mais évoquant le son par ce frêle contact qui n’eût pas courbé une barbe de plume. [...]. Une longue robe blanche, d’une mousseline idéale plus fine mille fois que les tissus de l’Inde dont une pièce passe à travers une bague, retombait à plis abondants autour d’elle et bouillonnait sur le bout de son pied en feston d’écume neigeuse. Sa tête, un peu penchée en avant, comme si une partition eût été ouverte sur le pupitre, faisait ressortir la nuque, où se tordaient, avec des frissons d’or, de légères boucles de cheveux follets, et la naissance d’épaules nacrées, opalines, dont la blancheur se fondait dans celle de la robe. [...].

Par d’insensibles transitions, elle revint de la beauté surnaturelle à la beauté naturelle. Les ailes de Psyché, qui avaient palpité un instant à son dos, rentrèrent dans ses blanches épaules. son apparence immatérielle se condensa un peu et un nuage lacté se répandit dans ses suaves contours, les marquant davantage, comme une eau où l’on jette une goutte d’essence fait mieux voir les lignes du cristal qui la contient. Lavinia reparaisait à travers Spirite, un peu plus vaporeuse sans doute, mais avec une réalité suffisante pour faire illusion⁹⁴³.

étrange: “Ce sont des esprits!!!” Les écailles de mes yeux tombèrent; les vapeurs blanches prirent des formes plus précises, et j’aperçus distinctement une longue file de figures voilées qui suivaient la corniche, de droite à gauche, avec un mouvement d’ascension très prononcé, comme si un souffle impérieux les soulevait et leur servait d’aile (ID., *La Pipe d’opium*, in *Ibid.*, t. I, p. 734).

943 ID., *Spirite*, in *Ibid.*, t. II, pp. 1201-1203.

Inoltre, come negli esempi tratti da *La Morte amoureuse* e da *La Pipe d'opium* di cui si è fatta menzione in precedenza, anche in *Spirite* gli ambienti interni ed esterni in cui la *Femme Fatale* si manifesta ed opera si trasformano in sue dirette emanazioni. Emanazioni “fantastiche” che sembrano infondere la vita alla materia inanimata, contraddistinte dalla medesima ragnatela in-cantata di luci e di ombre che avvolgono Lavinia, come nel caso dello studio-salotto traboccante di soprammobili nel quale è appeso quello specchio veneziano che fungerà, per lo spirito della fanciulla defunta, da collegamento primario tra l’aldilà e l’aldiquà:

Malivert rassembla toutes les puissances de son être, et formula intérieurement le désir d’entrer en communication plus directe avec l’esprit mystérieux qu’on pressentait autour de lui et qui ne devait pas résister beaucoup à l’évocation puisqu’il avait essayé tout seul de se manifester.

Cela fait, Malivert, qui était dans l’atelier-salon où il se trouvait au début de cette histoire, se mit à regarder et à écouter avec une attention extrême. Il ne vit et n’entendit d’abord rien, et cependant les objets qui meublaient cette pièce, statuettes, tableaux, vieux buffets sculptés, curiosités exotiques, trophées d’armes, lui paraissaient avoir pris des aspects étranges et qu’ils n’avaient pas d’ordinaire. Les lumières et les ombres projetées par la lampe leur prêtaient une vie fantastique. Un magot en jade semblait rire jusqu’aux oreilles de son rire enfantin et vieillot, et une Vénus de Milo, dont un rayon découpait sur un fond sombre les seins aigus, gonflait de dépit sa narine orgueilleuse et abaissait dédaigneusement les coins de sa bouche arquée. Le dieu chinois et la déesse grecque désapprouvaient l’entreprise de Malivert. On eût pu le croire, du moins, à l’expression qu’ils prenaient ainsi éclairés⁹⁴⁴.

Ed emanazioni che, in quanto tali, condividono la stessa natura nebulosa, difficile da afferrare e incisa nell’inconsistenza del fantasma. Ne è un chiaro esempio il paesaggio ovattato del Bois de Boulogne in cui *Spirite* compie il suo primo tentativo “pubblico” di materializzazione, in una Parigi invernale e molto irrealista, come cristallizzata nel tempo e nello spazio sotto un bianco, im-penetrabile manto innevato:

Il avait neigé l’avant-veille. Chose rare à Paris, la blanche nappe ne s’était pas fondue, sous l’influence d’un vent tiède, en cette froide bouillie plus horrible encore que la boue noire du vieux pavé et que la fange jaune du nouveau macadam; un froid vif l’avait cristallisée, et elle criait

comme du verre pilé sous les roues des voitures et les semelles des piétons. [...] Au bois de Boulogne, on eût pu se croire aux *iles*, tant la couche s’étendait unie et blanche, surtout dans les allées transversales où il passe moins de voitures et de cavaliers. [...].

944 *Ibid.*, p. 1139.

Il était à peu près 3 heures; une légère brume ouatait le bord du ciel, et sur le fond gris se détachaient les délicates nervures des arbres dépouillés, qui ressemblaient, avec leurs minces rameaux, à ces feuilles dont on a enlevé la pulpe pour n'en garder que les fibrilles. Un soleil sans rayons, pareil à un large cachet de cire rouge, descendait dans cette vapeur⁹⁴⁵.

Qui Lavinia compare improvvisamente dal nulla, “revêtue d’une forme si humainement char-mante” e “avec ce degré de réalité que doit prendre un fantôme en plein jour”⁹⁴⁶, all’interno di una slitta che malgrado le apparenze, si presenta a sua volta come l’ennesima emanazione della spettrale fanciulla. L’elegante veicolo, infatti, condotto da “un magnifique cheval de la race Or-loff, sous robe gris de fer, avec une crinière blanche et une de ces queues dont les crins bril-laient comme des fils d’argent” e guidato da “un cocher russe à large barbe, en caftan de drap vert et toque en velours bordée d’astrakan”⁹⁴⁷ che ricorda molto da vicino un folletto, possiede un che di fiabesco e di illusorio come lo scenario inconsueto che percorre e la creatura immate-riale che trasporta. Nonostante sia difficile per Guy diffidare dei propri occhi e credere, pur am-mettendo l’impalpabilità della visione, che cocchiere, cavallo e slitta siano soltanto delle ombre, essi, scontrandosi con una grande berlina che procede lungo un sentiero trasversale, le passano attraverso “comme à travers un brouillard”⁹⁴⁸, scomparendo subito dopo dalla vista del protago-nista. Come ben sottolinea il narratore, dando voce al pensiero del gentiluomo in merito a que-sto fatto straordinario (ma che ormai, perduta buona parte della sua carica “fantastica” dati i suoi contatti sempre più frequenti con la sfera del soprannaturale, non lo stupisce più di tanto): “Cette aisance à franchir les obstacles contre lesquels se seraient brisés des véhicules terrestres démontrait bien un attelage fantastique sorti des écuries du brouillard, et qui ne pouvait conduire que Spirite”⁹⁴⁹.

Un elemento, infine, che, per sua stessa natura, tende ad enfatizzare ulteriormente l’essen-za eterea di cui si compone Spirite è il velo, sublimazione ultraterrena di quello preso in vita da Lavinia d’Aufideni nel convento de la Miséricorde e che l’ha accompagnata nella morte con la nuova identità di soeur Philomène. Scoppiando in lacrime al solo, terribile pensiero di non poter più rivedere Spirite, costei, che continua sempre a “voltiger invisible autour de lui”, cercherà di consolarlo ricorrendo proprio ai veli celesti con cui è sempre ammantata:

945 *Ibid.*, p. 1149. È interessante notare come il luogo in cui Spirite farà la propria comparsa si trovi a poca distanza dal lago del Bois, ghiacciato per via delle rigide temperature invernali toccate in città nel giro di pochi giorni, e per questo esplicitamente paragonato dal narratore ad uno specchio, vale a dire al consueto strumento di passaggio, per Lavinia, fra la dimensione ultraterrena e quella della realtà: “Le lac était couvert de patineurs. Trois ou quatre jours de gelée avaient suffisamment épaissi la glace pour qu’elle pût porter le poids de cette foule. La neige balayée et relevée sur les bords, laissait voir la surface noirâtre et polie, rayée en tous sens par le tranchant des patins, comme ces miroirs de res-taurateurs où les couples amoureux griffonnent leurs noms avec des carres de diamants” (*Ibid.*).

946 *Ibid.*, p. 1152.

947 *Ibid.*, p. 1151.

948 *Ibid.*, p. 1153.

949 *Ibid.*, p. 1154.

Pendant qu'il pleurait, il sentit avec une surprise mêlée de ravissement un voile plus fin que les plus légères étoffes, de l'air tramé, du vent tissu, qui passait sur son visage comme une caresse et séchait, en les buvant, les gouttes amères. Le frôlement d'aile d'une libellule n'eût pas été plus délicat. Ce n'était pas une illusion, car le contact s'était renouvelé trois fois, et, ses larmes tarées, Malivert crut voir se fondre dans l'ombre, comme un petit nuage dans le ciel, un diaphane flocon blanc⁹⁵⁰.

Veli e velette indossati dalle *Femmes Fatales* hanno, inoltre, l'intrigante funzione di trasparenza monodirezionale: consentono, cioè, di vedere (ai fenomeni femminili) senza essere visti (dai soggetti maschili), o di rivelare (a quest'ultimi) solo contorni sfumati (dei primi). Già ne *Les Aventures de Thibaud de la Jacquière* di Nodier - breve *récit* contenuto nella raccolta di storie terrificanti *Infernaliana*, compilata e pubblicata dallo stesso autore nel 1822 - la diabolica protagonista femminile Orlandine fa la sua comparsa per le strade buie di Lyon con le sembianze di una "jeune dame voilée, qui annonçait beaucoup de charme et de jeunesse"⁹⁵¹. Ne *La Toison d'or* (1839), l'elemento del velo - in una delle sue varianti più esotiche - si combina direttamente con quello dell'occhio, creando un effetto decisamente conturbante e fantastico. Tiburce infatti, nel corso del proprio, estenuante "*pourchas du blond*"⁹⁵² ad Anversa, in terra fiamminga, viene improvvisamente trafitto da "un charmant regard bleu, enveloppé d'une mantille", che scintilla di fronte a lui e scompare "comme un feu follet"⁹⁵³ all'angolo di una piazza. Anche la spagnola Corilla - "*Fille du Feu*" protagonista dell'omonimo intermezzo teatrale nervaliano - si presenta la prima volta dinnanzi a Fabio con il volto appena riconoscibile, nascosto sotto il velo di turno, una "mantille garnie de longue dentelles"⁹⁵⁴ che non basta, tuttavia, a impedire la sua "rivelazione" di fronte all'eroe maschile della vicenda, in quanto non è in grado di mitigarne il potere seduttivo dello sguardo (né, tantomeno, il fascino "sirenico" della voce):

C'était bien elle!...- dichiara tra sé e sé il suo giovane spasimante - En me quittant, elle s'est toute révélée dans un mouvement, comme la Vénus de Virgile. J'avais à peine reconnu son visage, et pourtant l'éclair de ses yeux me traversait le coeur, de même qu'au théâtre, lorsque son regard vient croiser le mien dans la foule. Sa voix ne perd pas de son charme en prononçant de simples paroles; et, cependant, je croyais jusqu'ici qu'elle ne devait avoir que le chant, comme les oise-aux!⁹⁵⁵.

950 *Ibid.*, p. 1144.

951 NODIER, *Les Aventures de Thibaud de la Jacquière*, in *Infernaliana*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1966, p. 91.

952 GAUTIER, *La Toison d'or*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 778. Per questa espressione - coniata proprio da Gautier - di cui si parlerà più diffusamente nella quarta parte del presente studio, si veda anche, G. POULET, *Nerval, Gautier et la blonde aux yeux noirs*, in ID., *Trois Essais de mythologie romantique*, Paris, Librairie José Corti, 1985, pp. 98 ss.

953 GAUTIER, *La Toison d'or*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 784.

954 NERVAL, *Corilla*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, cit., t. III, p. 428.

955⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. 423. Non sarà un velo di merletto indossato da Corilla ad accecare Fabio, ma il tarlo della gelosia, quando il rivale Marcelli si vanterà con lui dei segni d'intesa e, in particolare, dei "furieux clins d'oeil" (*Ibid.*, p. 668) che afferma esser solito scambiarsi a teatro con la donna. Ecco perché, appreso di un appuntamento della cantante con l'uomo, egli

Ne *La Morte amoureuse*, Romuald ricorda di aver contemplato più volte, al capezzale di Clarimonde, “la gracieuse trépassée sous la transparence de son linceuil”, giungendo perfino a credere, anche se per un solo istante, di “avoir vu bouger son pied dans la blancheur des voiles, et se déranger les plis droits du suaire”⁹⁵⁶. Sarà lo stesso sudario impalpabile, più simile a un ve-lo provocante che a un panno funebre, con cui la cortigiana farà la sua prima comparsa nella stanza da letto del sacerdote, e che - già simbolo di qualcosa che continuamente si palesa e si na-sconde - diventerà ulteriore allegoria dell’eterno andirivieni tra aldiqua e aldilà che caratterizza la particolare natura di *revenante* della donna:

Elle avait pout tout vêtement le suaire de lin qui la recouvrait sur son lit de parade, dont elle retenait les plis sur sa poitrine, comme honteuse d’être si peu vêtue, mais sa petite main n’y suffi-sait pas; elle était si blanche, que la couleur de la draperie se confondait avec celle des chairs sous le pâle rayon de la lampe. Enveloppée de ce fin tissu qui trahissait tous les contours de son corps, elle ressemblait à une statue de marbre de baigneuse antique plutôt qu’à une femme douée de vie⁹⁵⁷.

In *Une Nuit de Cléopâtre*, la prima descrizione della sovrana d’Egitto la vede indossare una particolare veste di lino plissettata, un vero e proprio “brouillard d’étoffe, de l’air tramé, *ventus textilis*⁹⁵⁸, comme dit Pétrone”, che fluttua “en blanche vapeur autour d’un beau corps dont elle estompait mollement les contours”⁹⁵⁹. Mentre in *Spirite*, Lavinia, materializzandosi in un Bois de Boulogne gremito di leggiadre ninfe del ghiaccio “mascherate” - popolato, cioè, di decine di pattinatrici dal volto celato sotto una “demi-voilette étoilée d’acier ou frangée de jais”⁹⁶⁰ -, indos-sa, tra gli altri accessori, proprio una “voilette [aux] réseaux noirs”⁹⁶¹ che, sollevata per un istan-te dal vento durante l’inseguimento cui dà vita con Guy nello stesso parco, viene da lei pronta-mente

decide, invece di andarsene per la propria strada, di seguire la coppia da lontano, spinto da un terribile sospetto a “ve-dere” con i propri occhi il tradimento perpetrato da colei che ama e che sembra voler farsi beffe di lui.

956 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 538. Più avanti Romuald, narrando sempre della prima apparizione di Clarimonde nella sua camera, preciserà che la donna recava in mano anche “une petite lampe de la forme de celles qu’on met dans les tombeaux, dont la lueur donnait à ses doigts effilés une transparence rose qui se prolongeait par une dégradation insensible jusque dans la blancheur opaque et laiteuse de son bras nu” (*Ibid.*, p. 542).

957 *Ibid.*, pp. 542-543.

958 L’espressione latina - riscontrabile negli ultimi due versi di un poema di Publilio Siro, forse il primo autore romano di mimi vissuto nel I secolo d. C. e citato da Trimalcione nel *Satyricon* (55) di Petronio - era già stata impiegata e tradotta da Gautier in *Albertus ou L’âme et le péché*, quando il narratore descrive la ringiovanita strega Véronique che indossa “sur son beau corps pour vêtement unique / Qu’une toile de Flandre; – un nuage de lin, / De l’air tramé; – du vent, une bru-me de gaze / Laissant sous ses réseaux courir l’oeil en extase” (ID., *Albertus ou L’âme et le péché*, in *Poésies Complètes de Théophile Gautier*, cit., t. I, p. 177, str. C).

959 ID., *Une Nuit de Cléopâtre*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 745.

960 ID., *Spirite*, in *Ibid.*, t. II, p. 1150.

961 *Ibid.*, p. 1152.

abbassata. Seducenti giochi di veli e di ombre caratterizzano anche Musidora, la giovanissima cortigiana protagonista di *Fortunio*. Per la sua prima uscita a cavallo - anche lei al Bois de Boulogne - all'affannosa, ma infruttuosa ricerca del misterioso gentiluomo indo-francese che tanto la attrae, essa indossa infatti, tra i vari accessori che compongono su di lei un mosaico alquanto variegato per tinte e materiali e che completano la sua "élégante amazone bleu de ciel", anche un "voile vert"⁹⁶². In *Colomba* di Mérimée, in occasione del suo primo incontro, in riva al mare, con la giovane miss Nevil - *alter ego* angelicato della protagonista eponima del *récit* e, tuttavia, creatura fortemente affascinata e tentata dal lato più oscuro del Femminino - la bella *còr-sa* - anch'essa a cavallo come la capricciosa Musidora - porta sul capo "ce voile de soie noire nommé *mèzzaro*, que les Génois ont introduit en Corse, et qui sied si bien aux femmes"⁹⁶³.

All'interno della narrativa fantastica di Gautier, la *Femme Fatale* velata per antonomasia è rappresentata, però, dalla persiana Nyssia:

Nyssia, la fille du satrape Mégabaze, était douée d'une pureté de traits et d'une perfection de formes merveilleuses - c'était du moins le bruit qu'avaient répandu les esclaves qui la servaient, et les amies qui l'accompagnaient au bain; car aucun homme ne pouvait se vanter de connaître de Nyssia autre chose que la couleur de son voile et les plis élégants qu'elle imprimait, malgré elle, aux étoffes moelleuses qui recouvraient son corps de statue⁹⁶⁴.

Nonostante le suppliche del consorte Candaule, la donna si rifiuterà di privarsi dei veli che la nascondono perfino nel giorno del proprio matrimonio con il re di Sardi, deludendo clamorosamente le

962ID., *Fortunio*, in *Ibid.*, t. I, p. 661. Si noti sempre la presenza del blu e del verde, due dei colori preferiti dell'autore. A proposito del verde, tale colore ben si addice alle *Femmes Fatales* fantastiche in generale e a Musidora e alle sue vicissitudini in particolare, dato che, "ambivalente in quanto vita - positività - nel verde primaverile della vita - il "verde muschio" - e morte - negatività - nel verde livido della morte - il "verde velenoso" - [esso] denota [...] gioventù, speranza, contentezza, ma allo stesso tempo il cambiamento, la transitorietà e la gelosia. Formato dal blu e dal giallo, dal cielo e dalla terra fusi insieme, il verde costituisce il colore mistico [...]. Essendo il colore di Venere e Mercurio, coppia di amanti - come la stessa Musidora e Fortunio -, il verde è la primavera; la riproduzione..." (COOPER, *op. cit.*, p. 87). Di velluto verde, impreziosito da galloni d'oro, è anche il sontuoso abito da viaggio indossato da Clarimonde, ne *La Morte amoureuse*, la notte fatale in cui riesce a condurre via con sé - in quella dimensione a cavallo tra sonno e veglia che le è propria - il titubante, ma innamoratissimo Romuald (Cfr. GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 545). Ciò che più colpisce il narratore di *Inès de Las Sierras*, quando infine riesce a fissare la sua attenzione su qualche particolare dell'apparizione femminile inaspettatamente presentatasi dinnanzi a lui e a i suoi uomini e sedutasi a cenare in loro compagnia, è il vestito della misteriosa straniera: "Je ne doutais pas - narra l'allora capitano dei dragoni - de l'avoir vu quelque part, peu de temps auparavant, et je ne tardai pas à me rappeler que c'était dans le portrait d'Inès - appeso nella galleria del castello di Ghismondo -. Il paraissait emprunté, comme le nôtre, au magasin d'un costumier assez habile en mise en scène - in effetti la Inès de las Sierras protagonista del *récit* nodieriano altri non è che La Pedrina, un'attrice-cantante-ballerina impazzita per amore ma dal talento sublime e regina incontra-stata, in quanto tale, dell'illusione e dell'artificio - mais il avait moins de fraîcheur. Sa robe de damas vert, encore riche, mais molle et hâlée, que rattachaient ça et là des rubans flétris, devait avoir appartenu à la garde-robe d'une femme morte depuis plus d'un siècle - quasi si trattasse di una revenante dunque -, et je pensai en frémissant que le toucher y trouverait peut-être la froide humidité de la tombe..." (NODIER, *Inès de Las Sierras*, in *Contes*, cit., p. 683).

963 MÉRIMÉE, *Colomba*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, cit., p. 781.

964 GAUTIER, *Le Roi Candaule*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 944.

aspettative di tutto il popolo riunitosi soltanto nella speranza di poter finalmente ammirare le sue grazie:

Mais, hélas! un *flammeum* couleur de safran masquait impitoyablement le visage de Nyssia qui paraissait gênée, bien qu'elle eût un voile, de voir tant de regards fixés sur elle, et faisait sou-vent signe à un esclave placé derrière d'abaisser le parasol de plumes d'autruche pour la mieux dérober à l'empressement de la foule.

Candaule avait eu beau la supplier, il n'avait pu la déterminer à quitter son voile, même pour cette occasion solennelle. La jeune Barbare avait refusé de payer à son peuple sa bienvenue de beauté. – Le désappointement fut grand...⁹⁶⁵.

I veli e tutta la serie di accorgimenti analoghi con cui la regina si ostina a sottrarre alla vista altrui la sua straordinaria avvenenza (eccetto di notte, quando si sdraia, accanto al consorte, nel talamo nuziale)⁹⁶⁶ acquistano - come già si è accennato e come si vedrà meglio in seguito - un'importanza decisiva ne *Le Roi Candaule*, trasformandosi nei principali strumenti di fatalità "rivelativa" della stessa. Da un lato, infatti, proprio la perdita voluta dal destino di uno dei suoi veli, rivela a Gygès, semplice capitano delle guardie del re Candaule, lo splendido volto della promessa sposa del suo signore, catalizzatore del bene e del male degli uomini, che lo trascina a realizzare i suoi sogni più audaci a prezzo, però, di un delitto riprovevole (la donna infatti, oltraggiata dal consorte, persuade il soldato ad ucciderlo e a prenderne il posto sia nella conduzione del regno che al suo fianco). Dall'altro lato, e secondo una corrispondenza perfetta, Candaule, esteta raffinato incapace di custodire per sé solo il segreto della bellezza della moglie accuratamente celato in una sorta di sacro "bozzolo" di tessuto finissimo e trasparente, consentendo a Gygès di penetrare tale involucro - dunque di profanarlo - si autocondanna a morte.

Nell'ambito del gioco seduttivo fatto di ombre e di trasparenze e controllato dalla donna, il potere dello sguardo è, dunque, radicale: il momento magico dell'apparizione della *Femme Fa-tale*, che assoggetta l'individuo e che, paradossalmente, nello stesso istante in cui lo rende oggetto lo attesta come soggetto che esiste, si configura, infatti, come un fenomeno apparentemente casuale, lasciato all'imponderabile, che va e viene a suo piacimento⁹⁶⁷, seguendo le pieghe di un *foulard* o i contorni di una maschera, che "rivelano" la natura e, allo stesso tempo, "velano" l'essenza della donna. Ostacolando la percezione visiva, tali sotterfugi non fanno che rendere ancora più attraente il

⁹⁶⁵*Ibid.*, p. 953.

⁹⁶⁶ Il medesimo atto viene compiuto tutte le notti da Clarimonde, ne *La Morte amoureuse*, quando, dopo aver narcotizzato il gentiluomo Romuald - fatuo e libertino protagonista di una dissoluta esistenza onirica - la revenante entra in camicia da notte nella loro camera da letto e, prima di sdraiarsi accanto all'amante per berne il sangue, si sbarazza di tutti i veli che ne avvolgono le forme perfette (Cfr. ID, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 549).

⁹⁶⁷ Cfr. CAROTENUTO, *op. cit.*, pp. 137-138.

mistero da penetrare⁹⁶⁸, perché è tipico della natura umana essere affascinata da ciò che si occulta, voler “svelare”, e dunque conquistare, ciò che si sottrae alla vista, ciò che, proprio in virtù della sua assenza, infiamma l’immaginazione e suscita nell’individuo un desiderio intenso, un’attesa senza nome che può spingersi fino alla rinuncia, da parte di quest’ultimo, di ogni bene - sia materiale che spirituale - compresa la vita. Come osserva Jean Starobinski:

Le caché est l’autre côté d’une présence. [...] Apparaît ainsi, en vertu de l’interdiction opposée par l’obstacle [le voile], toute une profondeur qui se fait passer pour essentielle. La fascination émane d’une présence réelle - nella maggior parte dei casi - qui nous oblige à lui préférer ce qu’elle dissimule, le lointain qu’elle nous empêche d’atteindre à l’instant même où elle s’offre. Notre regard est entraîné par le vide vertigineux qui se forme dans l’objet fascinant: un infini se creuse, dévorant l’objet réel par lequel il s’est rendu sensible. À la vérité, si l’objet fascinant appelle l’abdication de notre volonté, c’est qu’il est lui-même annihilé par l’absence dont il a suscité l’intervention. Cet étrange pouvoir tient, d’une certaine façon, à un manque, à une insuffisance de la part de l’objet: au lieu de nous retenir, il se laisse dépasser dans une perspective imaginaire et une dimension obscure. Mais les objets ne peuvent apparaître insuffisants qu’en réponse à une exigence de notre regard, lequel, éveillé au désir par une présence allusive, et ne trouvant dans la chose visible l’emploi de toutes ses énergies, passe outre et se perd dans un espace nul, vers un au-delà sans retour. [La Femme Fatale] court le risque que son visage dévoilé déçoive ses amants - possibilité plus unique que rare, mais pur sempre contemplabile -; ou que ses yeux grands ouverts et offerts leur paraissent encore tendus d’un sombre voile: le désir ne peut plus cesser de chercher ailleurs⁹⁶⁹.

Ne *Le Roman de la Momie*, il Faraone brama una donna straordinaria che sappia catturare il suo sguardo prima del suo cuore e della sua mente, una donna che condivida in tutto e per tutto la sua natura sovrumana (da lui ritenuta tale): egli anela, in altri termini, l’amore di una dea celeste - come Iside, nascosta da veli di luce e di oscurità - o di un’incarnazione terrena della stessa, rappresentata, ai suoi occhi, soltanto dalla bella Tahoser. Il suo disperato desiderio, esacerbato dalla volontà di sfuggire alla solitudine della propria divina onnipotenza, e alla noia insopportabile generata in lui dall’eccessiva opulenza di cui si circonda (come Romuald, che cerca, anche se in maniera, forse,

968 Per Gautier, il celeberrimo viso della Gioconda leonardesca (molti dettagli del quale - come si vedrà meglio in seguito - verranno spesso impiegati per costruire metafore e similitudini sui tratti fisionomici della Femme Fatale) esemplifica perfettamente la seduzione inquietante di ciò che è nascosto: ““La Joconde!” Sphinx de beauté qui souris mystérieusement dans le cadre de Léonard de Vinci et semble proposer à l’admiration des siècles une énigme qu’ils n’ont pas encore résolue, un attrait invincible ramène toujours vers toi! [...] De quelle planète est tombé, au milieu d’un paysage d’azur, cet être étrange avec son regard qui promet des voluptés inconnues et son expression divinement ironique? Léonard de Vinci imprime à ses figures un tel cachet de supériorité, qu’on se sent troublé en leur présence. Les pénombres de leurs yeux profonds cachent des secrets interdits aux profanes, et les inflexions de leurs lèvres moqueuses conviennent à des dieux qui savent tout et méprisent doucement les vulgarités humaines [...]. Ne dirait-on pas que la Joconde est l’Isis d’une religion cryptique qui, se croyant seule, entr’ouvre les lis de son voile, dût l’imprudent qui le surprendrait devenir fou et mourir?” (GAUTIER, *Guide de l’Amateur au Musée du Louvre, suivi de la vie et les oeuvres de quelques peintres*, in *Oeuvres Complètes*, cit., t. VIII, pp. 26-27).

969 STAROBINSKI, *op. cit.*, pp. 10-11.

meno consapevole, di sottrarsi al grigiore della propria condizione sa-cerdotale), induce il sovrano a confessare alla fanciulla: “Bien des fois j’ai pensé à lever le voile d’Isis au risque de tomber foudroyé aux pieds de la déesse. “Peut-être”, me disais-je, “cette figure mystérieuse est-elle la figure que je rêve, celle qui doit m’inspirer de l’amour. Si la terre me refuse le bonheur, j’escaladerai le ciel...”⁹⁷⁰. Ora, sollevare la cortina soprannaturale che adombra la donna-dea, oltrepassare, cioè, i limiti che la sua stessa rivelazione stabilisce come inviolabili per l’essere umano - in particolare per il maschio - rappresenta una sfida diretta a quello che Starobinski ama definire “pouvoir de l’absence”⁹⁷¹, e un atto “fatale” che conduce inevitabilmente il trasgressore alla malia, alla vertigine, all’accecazione, fino alla morte, proprio come nel mito del velo di Iside evocato nel roman gautieriano in questione, un velo che cela dietro di sé “un espace magique [...]. Obstacle et signe interposé, le voile [...] engendre une perfection dérobée qui, par sa fuite même, exige d’être ressaisie par notre désir”⁹⁷². Proprio la tracotanza e i propositi sacrileghi manifestati dall’uomo saranno il motivo della dura rappresaglia compiuta contro di lui dalla stessa Iside - la “Grande Dame” tanto cara a Nerval - con le sembianze del Dio degli Ebrei. Egli, infatti, perirà travolto dalle montagne d’acqua del Mar Rosso, prima miracolosamente separate dal respiro di Geova per consentire il passaggio alle tribù israelite, e poi rovinosamente crollate su di lui e su tutta la sua armata lanciata alla loro folle caccia. Dietro il riferimento al Mar Rosso che trascina via con sé l’empio Faraone è chiaramente ravvisabile uno dei simboli più importanti del principio femminile universale, la fonte del sangue ciclico che sgorga dall’utero della Grande Madre⁹⁷³ - e che inghiotte senza speranza di rinascita colui che osa profanare il velo della conoscenza suprema che la avvolge e che lascia soltanto in-travvedere i misteri dell’universo e della creazione di cui essa si compone⁹⁷⁴.

970 GAUTIER, *Le Roman de la Momie*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. II, p. 611.

971 STAROBINSKI, *op. cit.*, p. 10.

972 *Ibid.*

973 COOPER, *op. cit.*, pp. 14-16. La Grande Madre viene definita da Heinrich Zimmer - uno dei più autorevoli studiosi della civiltà indiana del secolo scorso - “L’Aurora! Maya: l’illusione del Mondo [...], [colei] che sostiene [...] il cosmo! Essa è il principio motore dell’universo. Essa è colei che [lo seduce]. Essa è l’ebbrezza delle più alte visioni [...]. È la genitrice di tutti gli esseri” (H. ZIMMER, *Il re e il cadavere: storie della vittoria dell’anima sul male, Parte Seconda*, Milano, Adelphi, 1983, p. 282). Con le sembianze di “Aurora, la prima fioritura del giorno universale”, la Donna Divina per antonomasia diventa “inizio della Creazione Involontaria, la prima sorpresa. [...] Con i suoi cenni invitanti, seduttrice scintillante, essa è il potere primordiale dell’esistenza, la madre che sorregge il mondo, dalla quale è nata ogni cosa” (*Ibid.*, p. 284). Tutte le donne sono manifestazioni dell’io della Madre dell’Universo datrice di nutrimento, di “colei il cui essere quintessenziale è l’illuminazione che redime la vita e trascende il mondo, e al tempo stesso l’ignoranza ingannata dal mondo e che tormenta la vita di ogni creatura - la Regina che non abbisogna di quiete, eppure rima-ne immobile per tutta l’eternità, la Signora il cui corpo è la tangibilità del mondo e al tempo stesso la sottile sostanza soprasensoriale dei cieli e degli inferi. [...] “la Perenne Divina Ebbrezza del Sogno”, cioè il cosmico torpore dal quale proviene la materia di tutto il mondo vivente, come la materia del sogno dell’esistenza assoluta e perfetta [...] “Tutto Ciò che riposa al di là del Reame della Vita che Assume le Forme. [...] la [sua] natura è beatitudine; [essa è] la natura più profonda e la luce limpida del cielo, che illumina e spezza l’autoillusione del ciclo terribile delle rinascite, e [...] colei che avviluppa l’universo, per tutti i tempi, nelle [sue] stesse tenebre” (*Ibid.*, p. 291). E “l’incantesimo di Maya - l’illusione del mondo che opera in tutte le creature, imprigionandole nella loro carne e legandole con le catene della nascita e della morte alla ruota del tormento e della delizia - [è] l’incantesimo che abbraccia la “creazione continua” del mondo” (*Ibid.*, pp. 291-292).

974 COOPER, *op. cit.*, pp. 316-318. A Sais, in Egitto, si può vedere l’immagine velata della dea-madre, una statua che reca l’iscrizione (riportata anche da Plutarco nel suo trattato di teologia egizia intitolato *Peri Ísidou kai Ósiridos*): “Io so-no tutto ciò che è stato, che è, che sarà, e nessun mortale è stato mai capace di sollevare il velo che mi ricopre”. E il ve-lo è tutta la sua veste, da cui il significato: “Nessuno ha veduto il mio sesso, nessuno l’ha conquistato, nessuno lo ha fe-condato. Io sono la madre senza sposo, la Madre Originale: tutti sono figli miei” (cfr. ZIMMER, *Die indische Weltmutter, in Gestalt und Kultur der “Grossen Mutter”*, “Eranos Jahrbuch”, 6 (1938), p. 186). Non a caso Proclo scrive, nella *Stoicheiosis Theologiké*: “Il velo è l’universo intessuto della dea” (COOPER, *op. cit.*, p. 318). La dea in questione è Neith, in seguito identificata con Iside e con Hathor: fino al VI secolo a. C. incarnava l’essere divino per eccellenza, il potere creatore e dominatore del cielo, della terra e degli inferi, di ogni creatura o cosa che in essi dimorasse. Eterna e au-togenerata, costituiva la personificazione

Oltre al contrasto di cui si è appena fatta menzione, imperniato fondamentalmente sulla trasparenza, sul binomio luce / oscurità, illuminazione / occultamento e sulla forte dinamica “ri-relativa” (nel senso più etimologico del termine) che li contraddistingue, il motivo della vista ritrovata grazie alla figura femminile si accompagna, inoltre, a quello della libertà, dell’apertura, da intendersi anche come lacerazione interiore (e sempre interpretabile, comunque, come un atto di “rivelazione”). Dichiarò Romuald ne *La Morte amoureuse*: “A mesure que je la regardais [Clarimonde], je sentais s’ouvrir dans moi des portes qui jusqu’alors avaient été fermées; des soupiraux obstrués se débouchaient dans tous les sens et laissaient entrevoir des perspectives inconnues; la vie m’apparaissait sous un aspect tout autre; je venais de naître à un nouvel ordre d’idées. Une angoisse effroyable me tenaillait le cœur”⁹⁷⁵. Ora, lo spalancarsi delle porte dell’anima del protagonista evoca proprio la fenditura che consente alla dimensione “altra”, fantastica - e, in questo caso, anche potenzialmente mortifera - di penetrare all’interno del suo corpo. E tutto ciò, nonostante egli ricordi con rammarico la sua totale incapacità di abbandonarsi, al momento opportuno, all’abbraccio di Clarimonde e di opporsi al richiamo di Dio, richiamo che finì per trasportarlo “bien loin du monde dont [s]es désirs naissants assiégeaient furieusement l’entrée”⁹⁷⁶. Lo sguardo della cortigiana è proprio quello tanto temuto nel XIX secolo, lo sguardo lubrico che desta il desiderio nell’uomo, scatenando come un uragano dirompente la sua libido⁹⁷⁷, una passione a cui lo stesso Romuald, ne *La Morte amoureuse*, dà sfogo in maniera appena velata. Gli occhi della revenante diventano, pertanto, il catalizzatore della reazione bio-psichica che avviene nel neosacerdote, “neoscopritore” della sensualità propria e altrui. E non a caso, sono proprio aperture, squarci e inaspettate entrate notturne - con tutti gli ambigui giochi di chiaroscuro che ad essi si accompagnano - a contraddistinguere la maggior parte degli incontri tra il sacerdote e la vampira, che incarna il “fenomeno” letterario alla base di strappi e di fratture del tessuto narrativo e dello schema tipologico da cui prende forma lo stesso Romuald, il personaggio-“soggetto” del *conte* in questione. La donna, nel suo continuo gioco di “vedo-non vedo”, può essere paragonata ad un’attrice che compie in maniera reiterata la propria entrata da attrice consumata sul palcoscenico della vita altrui, determinando ogni volta l’alzata o la calata del sipario. Non a caso, e perfino nella sua camera ardente, sfarzosi

rideaux de damas rouge à grandes fleurs, relevés par des torsades d’or - certo poco adatti alle circostanze, ma assolutamente confacenti al suo vistoso ruolo di cortigiana (per il rimando all’oro e al colore rosso⁹⁷⁸ del sangue)-, [la] laissaient voir [...] morte [,] couchée tout de son long et les mains jointes sur la poitrine. Elle était couverte d’un voile de lin d’une blancheur éblouissante, que le pourpre sombre de la tenture faisait encore mieux ressortir, et d’une telle finesse qu’il ne dérobaient en

del principio femminile, autoesistente, autosufficiente e onnipotente (cfr. E. O. JAMES, *The Cult of the Mother-Goddess: an Archaeological and Documentary Study*, London, Thames and Hudson, 1959, p. 61 e, in particolare, la nota 94 alla p. 21 del presente studio).

⁹⁷⁵GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *op. cit.*, t. I, p. 528.

⁹⁷⁶ *Ibid.*

⁹⁷⁷ Cfr. DUNAIS, *loc. cit.*

⁹⁷⁸ ID., *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 538.

rien la forme charmante de son corps et permettaient de suivre ces belles li-gnes onduleuses comme le cou d'un cygne que la mort même n'avait pu roidir⁹⁷⁹.

La medesima similitudine è riscontrabile quando Romuald, una volta superate le esitazioni iniziali, si avvicina alla salma di Clarimonde, si china sulla stessa e solleva quello stesso lenzuolo che la ricopre per ammirarne le forme avvenenti malgrado il sonno di una morte apparente in cui sono immerse: “je me penchai vers elle - rievoca il sacerdote - et je pris le coin du drap; je le soulevai lentement en retenant mon souffle de peur de l'éveiller. [...]. C'était en effet Clari-monde telle que je l'avais vue à l'église lors de mon ordination, elle était aussi charmante, et la mort chez elle semblait une coquetterie de plus”⁹⁸⁰. Alla visione succedono poi, all'improvviso, e quasi a segnare il termine della *performance* della donna, le tenebre: “un tourbillon de vent furieux défonça la fenêtre et entra dans la chambre [...]. La lampe - prosegue il protagonista nel proprio racconto - s'éteignit et je tombai évanoui sur le sein de la belle morte”⁹⁸¹. Una notte di poco successiva alla “rinascita” di Clarimonde, Romuald, appena ceduto al sonno, sente le cor-tine del letto aprirsi di colpo come un sipario e gli anelli scorrere rumorosamente sulle bacchette: “je me soulevai brusquement sur le coude - narra il sacerdote -, et je vis une ombre de femme qui se tenait debout devant moi. Je reconnus sur-le-champ Clarimonde”⁹⁸². Un'altra apparizione, poi, di nuovo inaspettatamente, il buio: “la lampe s'éteignit, les

979 Il rosso gautieriano - come si è detto in precedenza (cfr. nota 5 alla p. 10 del presente studio) - è un colore dalla forte connotazione diabolica. Il rosso, generalmente, viene visto come un colore straordinariamente attivo e aggressivo, vi-tale, ricco di energia, di ardore, di ferocia, di crudeltà, legato com'è alle oscure minacce della voce del sangue. Può anche essere il colore del deserto e della calamità. Macchiare o dipingere col rosso raffigura, in ogni caso, il rinnovamento della vita” (cfr. COOPER, *op. cit.*, pp. 86-87): insieme col verde, nessun elemento cromatico si rivela, dunque, più adat-to da associare a una *revenante* del calibro di Clarimonde! Nella simbolica vera e propria, il rosso si presta a molteplici interpretazioni, assai diverse l'una dall'altra. “Come colore del fuoco - soprattutto della fiamma della torcia nuziale -, è tanto colore dell'amore [...] - in particolare, dell'eccitamento sessuale -, quanto colore della conquista, del possesso del-la forza e perciò segno dell'amore ardente [...]. Ma poiché la potenza e l'amore non controllati possono volgersi in abuso di potere, arroganza e odio, il rosso diventa il colore del principe delle tenebre (Mefistofele) - più in generale, dell'inferno - e della grande meretrice di Babilonia (*Apocalisse* 17,1 ss.)” (HEINZ-MOHR, *op. cit.*, p. 111), incarnata, ne *La Morte amoureuse* di Gautier, dalla figura della “grande courtisane Clarimonde” (GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 541). “La “grande prostituta di Babilonia”, madre delle prostitute - che spesso adottarono il colore rosso come marchio distintivo dei propri indumenti - e di ogni atrocità terrena, era vestita di “porpora e di rosso scarlatto”; essa cavalcava un mostro a sette teste, un “rosso animale pieno di orribili vizi” (BIE-DERMANN, *op. cit.*, p. 450). “Il rosso è il colore della funzione sentimentale. L'anima è pronta ad agire, il sentimento si presenta sotto forma di conquista o di sofferenza, di totale dedizione, ma anche di affanno” (AEPPLI, *op. cit.*, p. 190), come nel caso del travagliato - e, alla fine, irrealizzabile - rapporto tra Romuald e l'affascinante donna-vampiro. Inoltre “[s]ui caratteri introversi e malinconici - come quello, appunto, del giovane sacerdote appena menzionato - [il colore rosso] avrebbe, secondo la tradizione, un effetto perturbante e opprimente” (BIEDERMANN, *op. cit.*, p. 449). Sempre all'interno della recensione degli “*Acteurs espagnols*” di Tonadillas del 15 agosto 1838 (cfr. nota 94 alla p. 19 del pre-sente studio), Gautier, traendo ispirazione dai capelli rossi della giovane spagnola dona Marianna, tesse le lodi proprio delle chiome femminili fulve, sempre più rare a vedersi e, anche per questo, particolarmente intriganti (certo, non sol-tanto dal punto di vista artistico, come invece l'autore lascerebbe intendere!): “Cette couleur [rouge], nous ne savons trop pourquoi, est proscrite en France, et les femmes qui ont lers cheveux rouges tâchent de se les brunir avec des pei-gnes d'étain et du brou de noix. Cependant, rien n'est plus chaud, plus riche, plus allumé de ton, rien ne prend mieux la lumière qu'une chevelure rousse: c'est de l'or et de la flamme, - les deux plus belles teintes du monde, la richesse et la vie. Les peintres coloristes savent bien quelles ressources offre au pinceau cette magnifique nuance, qui fut, d'ailleurs, celle des cheveux du Christ” (cfr. GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, cit., t. I, pp. 161-162).

980 *Ibid.*, p. 539.

981 *Ibid.*, p. 540.

982 *Ibid.*, p. 542.

rideaux se refermèrent et je ne vis plus rien”⁹⁸³. In un’altra occasione, dopo essere piombato subito in un sonno profondo (va-le a dire, in una condizione che, malgrado la vivace attività onirica, rimane sempre caratterizzato dalla più totale oscurità), egli vive la medesima esperienza: “Les rideaux s’écarterent, et je vis Cla-rimonde”⁹⁸⁴. Il motivo della fessura dalla quale filtra una luce anomala, che precede quello dell’ingresso vero e proprio, da parte del protagonista maschile, nella dimensione “altra” da cui proviene la *Femme Fatale*, compare anche ne *La Pipe d’opium*, in cui la droga sembra agevolare, proprio come il vino e lo *spleen*, questo genere di “passaggio” verso un mondo “fantastico”. Qui il narratore, nel corso della propria, intensa esperienza onirica, dopo un lungo peregrinare in carrozza, si ferma, guarda caso, di fronte a una porta socchiusa: “Une lumière rougeâtre filtrait à travers les interstices d’une porte de bronze qui n’était pas fermée; je la poussai...”⁹⁸⁵. L’elemento dello spiraglio aperto a più riprese (fino all’attraversamento definitivo dei portali “intradimensionali”) su un mondo nuovo, superiore e del tutto sconosciuto, grazie alla visione mediatrice della figura femminile, è assai ricorrente anche in *Spirite*: si potrebbe dire, anzi, che costituisca uno dei pilastri fondamentali su cui poggia l’intero *récit*⁹⁸⁶. Accompagnandosi a Guy tanto sul piano della realtà (in cui egli finirà per convincersi che perfino “le battant de tout buffet, de toute armoire” possa “ouvrir une porte sur l’infini”⁹⁸⁷) quanto su quello del sogno, esso si configurerà per lui, fino al passaggio definitivo dalla vita alla morte, come un elemento estremamente attraente e, contemporaneamente, come una causa di sofferenza, prima di tutto fisica, scaturita dall’impossibilità,

983 *Ibid.*, p. 545. Le “tende” così spesso menzionate da Romuald possiedono, chiaramente, una forte valenza simbolica: possono anche essere interpretate, infatti, come le spesse cortine con cui egli tenta - probabilmente in maniera involontaria - di preservare i propri occhi e, di conseguenza, la propria mente dal contatto (inizialmente visivo) con la dimensione “altra”, fantastica, di cui la *Femme Fatale* incarna la prima e più importante chiave d’accesso.

984 *Ibid.* Romuald evidenzia anche la capacità tutta soprannaturale di Clarimonde di superare qualsiasi ostacolo (in particolare fisico - che si frapponga fra loro, di annientare qualunque barriera che cerchi di contenere la sua sfrenata volontà, dalla sua fede in Dio a una semplice, spessa parete. La vampira, in accordo con la propria natura fondamentalmente evanescente di *revenante* (ricordiamo che il suo corpo, alla fine, si dissolverà in polvere nell’aria al solo contatto con l’acquasanta di Sérapion) penetra, infatti, attraverso i muri con la stessa facilità con cui una lama ben affilata è in grado di trapassare un velo. Il sacerdote, ad esempio, rievocando la sensazione provata una sera, poco dopo il suo trasferimento, di venire segretamente spiato dalla cortigiana, occultata nella vegetazione del giardinetto, sostiene di aver rinvenuto soltanto “une trace de pied sur le sable, si petit qu’on eût dit un pied d’enfant” Dopo aver ispezionato il luogo, peraltro “entouré de murailles très hautes” in tutta la sua lunghezza, egli, stranamente, non aveva scorto nessuno, vicenda, quest’ultima, che ha ancora il potere di inquietarlo: “Je n’ai jamais pu m’expliquer cette circonstance qui, du reste, n’était rien à côté des étranges choses qui me devaient arriver” (*Ibid.*, p. 535). Il sacerdote, parlando della propria fuga “onirica” con la donna, riporta anche come, di fronte a lei, “toutes les portes s’ouvraient [...] aussitôt qu’elle les touchait” (*Ibid.*, p. 546). Come se tutto questo non bastasse, una volta scoperta la natura vampirica della cortigiana, ma, cionondimeno, amando alla follia quanto di umano riesce a celarla, il religioso si dichiara disposto ad “aprirsi” lui stesso le vene del braccio per consentire a Clarimonde di nutrirsi del sangue di cui essa necessita “pour soutenir son existence” che egli sa ormai essere in tutto e per tutto “factice” (*Ibid.*, p. 550).

985 *ID.*, *La Pipe d’opium*, in *Ibid.*, p. 736.

986 Il motivo fa la propria comparsa, in maniera, tra l’altro, piuttosto “suggestiva”, durante la visita del protagonista al cimitero di Père-Lachaise in cui questi scopre la tomba bianca di Spirite e apprende il suo nome terreno: “Pendant qu’il était ainsi accoudé à la grille du monument, laissant couler ses larmes qui tombaient tièdes sur la froide neige, second lindeuil de la tombe virginale, dans l’épais rideau des nuages grisâtres une éclaircie s’était formée. Comme une lumière à travers des gazes superposées dont on diminue le nombre, le disque du soleil apparaissait moins indistinct, d’un blanc pâle et plus semblable à la lune qu’à l’astre du jour, un vrai soleil fait pour les morts! Peu à peu la trouée se fit, et de l’ouverture s’échappa un long rayon visible sur le fond sombre de la brume, qui vint éclairer et faire scintiller sous le mica de la neige, comme sous une rosée d’hiver, la gerbe de lilas blanc et la couronne de roses en marbre. Dans le tremblement lumineux du rayon où jouaient quelques atomes gelés, Malivert crut distinguer une forme svelte et blanche qui s’élevait de la tombe comme une légère fumée d’une cassolette d’argent, enveloppée des plis flottants d’un suaire de gaze...” (*ID.*, *Spirite*, in *Ibid.*, t. II, p. 1200).

987 *Ibid.*, p. 1147.

da parte dei suoi occhi “couverts encore du bandeau et ne voyant pas l’imma-tériel à travers l’opacité des choses”⁹⁸⁸, di tollerarne a lungo la visione diretta:

Enfin Malivert se coucha et ne tarda pas a s’endormir. Son sommeil fut léger, transparent et rempli de merveilleux éblouissements qui n’avaient pas le caractère des rêves, mais bien plutôt celui de la vision. Des immensités bleuâtres, où des trainées de lumière creusaient des vallées d’ar-gent et d’or se perdant en perspectives sans bornes, s’ouvraient devant ses yeux fermés; puis ce ta-bleau s’évanouissait pour laisser voir à une profondeur plus grande des ruissellements d’une phosphorescence aveuglante, comme une cascade de soleils liquéfiés qui tomberait de l’éternité dans l’infini; la cascade disparut à son tour, et à sa place s’étendit un ciel de ce blanc intense et lumineux qui revêtit jadis les transfigurés du Thabor. De ce fond, qu’on eût pu croire l’extrême paroxysme de la splendeur, pointaient çà et là des élancements stellaires, des jets plus vifs, des scintillations plus intenses encore. Il y avait dans cette lumière, sur laquelle les étoiles les plus bril-lante se fussent découpées en noir, comme le bouillonnement d’un *devenir* perpétuel. De temps en temps, devant cette irradiation immense passaient, comme des oiseaux devant le disque du so-leil, des esprits discernables non par leur ombre, mais par une lumière différente. Dans cet essaim, Guy de Malivert crut reconnaître Spirite, et il ne se trompait pas, quoiqu’elle ne parût qu’un point brillant dans l’espace, qu’un globule sur la clarté incandescente. Par ce rêve qu’elle provoquait, Spirite avait voulu se montrer à son adorateur dans son milieu véritable. L’âme, dénouée pendant le sommeil des liens du corps, se prêtait à cette vision, et Guy put voir quelques minutes avec l’oeil intérieur, non pas l’extra-monde lui-même, dont la contemplation n’est permise qu’à des âmes tout à fait dégagées, mais un rayon filtrant sous la porte mal fermée de l’inconnu, comme d’u fine rue sombre on voit sous la porte d’un palais illuminé en dedans une raie de vive lumière qui fait présumer la splendeur de la fête. Ne voulant pas fatiguer l’organisation encore trop humaine de Malivert, Spirite dissipa les visions et le replongea de l’extase dans le sommeil ordinaire⁹⁸⁹.

Lo sguardo di Guy è ancora troppo imbevuto di “umanità” e troppo unicamente con-centrato sulla dimensione terrena per poter godere degli squarci prodotti per lui in quella ultra-terrena da Spirite. Ma soprattutto, le sue pupille - come pure, in un certo senso, quelle di Octave de Saville in *Avatar*⁹⁹⁰- non si dimostrano naturalmente predisposte a ricevere nella sua sacra pie-nezza la visione della donna amata, idolo incantatore e irraggiungibile che rischia di fiaccare il maschio troppo prematuramente, abbreviando quell’agonia psicofisica di cui la sua natura fatale per definizione si

988 *Ibid.*, p. 1196.

989 *Ibid.*, pp. 1145-1146.

990La descrizione di Octave e del male misterioso che lo affligge con cui si apre la nouvelle pone, infatti, un accento particolare proprio sulla “incurable désespérance de l’oeil” del giovane (ID., *Avatar*, in *Ibid.*, t. II, p. 320), sul suo sguardo spento, come svuotato della vita, del giovane: “Seulement l’étincelle de l’âme ne brillait pas dans l’oeil, dont la vo-lonté, l’espérance et le désir s’étaient envolés. Ce regard mort dans ce jeune visage formait un contraste étrange, et pro-duisait un effet plus pénible que le masque décharné, aux yeux allumés de fièvre de la maladie ordinaire (*Ibid.*, p. 319).

nutre.

La femme diminuait en elle et l'ange augmentait, et l'intensité de lumière qu'elle répandait était si vive que Malivert fut contraint de détourner la vue.

Spirite s'aperçut de ce mouvement, et d'une voix plus harmonieuse et plus douce que la musique qu'elle jouait elle murmura: "Pauvre ami! j'oubliais que tu es encore retenu dans ta prison terrestre et que tes yeux ne peuvent supporter le plus faible rayon de la vraie lumière. Plus tard je me montrerai à toi, telle que je suis, dans la sphère où tu me suivras. Maintenant l'ombre de ma forme mortelle suffit à te manifester ma présence, et tu peux me contempler ainsi sans pé-ril"⁹⁹¹.

Ad ogni modo, nella maggior parte dei casi, lo sguardo posato dal protagonista maschile sulla donna sembra avere, almeno in un primo tempo, degli effetti positivi sugli occhi di questi, infondendo loro la vista, ed è proprio da tale ritrovata facoltà che il trauma si rivela più violento e meno reversibile. Da essa discende ne *La Morte amoureuse*, ad esempio, la causa primaria della

"frattura" nell'ordine di quell'universo in cui Romuald, per timore del prossimo (tradotto nel-l'assillo costante di sollevare uno scandalo e di "tromper l'attente de tant de personnes"⁹⁹² nei suoi confronti) e di sé stesso, più che per effettiva devozione personale (punto debole), ha da sempre scelto di vivere: la passione travolgente che lo condurrà a rimettere in discussione il pro-prio impegno mistico. Infatti, se la sensuale morta-vivente Clarimonde viene paradossalmente as-sociata al risveglio della vita (secondo l'antico binomio ossimorico *Éros / Thánatos*)⁹⁹³ e al ter-mine della cecità, quest'ultima, contraddistinta com'è da toni bui e uniformi - in tutto e per tutto lugubri, da "vivente morte" - e da un senso permanente di oppressione, si identifica ormai com-pletamente, per il giovane, con l'ufficio del sacerdozio, il cui stesso abito non sarebbe altro che un "funèbre linceuil"⁹⁹⁴ che lo soffoca e che vorrebbe strappare in mille pezzi:

991 ID., *Spirite*, in *Ibid.*, p. 1203.

992 ID., *La Morte amoureuse*, in *Ibid.*, t. I, p. 529.

993 "Je suis la beauté, je suis la jeunesse, je suis la vie" (*Ibid.*, p. 529): in questi termini si autocelebra la cortigiana, una versione notturna della Venere botticelliana emersa dal mare inquieto dell'anima di Romuald, una divinità ctònia bramosa di sangue fresco, di innocenza, di vita appena sbocciata, di "un amour jeune, pur, éveillé par elle, et qui devait être - afferma il (suo) sacerdote - le premier et le dernier" (*Ibid.*, p. 548). Un po' come la revenante Carlotta - protago-nista femminile de *La Pipe d'opium* - che, ignara dei piaceri dell'esistenza a causa di una morte prematura, vuole ugual-mente "jouir de la beauté du monde, s'é-nivrer de toutes les voluptés et se plonger dans l'océan des joies terrestres; qu'elle se sentait une soif inextinguible de vie et d'amour" (ID., *La Pipe d'opium*, in *Ibid.*, p. 737). Anche la revenante Arria Marcella, perseguitata dal padre in nome del Cristianesimo, cupa religione che non è mai riuscita a condividere in vita (scel-a peraltro, la sua, che l'ha condannata alla dannazione eterna), crede negli antichi dei - gli stessi che Arrio disprezza, a sua volta, come demoni empi e lascivi - "qui aimaient la vie, la jeunesse, la beauté, le plaisir". Per questo, in *extremis*, la fanciulla supplica il genitore di non farla sprofondare di nuovo "dans le pâle néant" e di lasciarla libera, finalmente, di "jouir de cette existence que l'amour - in questo caso, di Octavien - [lui] a rendue" (ID, *Arria Marcella*, in *Ibid.*, t. II, p. 311).

994 ID., *La Morte amoureuse*, in *Ibid.*, t. I, p. 529.

Je comprenais toute l'horreur de ma situation, et les côtés funèbres et terribles de l'état que je venais d'embrasser se révélaient clairement en moi. Etre prêtre! c'est-à-dire chaste, ne pas aimer, ne distinguer ni le sexe ni l'âge, se détourner de toute beauté, se crever les yeux, ramper sous l'ombre glaciale d'un cloître ou d'une église, ne voir que des mourants, veiller auprès de cadavres inconnus et porter soi-même son deuil sur sa soutane noire, de sorte que l'on peut faire de votre habit un drap pour votre cercueil!

[...] une heure passée devant un autel, quelques paroles à peine articulées, me retranchaient à tout jamais du nombre des vivants, et j'avais scellé moi-même la pierre de mon tombeau, j'avais poussé de ma main le verrou de ma prison!⁹⁹⁵.

Dunque, oltre alle mortificazioni fisiche imposte dalla condizione sacerdotale, i motivi evocativi di una sorta di "prigionia punitiva" abbondano nel testo. Proprio come un carcere viene descritto, infatti, dal neosacerdote il seminario in cui fa mestamente ritorno dopo l'ordinazione e dal quale, contemporaneamente destato e ammaliato dalla donna misteriosa incontrata in chiesa, vorrebbe addirittura riuscire ad evadere: "J'essayai de desceller les barreaux de la fenêtre; mais elle était à une hauteur effrayante, et n'ayant pas d'échelle, il n'y fallait pas penser. Et d'ailleurs je ne pouvais descendre que de nuit..."⁹⁹⁶. Lo stesso organismo di Romuald, terreno (troppo) vergine che si presta facilmente ad essere "infestato" dalla gramigna erotica della *Femme Fatale*⁹⁹⁷, rea-gisce in maniera violenta ai voti appena presi e sembra quasi volerli "rigettare" (secondo effetto del "malocchio" di Clarimonde):

Pour moi, livide, le front inondé d'une sueur plus sanglante que celle du Calvaire, je me dirigeai en chancelant vers la porte de l'église, j'étouffais; les voûtes s'aplatissaient sur mes épaules, et il me semblait que ma tête soutenait seule tout le poids de la coupole⁹⁹⁸.

⁹⁹⁵*Ibid.*, pp. 531-532.

⁹⁹⁶*Ibid.*, p. 531.

⁹⁹⁷ È il giovane Romuald a suggerire il paragone, quando dichiara: "Cet amour né tout à l'heure s'était indestructiblement enraciné; je ne songeai même pas à essayer de l'arracher, tant je sentais que c'était là chose impossible" (*Ibid.*). La medesima immagine dell'amore per *la Femme Fatale* come seme tossico che, dopo aver avvelenato gli occhi dell'uomo, si insinua in profondità fino a raggiungere il cuore dello stesso, contaminandolo a sua volta, è riscontrabile anche in *Une Nuit de Cléopâtre*, riferita al giovane Meïamoun, ennesima vittima della tanto crudele quanto affascinante regina d'Egitto: "Expliquer comment lui était venu cet amour pour une femme qu'il n'avait vue que de loin et sur laquelle il osait à peine lever ses yeux, lui qui ne les baissait pas devant les jaunes prunelles des lions, et comment cette petite graine tombée par hasard dans son âme y avait poussée si vite et jeté de si profondes racines, c'est un mystère que nous n'expliquerons pas, nous avons dit là-haut: l'abîme l'appelait" (ID., *Une Nuit de Cléopâtre*, in *Ibid.*, p. 760).

⁹⁹⁸ID., *La Morte amoureuse*, in *Ibid.*, p. 526. Si confrontino le conseguenze fisico-psicologiche della pronunzia dei voti su Romuald con quelle, nel corso di una cerimonia analoga, sulla novizia Lavinia d'Aufideni, suo doppio gautieriano femminile nella nouvelle fantastique Spirite (cfr. p. 27, nota 138 del presente studio). Ancora a distanza di un anno dal suo primo, "contagioso" incontro con l'ambigua Clarimonde, e nonostante il suo trasferimento in un'altra parrocchia, il religioso continuerà a risentire in maniera devastante del trauma occorsogli durante la singolare esperienza vissuta in chiesa: "Je vivais ainsi depuis un an, remplissant avec exactitude tous les devoirs de mon état, priant, jeûnant, exhortant et secourant les malades, faisant l'aumône jusqu'à me retrancher les nécessités les plus indispensables. Mais je sentais au-dedans de moi une aridité extrême, et les sources de la grâce m'étaient fermées. Je ne jouissais pas de ce bon-heur que donne l'accomplissement

Sintomi più o meno analoghi si manifestano, nei medesimi istanti, e secondo un bizzarro gioco di “riflessi”, anche nella cortigiana (che a giusto titolo, pertanto, può venire considerata fin dal principio una sorta di oscuro “doppio femminile” del protagonista, la materializzazione dei suoi desideri più inconfessati e spaventosi, troppo a lungo e troppo violentemente repressi, tanto da lui stesso quanto da coloro che lo circondano): “Jamais physionomie humaine ne peignit une angoisse aussi poignante [...]. Le sang abandonna complètement sa charmante figure, et elle devint d’une blancheur de marbre; ses beaux bras tombèrent le long de son corps, comme si les muscles en avaient été dénoués, et elle s’appuya contre un pilier, car ses jambes fléchissaient et se dérobaient sous elle”⁹⁹⁹.

Le coppie tematiche antitetiche costituite da cecità / vista, ostruzione / apertura e oscurità / splendore sono tutte quante espressioni della spaccatura che si viene a creare e che finisce per connotare in maniera peggiorativa - come si è visto - tutto ciò che si riferisce alla religione e che, prima dell’incontro con Clarimonde, costituiva l’unica preoccupazione di Romuald. Dopo l’abbagliante “rivelazione” della donna, i suoi occhi non riusciranno più a leggere neppure le pre-gchiere contenute nel messale: “J’ouvris mon missel, et je commençai a lire des prières; mais ces lignes se confondirent bientôt sous mes yeux; le fil des idées s’enchevêtra dans mon cerveau, et le volume me glissa des mains sans que j’y prisse garde”¹⁰⁰⁰. Il suo sguardo, semplicemente, non potrà più accostarsi a tutto ciò che è inerente al sacro. Egli non sarà nemmeno più in grado di sostenere, ad esempio, la vista dell’abate Sérapion visibilmente preoccupato per la salvezza della sua anima, per questo, a un certo punto, dichiarerà: “J’eus honte de moi-même, et laissant tomber ma tête sur ma poitrine, je volai mes yeux avec mes mains”¹⁰⁰¹. All’oscurantismo della nuova condizione sacerdotale del giovane si contrappone, dunque, la rivelazione-liberazione di cui si fa latrice l’“occhieggiante” sirena Clarimonde il giorno dell’ordinazione dello stesso, fissato proprio per la settimana di Pasqua¹⁰⁰², nel periodo, cioè, in cui viene tradizionalmente celebra-ta la resurrezione di Cristo (e di “rinascita” si può effettivamente parlare anche a proposito di Romuald).

Ora, la condizione di emancipazione dalle catene della realtà vissuta dal protagonista de *La Morte amoureuse* - magistralmente espresso con l’immagine delle caduta delle scaglie dagli occhi di questi - è assai simile a quella che caratterizza il narratore de *La Pipe d’opium*, e il protagonista de *La Toison d’or*, che si servono entrambi di espressioni praticamente identiche a quella impiegata da

d’une sainte mission; mon idée était ailleurs...” (*Ibid.*, pp. 535-536). Dunque, farà di nuovo la sua comparsa, nel giovane, il primo effetto del “malocchio” gettatogli dalla vampira: il distacco dalla realtà contingente unito a un senso acuto di frustrazione interiore.

999 *Ibid.*, p. 530

1000 *Ibid.*, p. 533.

1001 *Ibid.*, p. 532. Romuald, durante la sua doppia esistenza onirica, si inoltrerà nella perdizione ad un punto tale da non osare nemmeno più toccare il proprio crocifisso: “Quoique toutes ces visions fussent involontaires et que je n’y participasse en rien - dichiara, infatti, il protagonista, rievocando le trascorse vicissitudini -, je n’osais pas toucher le Christ avec des mains aussi impures et un esprit souillé par de pareilles débauches réelles ou rêvées” (*Ibid.*, p. 550). Appare importante rilevare, inoltre, come la confusione tra il piano della realtà e quello dell’illusione venga sottolineata in più occasioni nel corso della narrazione (la citazione appena riportata ne è un esempio), senza mai subire incrinature fino al termine della storia.

Romuald, rispettivamente “[l]es écailles de mes yeux tombèrent”¹⁰⁰³, e “des écailles tombèrent de ses yeux [de Tiburce]”¹⁰⁰⁴. Le circostanze in cui queste frasi vengono pro-nunciate sono abbastanza differenti da quelle presenti ne *La Morte amoureuse*, ma si accompa-gnano, anche in questi due ultimi *récits*, a sconvolgenti visioni di creature femminili “semideifi-cate” a cavallo tra la vita e la morte, visioni a tratti stereotipate e, specialmente ne *La Pipe d’opium*, meno dettagliate e di durata più breve rispetto a quelle di Clarimonde. Come ne *La Morte amoureuse*, anche ne *La Pipe d’opium*, ad esempio, la donna, legata a doppio filo con il sonno e la dimensione dei sogni, viene come amplificata dall’abbondanza di termini inerenti al campo semantico degli occhi e della vista, i quali funzionano come tanti riflettori progressiva-mente accesi sul palcoscenico della storia per illuminare la sua eclatante “*entrée en scène*”. Rie-vocando la bizzarra avventura vissuta il giorno prima, in seguito ad alcune boccate d’oppio aspi-rate a casa di un amico, il narratore sottolinea, ad esempio: “enfin, le sommeil longtemps implo-ré ensabla mes prunelles de sa poussière d’or, mes yeux devinrent chauds et lourds, je m’en-dormis”¹⁰⁰⁵. Al principio di un’incredibile esperienza onirico-allucinatoria indotta proprio dalla droga (esperienza che prende le mosse dalla stessa residenza del suo amico, a partire da un’oscu-rità “immobil[e] et noir[e]”, in tutto e per tutto simile alla condizione di cecità che contraddistin-gue anche Romuald) “mes yeux - prosegue il narratore - se portaient naturellement sur le pla-fond [de la maison], qui est d’un noir d’ébène, avec des arabesques d’or. À force de le regarder avec cette attention extatique qui précède les visions; il me parût bleu, mais d’un bleu dur, comme un des pans du manteau de la nuit”¹⁰⁰⁶. Ma, fissando il soffitto improvvisamente mutato in un cielo notturno in attesa dell’epifania di una dea, j’avais de la peine - confessa il protagonista - à croire les plafonds aussi fantastiques que cela, et je continuais à regarder celui que j’avais au-dessus de ma tête, non sans quelque sentiment d’inquietude. Il bleussait, il bleussait comme la mer à l’horizon, et les étoiles commençaient à y ouvrir leurs paupières aux cils d’or; ces cils, d’une extrême ténuité, s’allongeaient jusque dans la chambre qu’ils remplissaient de gerbes prismatiques¹⁰⁰⁷.

In seguito, l’inaspettata comparsa, all’interno del proprio sogno, dell’amico Esquiros - soprannominato “le Magicien” - turba profondamente il narratore, che dice infatti: “il me regardait d’un air étrange et ses yeux s’agrandissaient d’une façon démesurée; ils étaient ardents et ronds comme des boucliers chauffés dans une fournaise, et son corps se dissipait et se noyait dans l’ombre, de sorte que

1002 Cfr. *Ibid.*, p. 526.

1003 ID., *La Pipe d’opium*, in *Ibid.*, p. 734.

1004 ID., *La Toison d’or*, in *Ibid.*, p. 786. Per maggior chiarezza riportiamo di nuovo le parole utilizzate da Romuald per esprimere le primissime sensazioni da lui stesso provate di fronte all’apparizione-rivelazione di Clarimonde: “Ce fut comme si des écailles me tombaient des prunelles. J’éprouvais la sensation d’un aveugle qui recouvrerait subitement la vue” (ID., *La Morte amoureuse*, in *Ibid.*, p. 527).

1005 ID., *La Pipe d’opium*, in *Ibid.*, p. 732.

1006 *Ibid.*

1007 *Ibid.*, p. 733.

je ne voyais plus de lui que ses deux prunelles flamboyantes et ra-yonnantes”¹⁰⁰⁸. In preda a “un état de somnambulisme complet” - sempre per effetto della dro-ga inalata - egli dichiara: “Je vis alors des petits flocons qui traversaient l’espace bleu du pla-fond comme des touffes de laine emportées par le vent [...]; les vapeurs blanches prenent des formes plus précises, et j’aperçus distinctement une longue file de figures voilées qui suivaient la corniche, de droite à gauche...”¹⁰⁰⁹. La frequenza incalzante dei rimandi alla sfera della perce-zione visiva, anticipatori della prima apparizione di Carlotta nella dimensione onirico-allucina-toria del protagonista, subisce un brusco arresto ancora in coincidenza con una seconda com-parsa, alquanto contraddittoria¹⁰¹⁰ comparsa della stessa nel testo, le palpebre abbassate della qua-le interrompono il susseguirsi frenetico di sguardi e pupille che caratterizza tutta la prima parte del *rêve* del protagonista, mutando il tono stesso della narrazione: “Elle était d’une pâleur ex-sangue [...]; ses yeux étaient fermés, et leurs cils s’allongeaient jusqu’au milieu des joues; tout en elle était mort”¹⁰¹¹.

Dunque, se la stessa condizione conosciuta dal personaggio maschile, più o meno in concomitanza con l’apparizione della donna, si ripete in maniera abbastanza ricorrente all’interno della produzione fantastica di Gautier, unitamente a un proliferare di elementi, motivi e immagini - tutti pressoché analoghi tra loro e legati principalmente a una funzione di significazione del-l’occhio che è anche capacità di azione sul reale, è possibile supporre che un potere femminile in grado di modificare inaspettatamente la percezione della realtà da parte dell’uomo costituisca, di fatto, un elemento importante nella rappresentazione della Femme Fatale elaborata dall’autore, particolarmente esemplificativa da questo punto di vista. Le incantatrici dagli occhi divoranti non fanno che condurre gli uomini alla loro perdizione: basta uno solo dei loro sguardi o la rivelazio-ne anche di un minuscolo frammento della loro figura per instillare nei cuori dei personaggi ma-schili un desiderio irresistibile e imprigionare le loro menti in un’illusione prolungata nel tempo ed estremamente reale che spezza l’instabile equilibrio su cui si regge la loro vita, stravolgendone irrimediabilmente il corso con la melanconia o la follia, o addirittura arrestandolo in maniera definitiva con la morte. Tuttavia, evocare lo scambio di sguardi fatale tra il soggetto maschile (la vittima) e il fenomeno femminile (il carnefice)

1008 *Ibid.*, pp. 733-734.

1009 *Ibid.*, p. 734.

1010 Infatti, malgrado la donna si presenti come una figura scolpita sul coperchio di un sarcofago, uno splendida dea di pietra sprofondato nel sonno di una morte apparente, all’interno, per giunta, di una dimensione onirica, il narratore non esita a definirla “une femme réelle” (ID., *La Pipe d’opium*, in *Ibid.*, p. 736).

1011 *Ibid.*, p. 736. La descrizione di Carlotta sul proprio letto di morte e dell’ambientazione nella “ville noire” (*Ibid.*, p. 735) in cui la fanciulla fa la sua comparsa sono piuttosto simili a quelle incentrate su Clarimonde e sulla camera ardente della stessa. Per quanto riguarda, in particolare, il campo semantico degli occhi e dello sguardo inerente alla *Femme Fatale*, il dettaglio delle lunghe e seducenti ciglia calate su un incarnato oltremodo pallido appare già, più o meno nei medesimi termini, ne *La Morte amoureuse*: “La pâleur de ses joues [...], ses longs cils baissés et découpant leur frange brune sur cette blancheur” (ID., *La Morte amoureuse*, in *Ibid.*, p. 539). Si tratta di un motivo ossessivo riscon-trabile abbastanza frequentemente nei *récits fantastiques* (e nella narrativa in generale) di Gautier, espresso in termini sempre più o meno analoghi tra loro. Lo si è già riscontrato in *Avatar* ad esempio, riferito alla contessa Labinska (cfr. nota 91, p. 18 del presente capitolo). In *Fortunio*, Musidora viene presentata, ad un certo punto, mentre è intenta ad osservare l’amante con cui ha condiviso un’altra giornata di passione appoggiando il capo sul suo petto come a volte fa la leonessa, nella savana, con il proprio compagno, dopo un buon pasto: “elle - si legge nel testo - fermait ses paupières, dont les cils descendaient jusqu’au milieu des joues, puis elle les relevait lentement pour regarder Fortunio” (ID., *Fortunio*, in *Ibid.*, p. 703). Anche la sua rivale Soudja-Sari “ferme ses paupières frangées de longs cils et renverse sa tête en arrière” (*Ibid.*, p. 719) mentre quattro ancelle le acconciano i lunghi capelli nel corso di una toilette che assomiglia molto al complesso cerimoniale con cui un idolo viene preparato per essere esposto alla devozione dei fedeli.

non basta per illustrare in maniera compiuta i sentimenti suscitati nel primo dall'incontro con il secondo: occorre, pertanto, e analizzare più a fondo le emozioni provate dalla vittima nel corso di un'esperienza così sconcertante.

CAPITOLO QUARTO

Paura del Femminile, frattura del Maschile

L'intervento e la comparsa della donna-fenomeno possono incutere nel personaggio maschile un sentimento di viva angoscia che può spingersi, in certi casi, fino al terrore più cieco. Per l'appunto su tali emozioni si fonderebbe, secondo Lovecraft, il Fantastico: "L'emozione più vecchia e più forte del genere umano è la paura"¹⁰¹². Tale paura rievoca l'angoscia dell'essere umano che non può padroneggiare fino in fondo il mondo in cui vive: si tratterebbe, alla fine dei conti, di una sorta di "ricordo" del terrore primitivo. Al di là, dunque, del fatto che "ses remarquables facultés de représentation et d'imagination font, en effet, de [l'homme] le principal artisan de ses effrois en même temps que le propagandiste de ceux des autres"¹⁰¹³, il ruolo di ciò che viene represso o "rimosso" - freudianamente parlando - dall'individuo (sia personaggio che lettore) è, in questo caso, estremamente importante e viene ricondotto alla superficie grazie a particolari strategie narrative adottate dagli scrittori, in grado di evocare l'immaginario dello spavento. "Certaines peurs (du noir, des contacts sociaux) sont en grande partie, probablement, des reviviscences d'émotions archétypiques, sédimentées au fond des êtres par-delà les générations, ou des frayeurs de l'enfance, fréquentes mais rarement en rapport avec un danger réel, qui n'attendent qu'une occasion pour se manifester à nouveau"¹⁰¹⁴. I cosiddetti "fantastiques" sanno condizionare l'immaginazione di personaggi e pubblico affinché il "rimosso" possa finalmente trovare libera espressione. In tal modo, "une peur dans l'obscurité [...] s'élabore peu à peu en peur de l'obscurité"¹⁰¹⁵. Se per Todorov, la condizione *sine qua non* della creazione fantastica consiste - come si è detto in precedenza - nell'esitazione provata dal lettore di fronte ai fatti narrati, per Lovecraft essa andrebbe identificata, invece, proprio con la capacità di provocare e di esprimere uno spavento originato, il più delle volte, dall'incontro con *l'inconnu*: "la paura più vecchia e più forte è la paura dell'ignoto. Queste realtà sono messe in discussione da pochi psicologi e la loro riconosciuta verità stabilisce in tutti i tempi la

1012 LOVECRAFT, *op. cit.*, p. 15.

1013 P. MANNONI, *La Peur*, Paris, PUF, 1995, p. 4.

1014 F. DEMOLIS, *L'Insoutenable Odeur de l'Autre*, in *Imaginaire de l'effroyable: monstres, crimes et catastrophes*, "Les Cahiers de l'IRSA", 3 (1999), p. 13.

1015 C. MAZE, *La Torture*, in *Ibid.*, p. 32.

Questo genere di letteratura del terrore non deve essere confuso con un genere apparentemente simile ma psicologicamente diverso: la letteratura di puro terrore fisico e il macabro del-l’universo. Tali scritti, è certo, hanno il loro posto, come lo hanno i racconti di spiriti, convenzio-nali, fantastici o persino umoristici dove il formalismo o l’ammiccare astuto dell’autore toglie il vero senso del morboso soprannaturale. Ma queste cose non costituiscono la letteratura della paura cosmica nel suo senso più puro. Il vero racconto misterioso - o “fantastico” nel senso pu-ro del termine - ha qualcosa di più del delitto segreto, delle ossa insanguinate o della sagoma ve-stita di un lenzuolo che fa risuonare le catene secondo le regole. Deve essere presente una certa atmosfera di terrore inesplicabile e mozzafiato verso forze esterne e ignote; e deve esservi un toc-co, espresso con serietà e solennità come si conviene all’argomento, di quel terribile concetto del cervello umano - una sospensione malefica e particolare, o una sconfitta, di quelle leggi fisse della Natura che sono la nostra unica salvaguardia contro gli assalti del caos e dei demoni dello spazio inesplorato.

[...]. L’atmosfera è la cosa più importante perché il criterio definitivo di autenticità non è l’amalgama di una trama, ma la creazione di una data sensazione. [...] dobbiamo giudicare un racconto del mistero non in base all’intento dell’autore o alla semplice meccanica della trama, ma in base al livello emotivo che esso raggiunge nel suo punto meno terrestre. Se vengono stimulate le giuste sensazioni, un tale “campione di brivido” deve essere ammesso di diritto come lettera-tura del mistero, indipendentemente da un eventuale seguito prosaico e noioso. L’unica prova del mistero è semplicemente questa - se viene stimolato o no nel lettore un profondo senso di terrore e di contatto con sfere e potenze ignote, un indefinibile atteggiamento di timoroso ascolto, come a captare il battere di nere ali o lo stridere di forme ed entità esterne sull’estremo del bordo cono-sciuto dell’universo¹⁰¹⁷. E naturalmente, più il racconto trasmette questa atmosfera in modo com- plesso e uniforme, migliore esso è come opera d’arte in quel campo¹⁰¹⁸.

Spesso barricato dietro le proprie, granitiche certezze e la tranquillità ingannevole di un’esistenza mediocre (in quanto repressa), il soggetto maschile protagonista di gran parte dei *récits fantastiques* qui presi in esame - anche quando dotato di notevoli attitudini artistiche, dun-que predisponenti, come si vedrà meglio in seguito, all’incontro col Fantastico - non prova, almeno inizialmente, che una minima diffidenza di fronte al fenomeno femminile. La banalità quotidiana da

1016 LOVECRAFT, op. cit., p. 15.

1017 La frase di Lovecraft, in un contesto - spesso cupo - come quello del suo saggio dedicato all’orrore soprannaturale in ambito letterario, evoca più di una quartina del celebre *Spleen* baudelairiano: “Quand la terre est changée en un cachot humide, / Où l’Espérance, comme une chauve-souris, / S’en va battant les murs de son aile timide / Et se cognant la tête à des plafonds pourris; [...] Des cloches tout à coup sautent avec furie / Et lancent vers le ciel un affreux hurlement, / Ainsi que des esprits errants et sans patrie / Qui se mettent à geindre opiniâtement” (BAUDELAIRE, *Spleen*, in *Spleen et Idéal*, in *Les Fleurs du Mal* (1861), in op. cit., t. I, 1975, p. 75, vv. 5-8 e 13-16).

1018 LOVECRAFT, op. cit., pp. 19-20.

cui si sente oppresso, le sue conoscenze false - o, per meglio dire, parziali, in quanto umane - e la sua fede incrollabile in un materialismo più che semplicistico lo rendono, tuttavia, più vulnerabile di qualsiasi altro all'influenza della *Femme Fatale* fantastica e all'attrazione terrificante che si sprigiona dalla sua figura. E, tutto sommato, "la peur ne joue-t-elle pas, au moins d'une certaine manière, un rôle équivalent à celui des festivités? Avec la montée émotionnelle et le bouleversement des habitudes qu'elle provoque, elle rompt, elle aussi, le cycle de l'ennui et de la monotonie"¹⁰¹⁹. Lo scetticismo o l'incredulità dell'individuo sempre pratico - pur connotato, in certi casi, da sprazzi d'idealismo o di lirico vagheggiamento - lasciano al fenomeno fantastico un vuoto nel quale esso riesce abilmente a insinuarsi. In un primo tempo, dunque, il soggetto maschile può apparire scosso, ma insiste a fare affidamento sulle proprie intime convinzioni, troppo razionali e poco istintive. Quasi immediatamente, però, egli è costretto ad ammettere la realtà del fenomeno fantastico (il più delle volte, dalle forme incantevoli e dall'aspetto ammaliante!), scontrandosi bruscamente con esso: ciò che i suoi occhi hanno visto è insolito, incredibile, sicuramente impossibile e, ciononostante, esso esiste ed egli, presa piena coscienza della propria visione, sa che, in qualche modo, dovrà accettarlo, accoglierlo dentro di sé. La percezione svolge, in generale, un ruolo importante nei testi fantastici, non soltanto in quanto chiama a raccolta tutti i sensi dell'individuo per captare quanto più possibile dell'ambiente in cui questi vive e delle figure che lo popolano, ma anche perché in relazione, spesso, con una sensualità per nulla trascurabile. La percezione del soggetto maschile si contraddistingue, dunque, per una natura ambigua, dato che essa può essere contemporaneamente oggettiva - strumento di conoscenza che fornisce al personaggio, come si è detto, tutta una serie di informazioni sul mondo che lo circonda - e soggettiva, nel senso che la maniera di "sentire" la realtà che caratterizza il suddetto personaggio è, appunto, interamente personale e particolare. Romuald, ne *La Morte amoureuse*, ad esempio, si colloca esattamente al centro delle due connotazioni della percezione (e in particolare dello sguardo, elemento essenziale - come si è già a lungo trattato - della percezione stessa). Egli è, infatti, ancorato alla dimensione "reale", nella quale le sensazioni devono obbligatoriamente permanere oggettive, ma la passione amorosa per Clarimonde gli rivelerà inaspettatamente l'altra faccia della percezione sensoriale che può, in certi casi, assumere apparenze altrettanto reali e, tuttavia, spesso ingannevoli e terrorizzanti¹⁰²⁰.

4.1. Il "Sacro Femminino": un tabù inammissibile

Il trauma generato nel soggetto maschile dalla paura per *la Femme Fatale* è spesso assoluto, totale e si accompagna a tutta una serie di squilibri, sia di ordine fisico che di ordine psico-logico, determinati dal sospetto, dall'ansia, dalla sostanziale impossibilità dello stesso di decifrare l'oggetto femminile che gli si para dinanzi. Ne *La Vénus d'Ille* (1837), Alphonse de Peyrehorade, la vigilia delle nozze, del tutto incapace di sfilare dal dito della statua di Venere la fede della sua promessa

¹⁰¹⁹ P. MANNONI, *op. cit.*, p. 114.

¹⁰²⁰ Cfr. DUNAIS, *loc. cit.*

sposa, esclama, “la voix entrecoupée” mentre si rivolge al narratore, tratto in disparte nel vano di una finestra, con sguardo fisso “d’un air hagard”¹⁰²¹: “Vous allez vous moquer de moi...Mais je ne sais ce que j’ai...je suis ensorcelé! le diable m’emporte!”¹⁰²². Frasi smozzicate, sospese, tentennamenti che, se da un lato testimoniano l’ebbrezza dei festeggiamenti da cui è invaso il giovane, dall’altro rivelano in buona misura il terrore provato durante la disavventura nella quale è incappato con la statua antica. Egli non può né intende credere a quanto gli è successo, e a tal fine tenta (alla fin fine, invano) di autoconvincersi - e di farsi convincere, soprattutto, dal proprio scettico interlocutore - che quello verificatosi con il simulacro della dea dell’Amore sia stato soltanto un banale inconveniente, razionalmente o, tutt’al più, “enologica-mente” giustificabile (da cui, ad esempio, l’esclamazione con cui esordisce il suo dialogo con il narratore-archeologo “Vous allez vous moquer de moi”). Si può affermare che Alphonse, pur sforzandosi di riconoscere la natura della vicenda occorsagli con la statua come reale (all’apparenza), tenti ugualmente, in un certo qual modo, di cautelarsi dal rifiuto della divina Venere di restituirgli l’anello nuziale, da lui incautamente infilato al dito soltanto per giocare con più agio a pallacorda. E il fantastico - come sostiene nel suo studio Françoise Dupeyron-Lafay - appare proprio, “en un premier temps générateur de désordre et de chaos, car il déstabilise le moi”, mentre, in seguito, “il provoque la terreur, la folie”¹⁰²³.

Il termine “trauma” può sembrare forse poco appropriato per descrivere questo stato d’animo, ma se si considera la definizione fornita dal dizionario¹⁰²⁴, si comprende facilmente come esso sia, in realtà, il più adatto allo scopo. I personaggi maschili vivono, in effetti, “un événement qui [...] a une portée émotionnelle et qui entraîne [...] des troubles”¹⁰²⁵ e, anche successivamente alla scomparsa della donna, essi - come si è detto in precedenza - non possono (né vogliono) dimenticarla. L’apparizione della *Femme Fatale* fantastica sulla scena svolge la funzione di rivelare al soggetto maschile i propri limiti. Improvvisamente questi scopre di non poter più continuare a vivere come ha sempre fatto e comprende, per la prima volta nella vita, che le sue certezze sono estremamente limitate, costruite come sono su fragili castelli di carte, e che le immagini che egli ha sempre percepito di sé e degli altri sono, in realtà, totalmente illusorie. Da tutto ciò, ancora una volta, il vero e proprio “trauma”. Romuald ne *La Morte amoureuse* e Octavien in *Arria Marcella*, sono due tipici esempi gautieriani di personaggi che, pur esitando, almeno inizialmente, di fronte al fenomeno femminile - fenomeno strano, inspiegabile, che, sorto improvvisamente dal nulla, sconvolge in maniera totale la loro esistenza - e non sapendo se pre-starvi o meno fede, al termine dei giochi, non riescono a scordare le vicissitudini fantastiche vissute per colpa - o per merito - del fenomeno stesso, tutta una serie di ricordi presenti nel loro cuore in uno stato di vita latente, pronti a riaffiorare alla mente in qualsiasi momento, e, per la natura che li contraddistingue, non seppellibili negli strati più profondi della memoria. Anche per questo la struttura di molti dei *récits fantastiques* menzionati in

1021 MÉRIMÉE, *La Vénus d’Ille*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, cit., p. 751.

1022 *Ibid.*, pp. 750-751.

1023 F. DUPEYRON-LAFAY, *Le Fantastique anglo-saxon: de l’autre côté du réel*, Paris, Ellipses, 1998, p. 8.

1024 Il termine deriva, infatti, dal sostantivo greco *trâuma*, a sua volta coniato dal verbo *titróskein*, che equivale a “ferire” “offendere” (cfr. ROBERT, *Le Petit Robert*, cit., *ad vocem*).

1025 *Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 1990, *ad vocem*.

questa sede richiama esplicitamente quella del diario¹⁰²⁶: in essi il narratore, più o meno consapevole di essere stato colpito da una sorta di male incurabile, sembra volersi confidare con il lettore e rievocare con lui i propri trascorsi, nel disperato tentativo di esorcizzare, esternandole, le proprie ossessioni, le proprie fo-bie, e di alleviare, anche se pochi istanti, le proprie pene. Così facendo, però, egli non fa che tra-smettere per via osmotica il morbo che lo affligge al proprio pubblico¹⁰²⁷. Il soggetto maschile del *récit fantastique*, in ogni caso, non può mai sperare nulla dal prossimo. Se parla - come fa il sessanteseienne Romuald ne *La Morte amoureuse* - è perché non deve più attendersi nulla (di fatale), o piuttosto, perché non ha più nulla da perdere¹⁰²⁸.

Il protagonista maschile viene, dunque, “contaminato” dall’antagonista femminile, allo stesso modo in cui i suoi interlocutori vengono come “infettati” dal racconto orale della storia, e i suoi lettori vengono assorbiti dalla narrazione scritta della stessa, immedesimandosi nell’eroe e vivendone i medesimi contraccolpi, trasformando, cioè, il famoso “patto di lettura” fra autore e lettore - di cui si è fatta più volte menzione nel precedente capitolo - in una vera e propria “fu-sione” tra il protagonista / narratore della storia e il suo pubblico / interlocutore. Fra i due fini-sce spesso per instaurarsi, infatti, una relazione profonda, il “je” singolare del primo diventando un “nous” plurale che include anche il secondo¹⁰²⁹. Ne *La Vénus d’Ille* di Mérimée, ad esempio, il lettore si interroga insieme al narratore sul “presunto” omicidio soprannaturale del novello sposo Alphonse de Peyrehorade, e sulla possibilità che un’antica statua di bronzo abbia potuto prendere vita per commettere l’efferato delitto¹⁰³⁰. Il fantasma dell’autore / narratore / pro-tagonista del *récit* diventa, pertanto, quello del pubblico / interlocutore di quella medesima narrazione, anche se, nel caso delle ultime due categorie di soggetti maschili “contagiati” menzionate nel presente studio, la fascinazione della *Femme Fatale* agisce non

1026 A tal proposito, un caso particolare è quello rappresentato dal narratore de *La Vénus d’Ille* di Mérimée, il quale, contrariamente ad alcuni suoi omologhi nodieriani, nervaliani e, soprattutto, gautieriani, non dichiara in alcun momento e in nessuna maniera di aver provato un qualche genere di spavento o un’emozione analoga in merito ai fatti di cui è stato testimone. Egli, infatti, vive l’esperienza fantastica non in prima persona e, in qualità di “semplice” spettatore - non di vittima, cioè, dell’operato della statuaria *Femme Fatale* su cui si incentra la storia - riesce a mantenere uno sguardo più obiettivo. Non rimuginando, carico di paura e di sospetto, sui propri ricordi, evitando, dunque, di innestare nuovi sentimenti sui vecchi, anche la sua narrazione risulta, in generale, meno introspettiva rispetto a quella, ad esempio, dei *ré-cits fantastiques* finora considerati.

1027 Laura, in *Carmilla* di Le Fanu lo asserisce chiaramente nella conclusione del proprio racconto: “Voi [dottor Hesselius, alter ego del pubblico di lettori] immaginate che io scriva tutto questo serenamente; al contrario, non riesco a pensarci senza sentirmi agitata: soltanto il vostro ardente desiderio, così ripetutamente espresso, poteva indurmi ad accingermi a questo compito che sconvolgerà i miei nervi per molti mesi. In me si è di nuovo introdotta un’ombra dell’indicibile or-rore che per anni, dopo la mia liberazione, ha continuato a rendere spaventosi i miei giorni e le mie notti e intollerabilmente terrificante la solitudine” (LE FANU, *op. cit.*, p. 286).

1028 “Oh! je n’aurais pas avoué cela avant d’être arrivé à l’âge où je suis. Maintenant je peux tout dire. Il est permis de n’être pas brave devant les dangers imaginaires quand on a quatre-vingt-deux ans. Devant les dangers véritables je n’ai jamais reculé, mesdames. Cette histoire m’a tellement bouleversé l’esprit, a jeté en moi un trouble si profond, si mystérieux, si épouvantable, que ne ne l’ai même jamais racontée. Je l’ai gardée dans le fond intime de moi, dans ce fond où l’on cache les secrets pénibles, les secrets honteux, toutes les invouables faiblesses que nous avons dans notre existence” (G. DE MAUPASSANT, *Apparition*, in *Contes et Nouvelles*, Paris, Gallimard, 1974-1979, voll. 2; t. I, 1974, pp. 780-781). Anche la confessione del dr. Jekyll nell’omonima opera stevensoniana rappresenta, a tutti gli effetti, il testamento spirituale del medico dalla doppia personalità (cfr. R. L. STEVENSON, *Il Dr. Jekyll e Mr. Hyde e altri racconti dell’orrore*, Roma, Biblioteca Economica Newton, 1996).

1029 Come sottolinea Todorov, il Fantastico è il genere che meglio si presta all’“intégration du lecteur au monde des personnages” (TODOROV, *Introduction*, cit., p. 35), in quanto proprio il lettore - lo si è già ricordato in precedenza - si caratterizza per una “perception ambiguë [...] des événements rapportés” (*Ibid.*, pp. 35-36) - in particolare, del fatto fantastico in sé - percezione che origina nello stesso una sorta di “esitazione primordiale”.

1030 MÉRIMÉE, *La Vénus d’Ille*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, cit., pp. 754 ss.

tanto - o non soltanto - sul piano degli atteggiamenti indecifrabili, né su quello dell'estrema bellezza fisica, quanto, piuttosto, attraverso la maniera in cui viene esposto / scritto il *récit fantastique* che parla di lei, maniera che cerca di carpirne e di ricalcarne il più fedelmente possibile la natura, i deliri, i capricci. Il talento consente al narratore di giocare con la *suspense* e di sollevare la fitta coltre di tenebra che offusca la figura femminile, le sue emozioni e le sue azioni, soltanto per rivelare il minimo indispensabile alla comprensione della trama, in quanto "la phobie de la femelle imprègne l'écriture enfiévrée de [ses] pages, emportée dans un délire analogique"¹⁰³¹. Estremamente esemplificati-vo, in tal senso, è il crescendo di curiosità mista ad apprensione da cui è divorato Guy de Malivert in *Spirite*, come conseguenza delle prime, parziali manifestazioni del fantasma di Lavinia. Il giovane ha la viva impressione, malgrado gli inutili sforzi dei suoi sensi per riuscire a percepire qualcosa anche soltanto di vagamente definito, che le porte dell'aldilà siano sul punto di spalancarsi per consentirgli infine di vedere l'aspetto dell'entità che ha tentato a più riprese di stabilire un contatto con lui e di condizionarne in maniera radicale le scelte esistenziali. L'attesa dell'evento soprannaturale lo terrorizza e, contemporaneamente, lo intriga:

Malgré lui, il écoutait les imperceptibles bruits qui se dégagent encore du plus complet silence. La détente de la sonnerie de sa pendule avant de sonner l'heure ou la demie, un pétilllement d'étincelles sous les cendres, le craquement de la boiserie contractée par la chaleur, le son de la goutte d'huile tombant dans la lampe, le souffle de l'air attiré par le foyer et sifflant tout bas sous la porte en dépit des bourrelets, la chute inopinée d'un journal de son lit à terre, le faisaient tres-saillir, tellement ses nerfs étaient tendus, comme aurait pu le faire la brusque détonation d'une arme à feu. Son ouïe était surexcitée à ce point qu'il entendait les pulsations de ses artères et les battements de son coeur retentir jusque dans sa gorge. Mais, parmi tous ces murmures confus, il ne put démêler rien qui ressemblât à un soupir.

Ses yeux, qu'il fermait de temps à autre dans l'espoir d'y amener le sommeil, se rouvraient bientôt et scrutaient les recoins de la chambre avec une curiosité qui n'était pas sans appréhension. Guy désirait vivement voir quelque chose, et cependant il redoutait que son vœu fût accompli. [...].

Agité plus qu'on ne saurait dire, et sentant, quoiqu'il n'entendît et ne vît rien, la présence de l'inconnu dans sa chambre, il se leva...¹⁰³².

In particolare la notte fatale della rivelazione ultraterrena di Spirite attraverso lo specchio veneziano,

[u]n vague instinct faisait pressentir à Malivert que, si quelque révélation devait avoir lieu cette nuit, elle se ferait par de ce moyen. Le miroir, sur lequel ordinairement il ne jetait jamais les yeux,

1031 J. PRUNGNAUD, *Vampires de la Décadence*, in *Dracula: de la mort à la vie*, Paris, Éditions de l'Herne, 1997, p. 49.

1032 GAUTIER, *Spirite*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. II, p. 1123.

exerçait sur lui une sorte de fascination et absorbait invinciblement son regard. Mais avec quelque fixité qu'il attachât sa vue sur ce point, il ne distinguait rien que ce noir dont les baguettes de cristal faisaient encore ressortir l'intensité mystérieuse. Enfin il crut démêler dans cette ombre comme une vague blancheur laiteuse, comme une sorte de lueur lointaine et tremblotante qui semblait se rapprocher. Il se retourna pour voir quel objet dans la chambre pouvait projeter ce reflet; il ne vit rien. Quoique Malivert fût brave et qu'il eût prouvé en mainte occasion, il ne put s'empêcher de sentir le duvet se hérissier sur sa peau, et le petit frisson dont parle Job lui parcourut la chair. Il allait volontairement cette fois et en connaissance de cause franchir le seuil redoutable. Il mettait le pied hors du cercle que la nature a tracé autour de l'homme. Sa vie pouvait être désorbitée et tourner désormais autour d'un point inconnu. Quoique les incrédules en puissent rire, jamais démarche n'eut plus de gravité, et Guy en sentait toute l'importance; mais un attrait irrésistible l'entraînait et il continua de plonger obstinément sa vue dans le miroir de Venise. [...].

[...] Cette vision plongeait Guy dans un ravissement ineffable; le sentiment de crainte qu'il avait éprouvé d'abord s'était dissipé, et il se livrait sans réserve à l'étrangeté de la situation, ne discutant rien, admettant tout et décidé à trouver le surnaturel naturel¹⁰³³.

Dopo la straordinaria apparizione notturna del volto di Lavinia, anche l'apparente normalità del quotidiano diurno assume, agli occhi di Guy, una connotazione fortemente enigmatica, tipica del (femminile) fantastico, che lo turba e lo ossessiona, ma nei confronti della quale egli inizia presto a dimostrare una sorta di assuefazione, quasi si trattasse di una droga:

Il y a dans l'esprit humain une tendance à douter des choses extraordinaires quand le milieu où elles se sont produites a repris l'aspect habituel. Ainsi Malivert, en regardant au grand jour le miroir de Venise qui bleussait au centre de son encadrement de cristal taillé, se demandait-il, n'y voyant plus que la réflexion de sa propre figure, s'il était bien vrai que ce morceau de verre poli lui eût présenté, il y avait quelques heures à peine, la plus délicate image que jamais oeil mortel eût contemplée. Sa raison avait beau vouloir attribuer cette vision céleste à un rêve, à un délire trompeur, son cœur démentait sa raison. Quoiqu'il soit bien difficile d'apprécier la réalité du surnaturel, il sentait que tout cela était vrai et que derrière le calme des apparences s'agitait tout un monde de mystère. Pourtant rien n'était changé dans [son] appartement si tranquille naguère, et les visiteurs n'y eussent rien remarqué de particulier; mais pour Guy, désormais le battant de tout buffet, de toute armoire, pouvait ouvrir une porte sur l'infini. Les moindres bruits, qu'il prenait pour des avertissements, le faisaient tressaillir.

Pour se soustraire à cette excitation nerveuse, Guy résolut de faire une grande promenade; il croyait pressentir que les apparitions de Spirite seraient nocturnes...¹⁰³⁴.

1033 *Ibid.*, pp. 1140-42.

1034 *Ibid.*, p. 1147.

Tuttavia, malgrado l'espedito del cosiddetto "recul temporel"¹⁰³⁵ sia mirato ad organizzare il *récit* in maniera soggettiva, a privilegiare, cioè, la rievocazione delle emozioni del protagonista piuttosto che la natura più o meno inquietante dell'evento traumatizzante da lui vissuto, l'attenuazione dello *shock* emotivo provato da quest'ultimo e che filtra attraverso la narrazione a posteriori del suddetto evento, non avviene che assai raramente. La reminescenza, inoltre, è sempre particolarmente straziante e dai risultati assai poco catartici per il soggetto narratore, incline com'è ad essere travolto dall'onda violenta della nostalgia e che, dietro l'intenzione di raccontare la propria storia, cela, in realtà, il desiderio inconfessabile di rivivere ciò che ha lasciato dentro di lui un marchio indelebile. Ogni volta che il narratore racconta ad un anonimo interlocutore (e al numero indefinito di lettori che si nascondono dietro di esso) la fatidica esperienza che l'ha condotto a diventare la vittima maledetta di una diabolica *Femme Fatale* - vittima molto spesso più volontaria che innocente - il personaggio maschile è condannato, infatti, a cadere di nuovo tra i suoi artigli, a piombare nel medesimo abisso del passato. È come se la creatura femminile in questione, resa immortale dal connubio di piacere e sofferenza di cui è tradizionalmente considerata portatrice continuasse ad intossicarlo all'infinito: ecco perché anche la narrazione tende ad acquistare un andamento ciclico, senza fine.

Ne *La Morte amoureuse*, Romuald "ose à peine remuer la cendre de ce souvenir"¹⁰³⁶. Il sostantivo "cendre", tra l'altro, è un rimando evidente alla distruzione della donna-vampiro al termine del *récit* in questione, quando, appena sfiorato dall'acqua benedetta, il suo corpo si trasforma, appunto, in cenere. Cenere che diventa, paradossalmente, il simbolo della presenza di Clarimonde nell'anima del sacerdote, allo stesso modo di quella che si deposita sul focolare di un caminetto e che testimonia dell'avvenuta combustione del legno, mantenendosi, tuttavia, calda, a causa delle braci che covano sotto di essa e alle quali basta un nonnulla per attizzarsi di nuovo. Dichiarando al proprio interlocutore di temere perfino il ricordo sbiadito dell'insolita storia d'amore vissuta con la cortigiana, il narratore dimostra che la propria ferita, anche a distanza di anni non si è affatto rimarginata. Inoltre, l'espressione "j'ose à peine" rivela come egli sia pienamente cosciente del fatto che, ripercorrendo con la mente i momenti trascorsi con la vampira, potrebbe finire bruciato per la seconda volta dalle fiamme infernali: il suo atteggiamento è simile a quello di un bambino che brama il contatto con qualcosa di proibito, pur sapendo, per il suo stesso bene, di non doverlo fare. Romuald - come si è visto in molteplici occasioni - da un lato si autoproclama libero dall'influenza diabolica di Clarimonde, ma dall'altro, assai più credibile del precedente, ammette di essere stato segnato a vita dalla cortigiana per via di un unico, semplice sguardo inopportuno: "Pour avoir levé une seule fois le regard sur une femme, pour une faute en apparence s[i] légèrè, j'ai éprouvé pendant plusieurs années les plus misérables agitations: ma vie a été troublée à tout jamais"¹⁰³⁷. La ripetizione della propria storia da parte del sacerdote, ormai invecchiato, suggerisce la compulsione di reiterazione definita da Jean Le Galliot che, seguendo, in questo, Freud, tende a identificare tale coazione come un "processus inconscient par lequel le refoulé cherche à faire retour dans le présent du sujet pour renouveler certai-

1035 DUPEYRON-LAFAY, *op. cit.*, p. 54

1036 ID., *La Morte amoureuse*, in *Ibid.*, t. I, p. 525.

1037 *Ibid.*, p. 536

nes expériences, même si ces expériences se sont avérées douloureuses ou traumatisantes”¹⁰³⁸. E Schelling, citato da Marcel Voisin nel suo studio sul Fantastico e su tutte le sue molteplici ramificazioni all’interno della vita e dell’intera opera gautieriana (non soltanto nella produzione fantastica propriamente detta dell’autore), descrive l’*“Unheimliche”* come “ce qui aurait dû rester caché et qui a ressuscité”¹⁰³⁹. La vampira Clarimonde e il *récit* che, esposto a terzi, la riporta in vita sono *“unheimlich”*, vale a dire segreti che avrebbero dovuto restare sepolti nel silenzio della memoria di Romuald, soprattutto in quanto proibiti dalla sua condizione sacerdotale. La cortigiana viene, dunque, risuscitata per ben due volte dal protagonista: dapprima dal suo bacio, nel letto di (presunta) morte, in seguito dalla rievocazione dei suoi trascorsi giovanili. Tale rievocazione assume, per così dire, il ruolo di “feticcio”, simulacro che si sostituisce alla figura femminile, in altri termini, all’oggetto stesso del desiderio del soggetto maschile¹⁰⁴⁰. In questo, come in molti altri *récits fantastiques* la *Femme Fatale* si presenta, allora, come una creatura “abnorme”, diversa dai comuni mortali e del tutto estranea alla loro realtà¹⁰⁴¹, una creatura che, proprio in virtù di tale alterità, acquista uno statuto particolare che la spinge non semplicemente a “inibire” la mascolinità delle proprie vittime, ma a “castrarla”, in maniera simbolica e, ciononostante, risolutiva, privandole così del requisito fondamentale del loro essere.

In definitiva allora, quella che il protagonista sperimenta all’interno del *récit fantastique* non è esclusivamente una rivelazione, né una frattura interna, per quanto intense o profonde esse possano apparire, ma una reazione in tutto e per tutto identica a quella originata dalla scoperta di qualcosa di straordinario, di sconosciuto, e dai caratteri inquietanti. In *Apparitions* (1869) - *récit* dal titolo più che eloquente che Mérimée traduce e adatta da Turgenev¹⁰⁴²- i reiterati incontri tra il narratore ed Ellis, l’enigmatica fanciulla un po’ fantasma e un po’ vampiro che lo trasporta in volo attraverso le barriere spazio-temporali della storia, facendogli vivere in sua compagnia avventure straordinarie sul filo della follia - sono per la maggior parte scanditi dal panico e dalle esitazioni - resi, nel testo, da una vera e propria proliferazione di punti interrogativi e di sospensione - vissuti dal primo in concomitanza con le apparizioni della seconda¹⁰⁴³. Ne *La Cafetière* di Gautier, l’angoscia del protagonista-narratore

1038 J. LE GALLIOT, *Psychanalyse et langages littéraires: théorie et pratique*, Paris, Nathan, 1977, p. 14.

1039 VOISIN, *op. cit.*, p. 183.

1040 Cfr. BULVER, *op. cit.*, p. 70.

1041 In seguito si tratterà più approfonditamente della natura sovrumana, divino-demoniaca, del fenomeno femminile.

1042 Pubblicate insieme a *Le Juif, Pétochko* e *Le Chien*, per la prima volta, nella raccolta dell’autore russo intitolata *Nouvelles moscovites*, Paris, J. Hetzel, 1869.

1043 Reazioni del narratore di fronte alla prima apparizione di Ellis: “Debout devant moi, transparente comme un brouillard, se dresse une figure blanche de femme. [...]. Je veux regarder les traits de cette mystérieuse figure et je frissonne involontairement. Je me sens comme transi de froid” (MÉRIMÉE, *Contes Russes*, cit., p. 260). Reazioni del narratore in corrispondenza della seconda apparizione di Ellis: “Enfin la nuit vint; mon coeur battait dans l’attente de quelque événement. [...]. C’est elle! le même fantôme mystérieux avec ses yeux immobiles, son visage immobile, le regard plein de tristesse... “Viens! murmura-t-elle de nouveau. – J’irai!” répondis-je, non sans effroi. [...] Je passai toute la journée suivante dans une grande agitation” (*Ibid.*, p. 261). Reazioni del narratore nel corso della terza apparizione di Ellis: “mon poulx battait avec force. [...]. Je frissonais et n’osais regarder... Tout à coup... il me sembla que quelqu’un, posant ses mains sur mes épaules par derrière, murmurait à mon oreille: “Viens, viens, viens!” Tremblant, je répondis avec un grand soupir: “Me voici!” et je me soulevai sur mon lit”. La femme blanche était là, penchée sur mon chevet; elle me sourit doucement et disparut aussitôt” (*Ibid.*, p. 262). Reazioni del narratore di fronte alla quarta apparizione di Ellis: “D’abord, je ne remarquai rien d’extraordinaire, mais en portant mes regards de côté, – les battements de mon coeur s’arrêterent tout à coup – j’aperçus une figure blanche, immobile auprès d’un buisson, entre le chêne et le bois. Mes cheveux se dressaient sur ma tête, j’avais

Théodore inizia ad emergere dalla sua percezione visi-va di alcuni elementi fantastici nell'ambiente in cui si svolge l'azione, in seguito ad un'osservazione più approfondita (e quasi forzata) della stanza in cui egli viene alloggiato durante un soggiorno in Normandia, stanza ricolma di quadri e di arazzi viventi che si rivela essere un'emana-zione fantasmagorica di Angéla, la *Femme Fatale* della storia, e che preannuncia, con quello che Castex definisce un vero e proprio "sabbats des objets"¹⁰⁴⁴, l'apparizione della stessa:

[Ma chambre] était vaste; je sentis, en y entrant, comme un frisson de fièvre, car il me sembla que j'entrais dans un monde nouveau.

[...] je l'avoue, je commençai à trembler comme la feuille. Je me déshabillai promptement, je me couchai, et, pour en finir avec ces sottises frayeuses, je fermai bientôt les yeux en me tournant du côté de la muraille.

Mais il me fut impossible de rester dans cette position: le lit s'agitait sous moi comme une vague, mes paupières se retiraient violemment en arrière. Force me fut de me retourner et de voir.

[...].

Tout à coup le feu prit un étrange degré d'activité; une lueur blafarde illumina la chambre, et je vis clairement que ce que j'avais pris pour de vaines peintures était la réalité; car les prunelles de ces êtres encadrés remuaient, scintillaient d'une façon singulière; leurs lèvres s'ouvraient et se fermaient comme des lèvres de gens qui parlent, mais je n'entendais rien que le tic-tac de la pendule et le sifflement de la bise d'automne.

peine à respirer: pourtant je m'avançai vers le bois. C'était bien elle, la dame aux visites nocturnes. [...] Je m'arrêtai à deux pas d'elle et voulus lui adresser la parole; mais ma voix expira dans ma gorge, et pourtant ce n'était pas précisément une sensation de terreur que j'éprouvais" (*Ibid.*, pp. 264-265). Reazioni del narratore in concomitanza con la quinta apparizione di Ellis: "La nuit suivante, lorsque je m'approchai du vieux chêne, Ellis vint à ma rencontre comme une vieille connaissance. De mon côté, toute crainte avait disparu, et je la retrouvai presque avec plaisir. J'avais cessé de faire des efforts pour comprendre mon aventure, et je ne pensais plus qu'à voler encore et à satisfaire ma curiosité" (*Ibid.*, p. 279). Il soggetto maschile sembra dimostrarsi meno spaventato del solito, in questa occasione, dalla strana creatura femminile che ogni notte dischiude per lui le porte della dimensione fantastica sospesa tra sogno e realtà. Ciononostante, persistono ben radicati in lui l'orrore per alcune delle visioni concepite e mostrategli da Ellis e la conseguente incapacità, da parte sua, di affrontarle. Per questo la stessa *revenante* gli rimprovererà a mezza voce il suo "[c]oeur faible" (*Ibid.*, p. 284), biasimo che egli farà proprio, rivolgendolo a più riprese contro la propria insopprimibile codardia: "J'étais honteux de ma conduite et dépité contre moi-même. "Coeur faible! me répé-tais-je. Oui, Ellis a raison; pourquoi m'effrayer? pourquoi ne pas profiter de l'occasion? [...] la peur m'a fait perdre la tête, j'ai piaillé, je me suis enfui comme un enfant à la vue des verges [...], pourquoi avoir peur?...Coeur faible! coeur fai-ble!" (*Ibid.*, p. 294). Nel corso del sesto e ultimo incontro con Ellis, i ruoli, tuttavia, si invertiranno e sarà soprattutto la fanciulla a provare, per la prima volta, un autentico e incontenibile sentimento di terrore di fronte alla comparsa della Morte che avanza minacciosa e inarrestabile verso di lei e la sua vittima umana sotto forma di greve e oscura massa pro-teiforme che tutto inghiotte e in cui tutto si dissolve: "Ellis se serrait contre moi d'une manière étrange, elle me pous-sait presque. Je la regardai, et tout mon sang se glaça. Celui qui a vu un visage humain exprimer inopinément l'effroi le plus vif sans cause apparente, celui-là comprendra mon impression. L'épouvante, la plus poignante terreur contractait, bouleversait les traits d'Ellis. Je n'avais encore rien observé de semblable sur un visage vivant...Un fantôme inanimé, une créature surhumaine, une ombre, et cette épouvante inouïe!..." "Ellis, qu'as-tu? lui demandai-je. – Elle! C'est elle! ré-pondit Ellis avec effort. C'est elle! – Qui? Elle? – Ne prononce pas son nom! ne le prononce pas! balbutia-t-elle précipitamment. Il faut fuir! Tout finit...et pour jamais!...Regarde! la voilà". Je tournai les yeux dans la direction de sa main tremblante, et j'aperçus quelque chose..., quelque chose de vraiment effroyable..." (*Ibid.*, p. 312).

1044 CASTEX, *Le Conte fantastique*, cit., p. 218.

Une terreur insurmontable s'empara de moi, mes cheveux se hérissèrent sur mon front, mes dents s'entre-choquèrent à se briser, une sueur froide inonda tout mon corps.

La pendule sonna onze heures. Le vibration du dernier coup retentit longtemps, et, lorsqu'il fut éteint tout à fait...

Oh! non, je n'ose pas dire ce qui arriva, personne ne me croirait, et l'on me prendrait pour un fou.

Les bougies s'allumèrent toutes seules; le soufflet, sans qu'aucun être visible lui imprimât le mouvement, se prit à souffler le feu, en râlant comme un vieillard asthmatique, pendant que les pincettes fourgonnaient dans les tisons et que la pelle relevait les cendres.

Ensuite une cafetière se jeta en bas d'une table où elle était posée, et se dirigea, clopin-clopant, vers le foyer, où elle se plaça entre les tisons.

Quelque instant après, les fauteuils commencèrent à s'ébranler, et, agitant leurs pieds tortillés d'une manière surprenante, vinrent se ranger autour de la cheminée.

Je ne savais que penser de ce que je voyais; mais ce qui me restait à voir était encore bien plus extraordinaire...¹⁰⁴⁵.

Ma la parabola fobica di Théodore raggiungerà il culmine quando, nel tentativo di soccorrere Angéla, caduta improvvisamente a terra allo spuntare dell'alba, egli troverà al suo posto soltanto una caffettiera frantumata in mille pezzi. Il brusco impatto di tale rivelazione, che inizierà ad ac-costarlo alla sconcertante verità celata dietro l'esperienza soprannaturale vissuta (in seguito comprenderà, infatti, che la fanciulla materializzatasi inspiegabilmente nella sua stanza da un bricco per il caffè altri non era che lo spirito della sorella del suo ospite, morta due anni prima), unitamente alla presa di coscienza della chiusura definitiva dello spiraglio aperto per lui sulla dimensione fantastica dalla creatura femminile (a causa della distruzione della stessa), innescheranno nel protagonista una spirale di paura talmente traumatica da fargli addirittura perdere i sensi¹⁰⁴⁶.

Una situazione per molti versi analoga, descritta con una forte cadenza cinematografica, caratterizza anche il narratore di *Omphale* (1834) un giovanotto "pleins de rêves et d'illusions"¹⁰⁴⁷ che, appena uscito di collegio, viene sistemato dallo zio nel padiglione del proprio giardino, un'edificio piuttosto tetto e di un'inquietante rococò (da cui, appunto, il sottotitolo *histoire rococo* del *récit* in questione) - dallo stesso zio paradossalmente nominato "*Délices*"¹⁰⁴⁸ - che inizia a poco a poco ad animarsi fino alla parossistica rivelazione finale della marquise de T*** / *Omphale*, che si stacca da

1045 GAUTIER, *La Cafetière*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, pp. 4-5.

1046 Cfr. *Ibid.*, p. 9.

1047 *Id.*, *Omphale*, in *Ibid.*, t. I, p. 201.

1048 *Ibid.*, p. 199. Anche in questo caso, il personaggio maschile si rivela particolarmente predisposto all'incontro con la *Femme Fatale*.

un arazzo mitologico appeso alla parete ed acquista fisicità per sedurre la propria vittima. Il turbamento provato dal protagonista, profondo ed estremamente corrosivo, s'insinua come un tarlo nella sua persona, a partire, ancora una volta, dagli occhi che, incrociando quelli diabolici della *Femme Fatale*, alterano in maniera ansiogena non soltanto la percezione visiva cui essi presiedono, ma addirittura quella uditiva:

En me déshabillant, il me sembla que les yeux d'Omphale avaient remué; je regardai plus attentivement, non sans un léger sentiment de frayeur, car la chambre était grande, et la faible pénombre lumineuse qui flottait autour de la bougie ne servait qu'à rendre les ténèbres plus visibles. Je crus voir qu'elle avait la tête tournée en sens inverse. La peur commençait à me travailler sérieusement; je soufflai la lumière. Je me tournai du côté du mur, je mis mon drap par-dessus ma tête, je tirai mon bonnet jusqu'à mon menton, et je finis par m'endormir.

Je fus plusieurs jours sans oser jeter les yeux sur la mauvaise tapisserie.

[...].

Un soir, pourtant, je m'aguerris au point de jeter un coup d'oeil sur la belle maîtresse d'Hercule; elle me regardait de l'air la plus triste et la plus langoureux du monde. Cette fois-là j'enfonçai mon bonnet jusque sur mes épaules et je fourrai ma tête sous le traversin.

Je fis cette nuit-là un rêve singulier, si toutefois c'était un rêve.

J'entendis les anneaux des rideaux de mon lit glisser en criant sur leurs tringles, comme si l'on eût tiré précipitamment les courtines. Je m'éveillai, du moins dans mon rêve il me sembla que je m'éveillais. Je ne vis personne.

La lune donnait sur les carreaux et projetait dans la chambre sa lueur bleue et blafarde. De grandes ombres, des formes bizarres, se dessinaient sur le plancher et sur les murailles. La pendule sonna un quart; la vibration fut longue à s'éteindre; on aurait dit un soupir. Les pulsations du balancier, qu'on entendait parfaitement, ressemblaient à s'y méprendre au coeur d'une personne émue.

Je n'étais rien moins qu'à mon aise et je ne savais trop que penser.

Un furieux coup de vent fit battre les volets et ployer le vitrage de la fenêtre. Les boiseries craquèrent, la tapisserie ondula. Je me hasardai à regarder du côté d'Omphale, soupçonnant confusément qu'elle était pour quelque chose dans tout cela. Je ne m'étais pas trompé.

La tapisserie s'agita violemment. Omphale se détacha du mur et sauta légèrement sur le parquet; elle vint à mon lit en ayant soin de se tourner du côté de l'endroit. Je crois qu'il n'est pas nécessaire de raconter ma stupéfaction. Le vieux militaire le plus intrépide n'aurait pas été trop rassuré dans une pareille circonstance, et je n'étais vieux ni militaire. J'attendis en silence la fin de l'aventure¹⁰⁴⁹.

1049 ID., *Omphale*, in *Ibid.*, pp. 202-203.

Soltanto quando il suo sguardo potrà indugiare sulla femminilità corporea integrale e più intensamente carnale di Omphale, da lei stessa procacemente esibita per poter così intraprendere la propria subdola opera di seduzione, il giovane comincerà a tranquillizzarsi:

“Est-ce que je te fais peur, mon enfant? Il est vrai que tu n’est qu’un enfant; mais cela n’est pas joli d’avoir peur des dames, surtout de celles qui sont jeunes et te veulent du bien; cela n’est ni honnête ni français; il faut te corriger de ces craintes-là. Allons, petit sauvage, quitte cette mine et ne te cache pas la tête sous les couvertures. Il y aura beaucoup à faire à ton éducation, et tu n’es guère avancé, mon beau page; de mon temps les Chérubins étaient plus délibérés que tu ne l’es.

– Mais, dame, c’est que...

– C’est que cela te semble étrange de me voir ici et non là”, dit-elle en pinçant légèrement sa lèvre rouge avec ses dents blanches, et en étendant vers la muraille son doigt long et éfilé. “En effet, la chose n’est pas trop naturelle; mais, quand je te l’expliquerais, tu ne la comprendrais guère mieux: qu’il te suffise donc de savoir que tu ne cours aucun danger.

– Je crains que vous ne soyez le...le...

– Le diable, tranchons le mot, n’est-ce pas? c’est cela que tu voulais dire; au moins tu conviendras que je ne suis pas trop noire pour un diable, et que, si l’enfer était peuplé de diables faits comme moi, on y passerait son temps aussi agréablement qu’en paradis”.

Pour montrer qu’elle ne se vantait pas, Omphale rejeta en arrière sa peau de lion et me fit voir des épaules et un sein d’une forme parfaite et d’une blancheur éblouissante.

“Eh bien! qu’en dis-tu? fit-elle d’un petit air de coquette satisfaite.

– Je dis que, quand vous seriez le diable en personne, je n’aurais plus peur, madame Omphale¹⁰⁵⁰.

L’ambientazione e la dinamica del primo incontro tra il protagonista e la creatura staccatasi dall’arazzo ricordano molto da vicino quelle che, ne *La Morte amoureuse*, caratterizzano la prima comparsa di Clarimonde nella stanza da letto di Romuald, dopo che questi ne ha favorito la resurrezione, con la fondamentale differenza che il sacerdote dichiarerà di non aver provato il benché minimo turbamento di fronte alla stranezza della situazione vissuta, essendo totalmente irretito dal fascino della donna:

1050 *Ibid.*, pp. 203-204.

J'avais à peine bu les premiers gorgées du sommeil - narra l'uomo - que j'entendis ouvrir les rideaux de mon lit et glisser les anneaux sur les tringles avec un bruit éclatant; je me soulevai brusquement sur le coude, et je vis une ombre de femme qui se tenait debout devant moi. Je re-connus sur-le-champ Clarimonde. [...] [elle était] si charmante que, malgré la singularité de l'aventure et la façon inexplicable dont elle était entrée dans la chambre, je n'eus pas un instant de frayeur¹⁰⁵¹.

Ciò che realmente terrorizza / attrae Romuald non è, allora, la figura femminile in sé, per quanto ambigua possa apparire, ma la concentrazione di emozioni sconosciute, profonde e travolgenti che, con la sua semplice presenza, essa è in grado di innescare dentro di lui. Egli stesso rammenta come, a mano a mano che osservava in chiesa la donna, nel corso della cerimonia di ordinazione, “[u]ne angoisse effroyable [lui] tenaillait le coeur”¹⁰⁵², parallelamente al nuovo ordine di idee a cui sentiva di nascere. Proprio per questo il protagonista è anche terribilmente spaventato - lo si è già anticipato - dall'idea di non incontrare più la cortigiana o, quantomeno, di non riuscire più a contattarla prima di partire per la diocesi a cui è stato assegnato¹⁰⁵³. Il pensiero, ispiratogli dall'abate Sérapion, della diabolica entità che si potrebbe celare dietro l'aspetto sensuale e i modi suadenti di Clarimonde lo preoccupa soltanto relativamente¹⁰⁵⁴.

Ne *Le Pied de momie*, invece, il narratore, dopo essere rincasato in preda ai fumi dell'alcol - una delle chiavi di accesso gautieriane per antonomasia alla dimensione fantastica¹⁰⁵⁵ - sprofonda rapidamente nel sonno. Serrando gli occhi fisici, ma riuscendo inaspettatamente a spalancare quelli spirituali, egli dà così il via ad un'incredibile esperienza a cavallo tra sogno e realtà, un viaggio a ritroso nel tempo e nello spazio dall'esordio piuttosto raccapricciante:

Les yeux de mon âme s'ouvrirent, et je vis ma chambre telle qu'elle était effectivement: j'aurais pu me croire éveillé, mais une vague perception me disait que je dormais et qu'il allait se passer quelque chose de bizarre. [...] Je regardais dans ma chambre avec un sentiment d'attente que rien ne justifiait; les meubles étaient parfaitement en place, la lampe brûlait sur la console, doucement estampée par la blancheur laiteuse de son globe de cristal dépoli; les aquarelles miroi-taient sous leur verre de Bohême; les rideaux pendaient languissamment; tout avait l'air endormi et tranquille.

Cependant, au bout de quelques instants, cet intérieur si calme parut se troubler, les boiseries

1051 ID., *La Morte amoureuse*, in *op. cit.*, pp. 542-543.

1052 *Ibid.*, p. 528. Tale inquietudine viene altrove definita da Romuald un autentico “martyre” (*Ibid.*, p. 529), un sacrificio di cui egli si considera, in maniera a tratti masochistica, una vittima predestinata.

1053 “Partir demain sans l'avoir revue! ajouter encore une impossibilité à toutes celles qui étaient déjà entre nous! perdre à tout jamais l'espérance de la rencontrer, à moins d'un miracle! Lui écrire? par qui ferai-je parvenir ma lettre? Avec le caractère dont j'étais revêtu, à qui s'ouvrir, se fier? J'éprouvais une anxiété terrible” (*Ibid.*, p. 533).

1054 “Puis, ce que l'abbé Sérapion m'avait dit des artifices du diable me revenait en mémoire. [...]. Ces idées me jetèrent dans une grande frayeur, et je ramassai le missel qui de mes genoux était roulé à terre, et je me remis en prières” (*Ibid.*).

1055 Insieme all'oppio de *La Pipe d'opium* e all'haschisch de *Le Club des hachichins* (1846).

craquaient furtivement; la bûche enfouie sous la cendre lançait tout à coup un jet de gaz bleu, et les disques des patères semblaient des yeux de métal attentifs comme moi aux choses qui allaient se passer.

Ma vue se porta par hasard vers la table sur laquelle j'avais posé le pied de la princesse Hermonthis.

Au lieu d'être immobile comme il convient à un pied embaumé depuis quatre mille ans, il s'agitait, se contractait et sautillait sur les papiers comme une grenouille effarée [...].

J'étais assez mécontent de mon acquisition, aimant les serre-papiers sédentaires et trouvant peu naturel de voir les pieds se promener sans jambes, et je commençai à éprouver quelque chose qui ressemblait fort à de la frayeur.

Tout à coup je vis remuer le plis d'un de mes rideaux, et j'entendis un piétinement comme d'une personne qui sauterait à cloche-pied. Je dois avouer que j'eus chaud et froid alternativement; que je sentis un vent inconnu me souffler dans le dos, et que mes cheveux firent sauter, en se redressant, ma coiffure de nuit à deux ou trois pas.

Les rideaux s'entrouvrirent, et je vis s'avancer la figure la plus étrange qu'on puisse imaginer¹⁰⁵⁶.

E in *Arria Marcella*, Octavien - che confessa di non essere affatto interessato, per natura, alla realtà che lo circonda e alle passioni ordinarie che in essa si vivono, preferendo a queste di-mensioni fantastiche e amori tanto ideali quanto impossibili¹⁰⁵⁷- si rivela, ciononostante, profondamente turbato dall'incognito, dal mistero notturno in cui si ritrova immerso tra le rovine di Pompei e da cui sorgerà, come per incanto, la *Femme Fatale* che dà il titolo al *récit* in questione:

Quelquefois même Octavien crut se voir glisser de vagues formes humaines dans l'ombre; mais elle s'évanouissaient dès qu'elles atteignaient la portion éclairée. De sourds chuchotements, une rumeur indéfinie, voltigeaient dans le silence. Notre promeneur les attribua d'abord à quelque papillonnement de ses yeux, à quelque bourdonnement de ses oreilles – ce pouvait être aussi un jeu d'optique, un soupir de la brise marine, ou la fuite à travers des orties d'un lézard ou d'une couleuvre, car tout vit dans la nature, même la mort, tout bruit, même le silence. Cependant il éprouvait une espèce d'angoisse involontaire, un léger frisson, qui pouvait être causé par l'air froid de la nuit, et faisait frémir sa peau. Il retourna deux ou trois fois la tête: il ne se sentait plus seul comme tout à l'heure dans la ville déserte. [...]. La solitude et l'ombre s'étaient peuplées d'êtres invisibles qu'il dérangeait; il tombait au milieu d'un mystère, et l'on semblait attendre qu'il fût parti pour commencer. Telles étaient les idées extravagantes qui lui traversaient la cervelle et qui prenaient beaucoup de

1056 GAUTIER, *Le Pied de momie*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, pp. 859-860.

1057 Cfr. p. 297. Dunque, anche in questo caso il personaggio maschile si rivela particolarmente predisposto all'incontro con la *Femme Fatale*.

vraisemblance de l'heure, du lieu et de mille détails alarmants que comprendront ceux qui se sont trouvés de nuit dans quelque vaste rune¹⁰⁵⁸.

In poche parole viene evocato l'intero campo lessicale della paura: il protagonista ha il presenti-mento che un evento soprannaturale avrà luogo e l'aria gelida della notte può essere interpretata come il soffio della morte che comincia a penetrarlo, dapprima impaurendolo e poi seducendolo. Ma soltanto quando Arrio - padre della revenante Marcella - farà la propria comparsa rivelando al giovane la natura mostruosa della figlia dalle sembianze all'apparenza tanto seducenti, il terrore scoppierà in maniera dirompente e drammatica, dapprima paralizzando del tutto il soggetto maschile, e poi consumandolo voracemente fino alla perdita dei sensi: "Octavien, pâle, glacé d'horreur, voulut parler; mais sa voix resta attaché à son gosier, selon l'expression virgilienne. [...] Il poussa un cri terrible et perdit connaissance"¹⁰⁵⁹. Reazione simile, ma assai meno vivida ed enfaticizzata rispetto a quella che, in *Smarra*, Polémon describe al compagno di guerra Lucius e che sperimenta, inaspettatamente e suo malgrado, assistendo alla trasformazione infernale dell'amata Méroé e al suo sabba notturno popolato di fantasmi, di vampiri, di esseri mostruosi e de-moniaci, di nani e di streghe, streghe tessale come la bella e inebriante Méroé:

"Pitié! pitié! m'écriai-je [...]" Mais cette prière étouffée n'arrivait à mes lèvres qu'avec la force du souffle d'un agonisant qui dit: Adieu! elle expirait en sons inarticulés sur ma bouche balbutiante. Elle mourait comme le cri d'un homme qui se noie, et qui cherche en vain à confier aux eaux muettes le dernier appel du désespoir. L'eau insensible étouffe sa voix; elle la recouvre, morne et froide; elle dévore sa plainte; elle ne le portera jamais jusqu'au rivage.

[...] je me débattais contre la terreur dont j'étais accablé, et [...] j'essayais d'arracher de mon sein quelque malédiction qui réveillât dans le ciel la vengeance des dieux [...]. En vain mon oeil, fixe d'effroi, cherche dans l'espace qu'il peut embrasser un objet qui le rassure [...].

Depuis cette nuit funeste, ô Lucius, il n'est plus de nuits paisibles pour moi. La couche parfumée des jeunes filles qui n'est ouverte qu'aux songes voluptueux; la tente infidèle du voyageur qui se déploie tous les soirs sous de nouveaux ombrages; le sanctuaire même des temples est un asile impuissant contre les démons de la nuit - che costituiscono, tra l'altro, la seconda parte del titolo, del récit in questione -. À peine mes paupières, fatiguées de lutter contre le sommeil si redouté, se ferment d'accablement, tous les monstres sont là, comme à l'instant où je les ai vus s'échapper avec *Smarra* - prima parte del titolo del récit in questione - de la bague magique de Méroé. Ils courent en cercle autour de moi, m'étourdissent de leurs cris, m'effraient de leurs plaisirs, et souillent mes lèvres frémissantes de leurs caresses de harpie. [...]"

En achevant ces paroles, Polémon se souleva sur son lit et, tremblant, éperdu, les cheveux

1058 *Ibid.*, pp. 298-299.

1059 ID, *Arria Marcella*, in *Ibid.*, t. II, pp. 311-312.

hérissés, le regard fixe et terrible, il nous appela - Lucius e la sua triade di schiave composta dalla bionda Myrthé e dalle corvine Théis e Thélaire - d'une voix qui n'avait rien d'humain - la voce del terrore allo stato più puro -¹⁰⁶⁰.

Nelle situazioni appena menzionate sembra, dunque, entrare in gioco il medesimo sentimento della paura, potente fattore destabilizzante del personaggio(-narratore) maschile¹⁰⁶¹, della sua esistenza e della realtà che lo circonda, di cui la *Femme Fatale* si fa costante portatrice. Il soggetto subisce tutta una serie di vessazioni imputabili all'intrusione del fantastico sotto sem-bianze femminili e all'inquietudine che ne deriva, le quali giustificano, appunto, la sua particolare percezione del mondo, completamente alterata rispetto a quella ordinaria¹⁰⁶². Ma la paura non rappresenta soltanto una componente fondamentale di tale sconvolgimento, ne costituisce anche un indizio: essa - come si è visto - contraddistingue solitamente il momento preciso in cui il fatto fantastico si manifesta, il momento, cioè, in cui la *Femme Fatale* fa la propria, traumatica comparsa nella storia, sia che si tratti dell'animazione di dipinti e di un bricco per il caffè come ne *La Cafetière*, delle occhiate insistenti di un arazzo come in *Omphale*, dei movimenti convulsi di un piede imbalsamato come ne *Le Pied de momie*, o di un'intera città sepolta dalla polvere del tempo che torna alla vita come in *Arria Marcella*. La donna-fenomeno che incute paura, ma dalle timide implicazioni "divine", popola, in particolare, i *récits fantastiques* che si ispirano fortemente - anche se non pedissequamente - al modello hoffmanniano del genere: la maggior parte dei *contes* e delle *nouvelles* di Nodier e, soprattutto, parecchi di quelli che Castex definisce "les contes de jeunesse"¹⁰⁶³ di Gautier (tra i quali figurano proprio *La Cafetière*, *Omphale* e *Le Pied de momie*), sono, in tal senso, particolarmente rappresentativi. Già a partire da *La Morte amoureuse*, però, lo sviluppo del motivo femminile fatale inizia a definire una sorta di superamento dell'equazione iniziale "donna = ignoto, fonte di terrore" e acquista una connotazione contemporaneamente simile e diversa, sempre "fantastica", ma più mitica, quasi mistica, di cui si parlerà più approfonditamente nella quarta parte della nostra analisi.

A tale proposito, in questa sede è forse opportuno anticipare come, allo stesso modo in cui esiste un rapporto analogico tra profano e cornice realistica dei *récits fantastiques*, così si sviluppano

1060 NODIER, *Smarra ou les Démons de la nuit*, in *Contes*, cit., pp. 63-68.

1061 In realtà, i rapporti si rivelano più complessi di quanto non appaiano ad una prima analisi, dato che anche la *Femme Fatale* fantastica - sempre, fondamentalmente terrificante, come si è ribadito in diverse occasioni - viene "vista", a sua volta, dal soggetto maschile, caratterizzandosi, quindi, per una sorta di contraddizione interna che fa acquisire un potere del tutto inaspettato e straordinario a quella che dovrebbe essere soltanto una sua vittima passiva. Tutto ciò proprio in coincidenza della stessa apparizione o manifestazione perturbante del fenomeno femminile che, esponendo quest'ultimo allo sguardo maschile, provoca una considerevole diminuzione della sua carica annichilente. Lasciandosi vedere, la figura femminile si abbassa, in un certo senso, al livello del soggetto maschile: è come se la natura segreta, misteriosa e, spesso, disumana - dunque, proprio per tali attributi, sacra e spaventosa - che la contraddistingue ne uscisse, in qualche modo, scalfita (cfr. MALRIEU, *op. cit.*, p. 97).

1062 György Lukács definisce il personaggio romanzesco opponendolo all'eroe epico per via della sua natura estremamente problematica, vale a dire per il rapporto conflittuale che egli vive con il mondo che lo circonda (cfr. G. LUKÁCS, *La Théorie du roman: sociologie et littérature*, Paris, Gonthier, 1979, p. 78). In quest'ottica, dunque, nessun personaggio è più problematico di quello fantastico (cfr. MALRIEU, *op. cit.*, p. 68).

1063 CASTEX, *Le Conte fantastique*, cit., p. 234.

immancabilmente delle relazioni di affinità tra il sacro e l'inammissibile del testo fantastico. Se il profano / reale / quotidiano è ciò che si definisce in relazione all'essere umano, ciò che questi è in grado di comprendere e di cui è parte costituente fondamentale, il sacro / irreale / so-prannaturale - agli antipodi del primo trittico menzionato - rappresenta, allora, l'incomprensibile, tutto quanto oltrepassa l'individuo e i limiti della natura che lo contraddistingue, ciò che, in altri termini, appare "indefinibile". Il termine "sacro" deriva dal latino *sacer*, vocabolo dalla duplice accezione che significa "celui ou ce qui ne peut être touché sans être souillé ou sans souiller"¹⁰⁶⁴. Il Sacro racchiude in sé entrambi i poli - positivo e negativo - del soprannaturale: il puro e l'impuro, il chiaro e l'oscuro, il divino e il diabolico, tutti perfettamente riassunti nello stesso nome, ad esempio, della *revenante* gautieriana Clarimonde, protagonista de *La Morte amoureuse*. Eric Rabkin, nel saggio intitolato *The Fantastic in Literature*, sostiene come uno dei tre segni distintivi della modalità fantastica sia costituito dalla reazione del personaggio, reazione che lo studioso identifica con lo stupore¹⁰⁶⁵. Ma lo stupore non basta a descrivere l'atteggiamento del soggetto maschile di un *récit fantastique* nei confronti del fenomeno femminile, più o meno soprannaturale, che gli appare dinanzi e con cui - immediatamente o successivamente - ha un contatto ravvicinato. Si tratta dell'effetto forse più comune che il Sacro produce sull'essere umano, un effetto dall'interpretazione ambivalente, brillantemente sintetizzata dall'espressione di Coleridge: "Holy Dread"¹⁰⁶⁶. Essa contempla due reazioni opposte e simultanee ben descritte da Rudolf Otto con i termini di "*mysterium tremendum*" - o irrazionale terrore di fronte a ciò che non si riesce a comprendere (come il concetto di Dio o "numinoso"), e "*fascinans*" - o attrazione esercitata sempre dall'incomprensibile¹⁰⁶⁷ -, che danno anche il titolo a due capitoli della sua opera principale dedicata, appunto, al Sacro. L'analisi degli atteggiamenti tenuti dai personaggi maschili di buona parte dei *récits fantastiques* qui presi in esame nei confronti delle figure femminili nefaste, portatrici di sventure, dei medesimi *récits*, è sufficiente a suggerire quanto il sentimento coleridgeiano di "Holy Dread" ispirato dal "Sacro Femminino", vale a dire l'intima fusione, nella donna - in particolare in quella fatale -, del "*tremendum*" (rappresentato, in genere, dalla magia, dal soprannaturale, dal mistero, in altri termini, dall'inesplicabile) e del "*fascinans*" (rappresentato dalla bellezza fisica, dalla piacevole apparenza) per produrre il cosiddetto "*charme*", incarni un aspetto fondamentale del testo fantastico.

L'identificazione kristeviana del femminile con l'"Autre" - cioè con l'ignoto, il sovrumano e l'inammissibile - e del maschile con il "Je" - cioè con il noto, l'ordinario e l'accettabile -¹⁰⁶⁸, identificazione che si pone completamente all'interno della modalità fantastica, indica come i rapporti tra uomo e donna si regolino secondo le norme vigenti proprio tra sacro e profano, vale a dire, secondo un "tabù"¹⁰⁶⁹. "La parola tabù esprime due opposti significati: in un senso significa sacro, consacrato -

1064 CAILLOIS, *L'Homme et le sacré*, Paris, Presses Universitaires de France, 1939, p. 22.

1065 Cfr. E. S. RABKIN, *The Fantastic in Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1976, p. 24.

1066 Cfr. B. G. WALKER, *Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*, San Francisco, Harper & Row, 1983, p. 877.

1067 Cfr. R. OTTO, *Il Sacro: l'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*, Milano, Feltrinelli, 1994, capp. IV e VI.

1068 Cfr. KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur*, cit.

1069 "Tabù è una parola polinesiana, la cui traduzione esatta è resa difficile dal fatto che manca presso di noi il concetto cui

divino -, nell'altro, sinistro, pericoloso - inquietante -, proibito, impuro"¹⁰⁷⁰. Il rapporto tra Sacro e tabù è unidirezionale: il Sacro - come si è appena detto - è sempre tabù, ma tutto ciò che è tabù può non essere necessariamente sacro; cionondimeno, una certa sinonimia tra i due concetti è giustificata dal fatto che “[i]l termine opposto a “tabù” è, per i Polinesiani, “*noa*”, che significa “comune, qualcosa cui ognuno può accostarsi”¹⁰⁷¹, vale a dire, qualcosa di profano. Il Sacro si accosta all'irrazionale, all'imperscrutabile, all'inspiegabile - nei diversi livelli analizzati dalle categorie todoroviane che vanno dallo “strano puro” al “meraviglioso puro” - tutte nozioni che si inseriscono perfettamente all'interno della cornice realista di base della mag-gior parte dei *récits fantastiques* propriamente detti. Per Freud il tabù ha, tra gli altri, lo scopo di limitare i contatti tra sacro (soprannaturale) e profano (naturale), regolandoli e imponendo fra di loro delle barriere pressoché invalicabili¹⁰⁷². Tali barriere si concretizzano o, per meglio dire, si “incarnano”, in numerosi *récits fantastiques*, nella figura di un personaggio che riveste un ruolo “paterno”, contemporaneamente protettivo e temerario, nei confronti del soggetto maschile “fi-liale”, naturalmente predisposto all'opera di vittimizzazione da parte del fenomeno femminile. È il caso, ad esempio, dell'ardimentoso abate Sérapion ne *La Morte amoureuse*, il quale ammonisce l'incauto neosacerdote Romuald sui pericoli che la sua anima corre conducendo un'oscura, doppia vita in compagnia della diabolica cortigiana Clarimonde, e pone fine all'esistenza fittizia - da *revenante* - di costei. Ed è pure il caso del prode “chevalier de***”¹⁰⁷³, lo zio sospettoso che, in *Omphale*, tronca sul nascere qualsiasi anomala relazione tra l'inesperto nipote - appena uscito di collegio e “plein de rêves et d'illusions”; [...] naïf autant et peut-être plus qu'une rosière de Salency”¹⁰⁷⁴ - e la marquise de T*** raffigurata sull'arazzo appeso nel suo padiglione delle De-lizie, facendo bruscamente staccare dalla parete il drappo incantato da cui la donna fuoriesce e prende vita, arrotolandolo e rinchiudendolo in soffitta, al riparo da sguardi talmente indiscreti da risultare, alla fine, fatali¹⁰⁷⁵. Il narratore della nodieriana *Inès de Las Sierras*, l'intrepido “capitaine de dragons”¹⁰⁷⁶, riesce ad impedire a uno dei suoi amici più cari - il giovane e “ultraemotivo”

sottotenente Sergy, fresco di Scuola Militare¹⁰⁷⁷ - di seguire Inès / La Pedrina nel sepolcro in cui la

può riferirsi. Questo era ancora vivo presso gli antichi romani. Il *sacer* romano era il corrispettivo del tabù dei Polinesiani, così anche l'*ághios* dei Greci ed il Kadosch ebreo dovettero avere lo stesso significato, espresso nella parola tabù dei Polinesiani e nelle denominazioni simili in uso presso molti popoli dell'America, dell'Africa (Madagascar), dell'Asia settentrionale e centrale” (FREUD, *Il tabù e l'ambivalenza dei sentimenti*, in *Totem e tabù*, cit., p. 93).

1070 *Ibid.*

1071 *Ibid.*

1072 *Ibid.*, pp. 94 ss.

1073 GAUTIER, *Omphale*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 199.

1074 *Ibid.*, p. 201.

1075 Cfr. *Ibid.*, p. 206.

1076 NODIER, *Inès de Las Sierras*, in *Contes*, cit., p. 660.

1077 “[D]eux lieutenants du régiment, nommés Sergy et Boutraix, qui étaient mes amis particuliers. [...] Sergy était un de ces jeunes officiers que nous donnaient les écoles [...]. Sa figure était charmante, ses manières distinguées, son esprit vif et brillant, sa bravoure à toute épreuve. Il n'était point d'exercice dans lequel il n'excellât, point d'art dont il n'eût le goût et le sentiment, quoique son organisation délicate et nerveuse le rendit plus sensible au charme de la musique. Un instrument qui chantait sous des doigts habiles, et surtout une belle voix, le remplissaient d'un enthousiasme qui se manifestait quelquefois par des cris et par des larmes. Quand c'était une voix de femme, et que cette femme était jolie, ses transports allaient

fanciulla misteriosamente comparsa dal nulla sostiene di dimorare, e di rischiare così, per una malefica infatuazione, di perdere la sua vita¹⁰⁷⁸ e quella di tutti i suoi compagni, parandogli da-vanti e trattenendolo a forza¹⁰⁷⁹.

Ma quando i confini - all'apparenza insormontabili - che delimitano Sacro e Profano ven-gono violati, il responsabile di tale trasgressione diventa, paradossalmente, sacro e portatore, a sua volta, di un tabù: tutto ciò a causa di quella sorta di "potere di contagio" che sembra contraddi-stinguere il Sacro stesso¹⁰⁸⁰. Tale facoltà caratterizza - come si è più volte evidenziato - anche il Femminino, in particolare quello legato alla *Femme Fatale* fantastica¹⁰⁸¹. L'idea che l'uomo nutra costantemente - dall'antichità ai nostri giorni - il timore reverenziale o l'arcana paura / angoscia¹⁰⁸² di essere, più che soverchiato, in un certo qual modo "indebolito", contaminato¹⁰⁸³ - tanto da un punto di vista fisico, quanto da quello religioso o rituale - dalla donna, permea un po' tutto il saggio di Lederer consacrato alla ginofobia¹⁰⁸⁴. Il suddetto "contagio" può manifestarsi con l'abborrita femminilizzazione dell'uomo.

jusqu'au délire. Ils m'avaient souvent inquiété sur sa raison. Vous jugerez aisément que le coeur de Sergy devait être fort accessible à l'amour, et presque jamais, en effet, on ne l'aurait trouvé libre d'une de ces passions violentes dont la vie d'un homme paraît dépendre [...]. Ce qu'il fallait à cette âme ardente, c'était une âme ardente comme elle, avec laquelle elle pût s'associer et se confondre; et, bien qu'il crût la voir partout, il ne l'avait jusque-là rencontrée nulle part. [...], il avait coutume de dire que l'objet inconnu de ses vœux et des ses espérances n'habitait pas la terre; mais il le cherchait encore, sauf à se tromper encore comme il avait fait mille fois. [...] Avec cette irritabilité de senti-ment, il était impossible que Sergy n'eût pas beaucoup de penchant pour le merveilleux. Il n'y avait pas de région où ses idées s'égarassent plus volontiers. Spiritualiste par raisonnement ou par éducation, il l'était bien davantage par imagi-nation ou par instinct. Sa foi dans la maîtresse imaginaire que le monde des esprits lui avait réservée n'était donc pas un simple jeu de la fantaisie; c'était le sujet favori de ses rêveries, le roman secret de sa pensée, une espèce d'énigme gra-cieuse et consolante qui le dédommageait du fâcheux retour de ses essais inutiles. Loin de me révolter contre cette chimè-re, quand le hasard la ramenait dans la conversation, je m'en étais servi plus d'une fois avec succès pour combattre ses désespoirs amoureux, qui se renouvelaient tous les mois. En général, c'est une chose assez bien entendue pour le bon-heur, que de se réfugier dans une vie idéale, quand on sait au juste ce que vaut celle-ci" (*Ibid.*, pp. 660-662).

1078 Anche se in quest'occasione soltanto, dato che, a due giorni di distanza dalla comparsa di Inès nella vita del passiona-le Sergy, ai primi colpi di una battaglia, il giovane - tanto esperto nell'arte della guerra, quanto prostrato da un amore a lungo cercato e irrimediabilmente perduto dopo la sua agognata scoperta - si lascia colpire da una scarica mortale, mor-morando, con il suo ultimo respiro, il nome di quello che è convinto sia il bellissimo fantasma che infesta il castello di Ghismondo e la felicità di poter infine ricongiungersi con esso nell'alidilà (cfr. *Ibid.*, pp. 696-697).

1079 Cfr. *Ibid.*, pp. 690-691.

1080 "Chi trasgredisce un tabù, lui stesso diventa un tabù. [...]. Si ritiene che la fonte del tabù consista in una strana forza magica inerente a persone e a spiriti, che possa venir da questa trasmessa ad oggetti inanimati - ma anche, come si de-sume dalla prosecuzione del saggio, animati -. Persone ed oggetti tabù possono essere paragonati a corpi carichi di elet-tricità: è presente in loro una forza terribile che si comunica al solo tatto e che nello scaricarsi, quando l'organismo che la riceve è troppo debole per sopportarla, produce effetti disastrosi" (FREUD, *Il tabù e l'ambivalenza dei sentimenti*, in *Totem e tabù*, cit., p. 95).

1081¹⁰⁸⁰ A questo proposito, è opportuno rammentare che, secondo la teoria di Louis Vax, il terrore della contaminazione co-stituisce uno degli aspetti fondamentali del Fantastico (cfr. VAX, *La Séduction de l'étrange*, cit., pp. 124-127).

1082 "La donna , per il primitivo, è a un tempo debole e magica, da opprimere e nondimeno temere. Ella è carica del potere di generare figli negato all'uomo, potere solo in parte compreso, che provoca attrazione, ma anche paura e repulsione, e dappertutto sembra riempire il primitivo di oscuro terrore. L'atteggiamento dell'uomo verso la donna, e benché forse in misura minore, quello della donna verso l'uomo, è ancora oggi essenzialmente magico. L'uomo non può sfuggire al fat-to di essere nato da donna, ma non appena diventa adulto può, e se è saggio lo farà, eseguire cerimonie di liberazione e purificazione. I riti di iniziazione, sono pieni di tali cerimonie e la vita selvaggia è dappertutto impedita dai tabù ses-suali" (HARRISON, *Themis: uno studio sulle origini sociali della religione greca*, Napoli, La città del sole, 1996, pp. 69-70).

1083 "un motivo abbastanza comune delle leggende popolari è che basta il solo sguardo di una donna a indebolire l'uomo" (T. H. GASTER, *Le più antiche storie del mondo*, Milano, Mondadori, 1971, p. 150). Un'ulteriore conferma di quanto da noi finora sostenuto ed ampiamente esemplificato.

1084 W. LEDERER, *op. cit.* "L'uomo, di fronte alla donna, si sente spaventato, disgustato, dominato, disorientato e perfino, talvolta, superfluo" (*Introduzione*, in *Ibid.*, p. 11). Si veda, in particolare, il cap. IV del saggio in questione, inti-tolato *Il*

Quando la donna - tradizionalmente vittimizzata come figlia e / o moglie (più o meno amata) e / o madre passiva, vale a dire come creatura inferiore ri-spetto alla controparte maschile - riesce ad imporsi quale esponente del Principio Femminile indi-pendente e spregiudicato e a dominare l'uomo senza eccessive difficoltà, si trasforma immanca-bilmente in un mostro "castrante" che fiacca le forze del padre e / o del marito (amante) e / o del figlio e ne limita la grandezza fino a privarlo di tutti i suoi poteri, dell'essenza stessa che lo con-traddistingue e, soprattutto, lo distingue dal sesso ingiustamente ritenuto debole. Lederer cita, co-me prototipo della donna svilirilizzante, proprio Onfale - protagonista dell'omonimo *récit fantas-tique* gautieriano -, la seducente regina di Lidia che "trasformò Ercole in una signorina facen-dogli indossare abiti femminili e costringendolo ad aiutarla a tessere"¹⁰⁸⁵: la medesima scena rap-presentata sull'arazzo incantato che adorna una delle pareti del padiglione in cui viene ospitato il narratore del *récit* di Gautier, scena che il giovane si sofferma a descrivere in maniera estrema-mente dettagliata, cogliendo ogni minima sfumatura ed evidenziando tutti i contrasti e i paradossi della mitica coppia di amanti:

La tapisserie représentait Hercule filant aux pieds d'Omphale. Le dessin était tourmenté à la façon de Vanloo et dans le style le plus Pompadour qu'il soit possible d'imaginer. Hercule avait une quenouille entourée d'une faveur couleur de rose; il relevait son petit doigt avec une grâce toute particulière, comme un marquis qui prend une prise de tabac, en faisant tourner, entre son pouce et son index, une blanche flammèche de filasse; son cou nerveux était chargé de noeuds de rubans, de rosettes, de rangs de perles et de mille affliquets féminins; une large jupe gorge-de-pigeon, avec deux immenses paniers, achevait de donner un au héros vainqueur de monstres.

Omphale avait ses blanches épaules à moitié couvertes par la peau du lion de Némée; sa main frêle s'appuyait sur la noueuse massue de son amant; ses beaux cheveux blond cendré avec un oeil de poudre descendaient nonchalamment au long de son cou, souple et onduleux comme un cou de colombe; ses petits pieds, vrais pieds d'Espagnole ou de Chinoise, et qui eussent été au large dans la pantoufle de verre de Cendrillon, étaient chaussés de cothurnes demi-antiques, lilas tendre, avec un semis de perles. Vraiment, elle était charmante! Sa tête se rejetait en arrière d'un air de crânerie adorable; sa bouche se plissait et faisait une délicieuse petite moue; sa narine était légèrement gonflée, ses joues un peu allumées, un assassin, savamment placé, en rehaussait l'éclat d'une façon merveilleuse; il ne lui manquait qu'une petite moustache pour faire un mousquetaire accompli.

mistero più grande e incentrato sul tabù originato dalla mestruazione femminile. In uno dei capitoli successivi, si legge esplicitamente: "che cos'è tutta questa storia della contaminazione a opera della "piccola donna"? Chi ha mai sentito parlare di tale assurdità? Ebbene sì, dobbiamo affrontarlo: la piccola donna - o, più precisamente, il suo corpo - è stata considerata nel corso dei secoli, sia pure con diverse gradazioni, sporca, infetta, putrida, forse in misura mag-giore di quanto non sia considerata desiderabile oggi" (*Frau Welt, o il profumo del disfacimento*, in *Ibid.*, pp. 43-44).

1085 *Ibid.*, *Un morso*, p. 57. "Per gli scrittori classici, la schiavitù di Eracle presso Onfale - arricchita di svariati elementi pittoreschi orientali - è un'allegoria che dimostra con quanta facilità un uomo forte - nel caso specifico Eracle, il più for-te di tutti, il "superuomo" per antonomasia coperto da una pelle di leone e armato di clava e arco - può lasciarsi asservire da una donna ipocrita, lasciva e ambiziosa; il fatto che essi considerassero l'ombelico come la sede della passione fem-minile dà un valore particolare al nome di Onfale" (R. GRAVES, *op. cit.*, p. 488, nota 4). È interessante ricordare in questa sede che, quale personificazione della dea terra Gea, Onfale uccideva di norma, invece, i propri amanti e che Erco-le riuscì a malapena a salvarsi da lei (cfr. J. E. FONTENROSE, *Python: a Study of Delphic Myth and Its Origins*, Berkeley (Los Angeles), University of California Press, 1959, p. 109).

Il y avait encore bien d'autres personnages dans la tapisserie, la suivante obligée, le petit Amour de rigueur, mais ils n'ont pas laissé dans mon souvenir une silhouette assez distincte pour que je les puisse décrire¹⁰⁸⁶.

La femminilizzazione del semidio Ercole viene esplicitata dal suo abbigliamento e dall'atto di filare ai piedi di una donna - una sovrana, certo, paragonabile per bellezza, fascino e maestosità a una dea, ma pur sempre una donna - viene ulteriormente accentuata dall'impiego di termini quali "grâce", e "air tout à fait galant". La minaccia, in questo caso, è costituita dalla parallela viriliz-zazione di Onfale, soltanto parzialmente attenuata dall'utilizzo di aggettivi quali "frêle", "ado-rable", "charmante", "délicieuse" e, soprattutto, delle diverse declinazioni dell'aggettivo "pe-tit" che minano, in un certo qual modo, la serietà del travestimento della regina. La clava nodosa e la conocchia avvolta da un cordoncino rosa sono i simboli dei due sessi, in questo caso attri-buiti in senso inverso. La mazza, la cui forma fallica è innegabile, è accessoria della forza fisica maschile, mentre la rocca rappresenta uno degli utensili tradizionali per antonomasia del lavoro domestico femminile: la sua intima associazione con la donna viene perfettamente sottolineata in inglese, in cui il termine "distaff" (conocchia) serve anche a distinguere il ruolo muliebre e ma-terno all'interno del nucleo familiare ("the distaff side of the family")¹⁰⁸⁷.

La contaminazione e l'indebolimento dell'uomo - essere profano e mortale - ad opera della donna - figura sacra e immortale - in buona parte dei *récits fantastiques* rientra in una più ampia messa in discussione della categoria del soggetto maschile imputabile proprio al potere fantastico. La funzione archetipale di quest'ultimo - in genere una caratteristica dell'"io"¹⁰⁸⁸ - viene rivestita, nel contesto qui oggetto di studio, dal protagonista dell'avventura fantastica, spesso identificabile col narratore stesso (a sua volta identificabile, con una certa frequenza, con l'autore). L'integrità del suddetto soggetto è assicurata da un'unità che designa il medesimo come una creatura separata, per lo più, dal mondo esterno (l'esempio estremo di Romuald ne *La Morte amoureuse* è solo uno dei tanti)¹⁰⁸⁹ e dalla società che lo popola, anche quando sembra frequenta-re entrambi in maniera parossistica. Rosemary Jackson descrive il soggetto "come un tutt'uno coerente, indivisibile e continuo"¹⁰⁹⁰ che "non può essere unito con l'"altro" - il fenomeno fantastico - senza cessare di essere"¹⁰⁹¹. Il fatto di

1086 GAUTIER, *Omphale*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, pp. 200-201.

1087 Cfr. BULVER, *op. cit.*, pp. 44-45. "Distaff adj. and n. **1. a.** A staff that holds on its cleft end the unspun flax, wool, or tow from which thread is drawn in spinning by hand. **b.** An attachment for a spinning wheel that serves this purpose. **2.** Work and concerns traditionally considered important to women - The sphere of work by women. **3.** Women considered as a group - Characteristic of or peculiar to a woman; "female sensitiveness"; "female suffrage" (EDI-TORS OF THE AMERICAN HERITAGE DICTIONARIES, *The American Heritage Dictionary of the English Language* - 4th edition, Boston-New York, Houghton Mifflin Company, 2000, *ad vocem*).

1088 Cfr. C. O. EVANS, *The Subject of Consciousness*, London, George Allen and Unwin, 1970, p. 146.

1089 Cfr. D. BROWNING, *Act and Agent: an essay in Philosophical Anthropology*, Coral Gables (Florida), University of Miami Press, 1964, p. 57. Questa unità viene descritta da Georges Bataille, paradossalmente (all'interno di una descrizione ripresa da Philippe Sollers), come coscienza di una "discontinuité", come frattura di un'identità separata, come una sorta di autopossessione destinata a sfociare in un amaro distacco corporeo e in un graduale, totale isolamento (Ph. SOL-LEERS, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 105).

1090 JACKSON, *op. cit.*, p. 77.

1091 *Ibid.*, p. 84.

avanzare dei dubbi addirittura sull'unità fondata-mentale del soggetto maschile, sulla sua separazione dall'altro - o, per meglio dire, dall'"altra" - compare nei *récits fantastiques* o tramite una scissione interna al soggetto stesso che mina appunto, a partire dal suo "io" più profondo, la sua integrità, o attraverso una "fusione mortale" con il fenomeno femminile - l'"altro" appunto - che finisce, come si è detto, per annientarlo. La frattura che si verifica nel soggetto si manifesta, a livello letterario, con la divisione del medesimo in almeno due altre entità: il narratore-testimone del passato e il narratore-protagonista del pre-sente¹⁰⁹² (è quanto avviene, ancora una volta, al sacerdote Romuald de *La Morte amoureuse*). La separazione tra narratore e protagonista è di natura temporale oltretutto, sovente, spaziale.

Il soggetto maschile, dunque, è soggiogato alla volontà della *Femme Fatale* fantastica e non è assolutamente in grado - in preda com'è a una vera e propria "possessione" da parte della creatura femminile dalla quale si è lasciato circuire - di agire autonomamente. Di fronte a co-stei, all'apparenza tanto diversa quanto straordinaria rispetto a lui, l'uomo resta folgorato, ammutolito, immobile, del tutto incapace di dominare i propri impulsi e di coordinare fra loro corpo e mente. Quando la rediviva Inès de la Sierras fa la sua comparsa nel castello di Ghismondo, sedendosi a tavola con il narratore, i suoi due sottoposti e il suo *arriero* a mangiare e a bere in silenzio, "chacun des personnages de cette scène bizarre semble s'être isolé en lui-même, immobile et muet, comme s'il avait été frappé de la baguette pétrifiante d'une fée"¹⁰⁹³.

Romuald, ne *La Morte amoureuse*, rievocando il primo scambio di sguardi con la bella e misteriosa Clarimonde, in chiesa, il giorno della sua ordinazione a sacerdote, dichiara: "la distraction m'envahissait de plus en plus, et je savais à peine ce que je faisais"¹⁰⁹⁴. Il brusco contatto della sua mano con quella della cortigiana, all'uscita della chiesa, a cerimonia avvenuta, finisce per scombussolarlo completamente¹⁰⁹⁵. A partire da quel momento, la volontà del giovane - come si è già evidenziato in più occasioni - viene (quasi) del tutto sostituita da quella della *revenante*¹⁰⁹⁶.

L'influenza del fenomeno femminile fantastico sul soggetto maschile causa dunque, in molti casi, la perdita irrimediabile dell'unità del medesimo. Secondo Roger Caillois, "le récit fantastique se termine presque toujours par la mort, la disparition ou la damnation du héros"¹⁰⁹⁷. La morte, l'improvvisa scomparsa e la follia - esempio paradigmatico di una dannazione, per così dire, "profana" - dell'individuo diviso sono tutte condizioni emblematiche di una perdita: perdita della ragione a causa della pazzia, perdita del corpo in seguito a una sparizione o a un decesso (precoce, per suicidio o, il più delle volte, in circostanze bizzarre), e perdita dell'anima per via del peccato (nella maggior parte dei casi, quello della lussuria). Tutte queste "privazioni" tendono ad escludere il soggetto maschile da qualsiasi contatto con la società, opprimendolo sotto una cappa d'isolamento (che, con la morte, raggiunge il suo spessore estremo) assai simile a quella che si viene a creare in

1092 Cfr. BELLEMIN-NOËL, *loc. cit.*, p. 103.

1093 NODIER, *Inès de Las Sierras*, in *Contes*, cit., p. 682.

1094 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 527.

1095 Cfr. *Ibid.*, p. 530.

1096 CAILLOIS, *Images*, cit., p. 16.

seguito alla violazione di un tabù¹⁰⁹⁸. Il soggetto rimane completa-mente soggiogato dalla forza sprigionata dal fenomeno femminile fantastico, dall'Incomprensibile che esso rappresenta: egli non può evitare di temerlo e, parallelamente, di esserne ossessionato, di amarlo in maniera appassionata, ben oltre la soglia della disperazione, e, nel contempo, di esserne terrorizzato. Anche nel caso in cui il *récit fantastique* non termini con una delle suddette forme di perdita da parte del protagonista maschile, tali destini continuano spesso a incombere su di lui e a minacciarlo. Nonostante egli, infatti, viva ormai nel presente del *récit* stesso egli sembra costantemente e profondamente traumatizzato dall'avventura straordinaria vissuta, tanto che - come nella plurimenzionata *Morte amoureuse* - continua a raccontarla, a rievocarla, ravvi-vandone tutto il potere sconvolgente e doloroso anche a decenni di distanza.

È, allora, sui rapporti tra soprannaturale e quotidiano, tra Sacro e Profano, che si modellano quelli tra protagonista maschile e *Femme Fatale* (colta dal primo, in particolare, nel momento *clou* della sua apparizione) della stragrande maggioranza dei *récits fantastiques*. Analogamente alla natura misteriosa o inammissibile del testo fantastico, il Femminino e la donna costituiscono la somma alterità - tanto nel mondo reale e terreno, quanto in quello irreal e ultraterreno - la diversità di una dimensione sovrumana o sacra (e infernale) in totale opposizione a quella profana (ma ancora vigilata dall'occhio severo e imperscrutabile di Dio). Lo statuto della creatura femminile come "altro" nei *récits* qui presi in esame riflette perfettamente quello della donna nella cultura occidentale, senza contare il fatto che la modalità fantastica viene tradizionalmente - anche se non sempre a giusto titolo - considerata una prerogativa tutta maschile. Kathryn Crecelius nota, a proposito dei "thèmes du *tu*"¹⁰⁹⁹ todoroviani:

Selon Todorov, l'Autre est toujours du sexe opposé: en effet, la relation est toujours celle entre un être du sexe masculin et un "autre" féminin, ce qui n'est pas surprenant, étant données les différences attribuées à la femme par la culture occidentale. Comme pour le lecteur-narrateur masculin, dans le monde fantastique de Todorov, le masculin devient la norme, le féminin ce qui s'écarte de la norme. On a l'impression que, pour Todorov, aussi bien que pour Freud - bien que ni l'un ni l'autre ne l'indique explicitement - le fantastique est un genre masculin qui traite de préoccupations masculines: la femme comme "autre", l'antithèse de la religion et la sexualité, la castration, les conflits oedipiens, et ainsi de suite¹¹⁰⁰.

Secondo Joseph Fontenrose, la donna-tabù - intesa come donna demonio¹¹⁰¹-, rappresenta un ar-

1098 ID., *L'Homme et le sacré*, cit., pp. 39-40.

1099 TODOROV, *Introduction*, cit., chap. VIII.

1100 K. J. CRECELIUS, *Female Fantastique: the Case of Georges Sand*, in "L'Esprit Créateur", XXVIII, 3 (fall 1988), pp. 55-56. La traduzione è di BULVER, op. cit., p. 47.

1101 Non bisogna, tuttavia, credere che soltanto le donne demoniache siano letali: Afrodite stessa - con l'appellativo "Androfona" - uccideva i suoi amanti allo stesso modo di Ishtar e Anath (cfr. FONTENROSE, op. cit., p. 169). Queste e molte altre, al pari di Ashtaroth - la dea loro strettamente collegata - non erano, infatti, soltanto divinità dell'amore e del sesso, ma anche della guerra, e in questa loro ultima attività erano incredibilmente assetate di sangue (cfr. LEDERER, *Fanciulle venefiche e altre signore letali*, in op. cit., p. 64). Il lato più inquietante e pericoloso del mito della dea della lussuria greco-

chetipo mitologico che appare nelle vesti di compagna / complice del Nemico, oppure come seduttrice dell'Eroe. Il suo amore, in entrambi i casi, è sempre mortale. Essa giace con l'Eroe - o, per lo meno, promette di farlo - e finisce per ucciderlo¹¹⁰². In qualità di compagna / complice del Nemico, la figura femminile in questione costituisce il catalizzatore, il mezzo per incatenare l'anima a Satana, l'elemento di mediazione tra l'Eroe e il Male, rivestendo, in tal senso, un ruolo tradizionale attribuito ormai da centinaia di migliaia di anni¹¹⁰³. Eva agisce come mediatrice tra l'Uomo (Adamo) e i poteri diabolici del soprannaturale (in altri termini, del demone-serpente, degli Inferi), mentre la Vergine Maria si fa mediatrice tra il Divino (il Cielo) e l'Uomo (la Terra). Le Muse, personificazioni teologiche delle diverse ispirazioni artistiche, mettono in relazione tra l'artista e l'ideale estetico che egli quotidianamente persegue. Nei *récits fantastiques*, la donna assume, dunque, su di sé il gravoso, ma per lei piacevole compito di mettere in contatto il naturale (l'uomo, il profano) e il soprannaturale (il sacro, in particolare il demoniaco)¹¹⁰⁴. È ovvio, allora, che l'incontro tra soggetto maschile e fenomeno femminile nell'ambito del *récit fantastique*, soprattutto a causa della natura ambigua del secondo, costituisca il primo di tutta una serie di elementi testuali che tendono a suscitare paura e inquietudine nel soggetto stesso, estendendosi, molto spesso, anche ad altri personaggi collaterali della storia, ed oltrepassando la barriera che separa la carta stampata dal mondo reale - è bene ricordarlo - per giungere a perturbare in maniera pressoché analoga - nei casi più riusciti - addirittura il lettore.

4.2. Traumi indelebili

Nella maggior parte dei *contes* e delle *nouvelles fantastiques* di cui ci siamo occupati e di cui ci occuperemo successivamente in questo studio, la relazione del soggetto maschile con l'oggetto femminile e lo sconvolgimento improvviso ad essa conseguente generano nel primo delle lesioni insanabili. Non si tratta semplicemente di una rimessa in discussione generale dei parametri che regolano la sua esistenza, ma di una profonda lacerazione interna che - come si è già anticipato - altera e destabilizza completamente la sua personale percezione della realtà che lo circonda: niente, dopo l'incontro con la *Femme Fatale* - soprattutto se fantastica - può essere più come prima. In effetti, se Romuald ne *La Morte amoureuse*, ad esempio, sembra ritrovare, dopo la brusca interruzione del legame instaurato con Clarimonde, una sorta di compensazione nell'amore divino, le gravi ferite inflitte al suo spirito dall'esperienza ai confini della realtà vissuta tramite la donna, lo segneranno per il resto della vita. Quando, la notte successiva alla violazione della sua tomba e all'esorcismo sulla sua salma compiuta dall'abate Sérapion, la cortigiana farà la sua ultima comparsa di fronte al giovane sacerdote, le sue parole di congedo a questi, dure e profetiche, saranno: "Toute communication entre

romana verrà interamente ripreso da Mérimée ne *La Vénus d'Ille*.

1102 Cfr. FONTENROSE, *op. cit.*, p. 114.

1103 Cfr. LEDERER, *La profetessa*, in *op. cit.*, p. 157.

1104 Cfr. BULVER, *op. cit.*, p. 40.

nos âmes et nos corps est rompue désormais. Adieu, tu me regretteras”¹¹⁰⁵. Ad esse farà eco lo stesso Romuald, che, nonostante siano trascorsi da allora oltre quarant’anni, si rivelerà ancora del tutto incapace di distinguere con assoluta certezza il lato onirico da quello reale degli eventi vissuti in gioventù¹¹⁰⁶, e che, quand’anche quegli stessi eventi non fossero riconducibili che a un lungo sogno costruito ad arte dalla perfida Clari-monde per il solo piacere di prendersi gioco di lui, confesserà con immensa nostalgia al proprio interlocutore: “Hélas! elle a dit le vrai: je l’ai regrettée plus d’une fois et je la regrette encore. La paix de mon âme a été bien chèrement achetée; l’amour de Dieu n’était pas de trop pour rem-placer le sien”¹¹⁰⁷. Effetti analoghi sono riscontrabili, tra gli altri, anche in Théodore, in Octavien e in Lord Evandale, protagonisti, rispettivamente, de *La Cafetière*, di *Arria Marcella* e de *Le Roman de la Momie*; tutti e tre vivono emozioni intense, conseguenti al loro incontro con una creatura femminile inquietante, che trasformano irrimediabilmente i loro sensi, i loro sentimenti - in particolare nei confronti dell’altro sesso -, in una parola, tutto il loro essere: “Je venais de comprendre qu’il n’y avait plus pour moi de bonheur sur la terre”¹¹⁰⁸;

À dater de cette visite à Pompeï, Octavien fut en proie à une mélancolie morne, que la bonne humeur et les plaisanteries de ses compagnons aggravaient plutôt qu’ils ne le soulageaient; l’image d’Arria Marcella le poursuivait toujours, et le triste dénouement de sa bonne fortune fantastique n’en détruisait pas le charme. [...].

En désespoir de cause, Octavien s’est marié dernièrement à une jeune et charmante Anglaise, qui est folle de lui. Il est parfait pour sa femme; cependant Ellen, avec cet instinct du coeur que rien ne trompe, sent que son mari est amoureux d’une autre; mais de qui? C’est ce que l’espionnage le plus actif n’a pu lui apprendre. Octavien n’entretient pas de danseuse; dans le monde, il n’adresse aux femmes que des galanteries banales; il a même répondu très froidement aux avances marquées d’une princesse russe, célèbre par sa beauté et sa coquetterie. Un tiroir secret, ouvert pendant l’absence de son mari, n’a fourni aucune preuve d’infidélité aux soupçons d’Ellen. Mais comment pourrait-elle s’aviser d’être jalouse de Marcella, fille d’Arrius Diomèdes, affranchi de Tibère?¹¹⁰⁹;

1105 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 552.

1106 Né il narratore, né il lettore sembrano, dunque, in grado di poter fornire una qualche spiegazione logica ai fatti esposti dal primo. Sogno e realtà permangono legati tra loro in maniera inestricabile fino al termine della storia, particolare, quest’ultimo, che rende il testo, non soltanto il capolavoro gautieriano per eccellenza tanto decantato da Baudelaire, ma un vero e proprio modello di *récit fantastique*, un piccolo “classico” del suo genere (cfr. MALRIEU, *op. cit.*, p. 149).

1107 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 552. In *Spirite*, anche Lavinia - dop-pio femminile del protagonista de *La Morte amoureuse* (almeno nelle sue forme umane e tangibili, prima, cioè, della trasformazione spiritica in *Femme Fatale* fantastica) - ritiene, purtroppo invano, che Dio possa consolarla dell’immane rimpianto di aver perduto per sempre il suo primo e ultimo vero amore: “je me décidai à quitter le siècle et à entrer en religion. Dieu seul pouvait abriter ma douleur et la consoler peut-être” (ID., *Spirite*, in *Ibid.*, t. II, p.1185). È l’avverbio “peut-être” che, in questo caso, fa tutta la differenza! “Ma piété - prosegue, infatti, lo spettro della fanciulla, rievocando le proprie vicissitudini terrene - quoique tendre et fervente, n’était pas poussée jusqu’à l’exaltation mystique. C’était un motif humain plutôt qu’une vocation impérieuse qui m’avait fait chercher la paix à l’ombre du cloître. J’étais une naufragée de l’âme, brisée sur un écueil inconnu, et mon drame, invisible pour tous, avait eu son dénouement tragique. [...] Votre image [de Guy de Malivert] vivait toujours dans mon coeur...” (*Ibid.*, pp. 1185-1187).

1108 ID., *La Cafetière*, in *Ibid.*, t. I, p. 10

1109 ID., *Arria Marcella*, in *Ibid.*, t. II, pp. 313-314. Ne *La Toison d’or*, l’inquieto Tiburce - giovane ossessionato dalla bellezza che ama con l’amore di un poeta e guarda con gli occhi di un pittore pur senza essere né l’uno né l’altro (cfr., ID.,

Quant à Lord Evandale, il n'a jamais voulu se marier, quoiqu'il soit le dernier de sa race. Les jeunes misses ne s'expliquent pas sa froideur à l'endroit du beau sexe; mais, en conscience, peuvent-elles imaginer que Lord Evandale est rétrospectivement amoureux de Tahoser, fille du grand prêtre Pétamounoph, morte il y a trois mille cinq cents ans?¹¹¹⁰.

I tre giovani sono intimamente lacerati, come traumatizzati a causa di quella che presenta tutte le caratteristiche di una terribile delusione amorosa. La prima rivelazione fantastica della *Femme Fatale* - di durata più o meno breve e alla quale ciascuno di essi assiste seguendo sche-mi di volta in volta piuttosto ripetitivi per quanto mai identici - lascia in loro tracce assai dolorose, acuzzate da uno stato di frustrazione reso evidente, all'interno dei testi, dalla presenza, a tratti ridondante, della modalità interrogativa. Fortemente esemplificativa, in questo senso è, la straziante malinconia nervaliana scaturita dalla prima perdita di Aurélia: "Une dame que j'avais aimée longtemps et que j'appellerai du nom d'Aurélia, était perdue pour moi. Peu important les circonstances de cet événement qui devait avoir une si grande influence sur ma vie. Chacun peut chercher dans ses souvenirs l'émotion la plus navrante, le coup le plus terrible frappé sur l'âme par le destin; il faut alors se résoudre à mourir ou à vivre"¹¹¹¹. Le forme superlative presenti in questo frammento sottolineano la forza dello *shock* subito dal narratore a causa della scomparsa della donna, che strappa con violenza dallo spirito del narratore anche il timido barlume di speranza che in esso si era acceso, trascinandolo con sé nell'aldilà. E la seconda perdita di Aurélia, che sfugge a Nerval non soltanto nella vita, morendo, ma anche nei suoi sogni, termina con la chiusura definitiva del suo cuore alla gioia e la rinuncia da parte sua ad ogni genere di illusione: "Une seconde fois perdue! Tout est fini, tout est passé! C'est moi maintenant qui dois mourir et mourir sans espoir!"¹¹¹². Soltanto la fede nell'immortalità dell'anima sembra riuscire a placare - temporaneamente, beninteso - la disperazione del narratore: "Qu'est-ce donc que la mort? Si c'était le néant...Plût à Dieu! Mais Dieu lui-même ne peut faire que la mort soit le néant"¹¹¹³. Ma la maggior parte dei personaggi maschili gautieriani fin qui menzionati, non possono ricevere il conforto nervaliano derivato dalla presa di coscienza di un'"altra vita", più o meno "fantastica", in quanto è proprio la percezione, da parte loro, dell'esistenza di qualcosa e di qualcuno (dalle sembianze femminili) dopo la morte e al di là della realtà conosciuta a turbarli in maniera tanto spasmodica. La promessa rappresentata dalla donna - sempre che si conservi - diventa, allora, inaccessibile per questi uomini, che sono condannati a soffrire il tormento e la futilità della propria esistenza quotidiana senza trarne il benché minimo sollievo. La

La Toison d'or, in *Ibid.*, p. 776) - non soltanto condivide la medesima indole di Octavien, ma si comporta esattamente come il protagonista di *Arria Marcella* quando si risolve a sposare la fiamminga Gretchen di via Kipdorp. Costei, controfigura vivente della sua unica amante ideale - la Maddalena della *Deposizione* di Rubens - oltre che moglie, sarà per lui anche modella, fungendo, in definitiva, da palliativo, nella sua arte e nella sua vita, di una passione impossibile per una donna irraggiungibile, diventando il manichino in carne e ossa sostitutivo di una chimera dipinta su tela che, contrariamente a quanto sostenuto dal narratore al termine della nouvelle (cfr. *Ibid.*, p. 815), lungi dal fargli realmente dimenticare l'ammaliante figura della Maddalena di Anversa, si trasformerà in una sorta di cicatrice umana permanente della folgorazione da lui subita quando dinnanzi ai suoi occhi si dischiusero le ante che celavano il celebre dipinto rubensiano.

1110 ID., *Le Roman de la Momie*, in *Ibid.*, t. II, p. 634.

1111 NERVAL, *Aurélia (Première Partie)*, in *Oeuvres*, cit., t. III, p. 695-696.

1112 ID., *Aurélia (Seconde Partie)*, in *Ibid.*, p. 722.

1113 *Ibid.*

donna colta con gli occhi e poi perduta genera in essi una “rivelazione” destinata, il più delle volte, a spegnersi in fretta (insieme alle loro vite) ma sufficiente, ciononostante, a sovvertire completamente l’equilibrio fin troppo precario su cui si regge la loro natura umana e a fondarne uno del tutto antitetico.

Sia che sembri riunire in sé tutte le condizioni perché il fenomeno femminile non faccia la minima presa su di lui (presentandosi, cioè, barricato dietro false convinzioni, un buonsenso ostentato e l’ingannevole tranquillità della propria esistenza, condizionata dalla fede incrollabile in un materialismo semplice), sia che si mostri naturalmente predisposto all’esperienza fantastica (caratterizzandosi per una forma più o meno marcata di solitudine sociale, affettiva e intellettuale, molto spesso rivendicata con forza più che subita), il soggetto maschile si dimostra sempre particolarmente vulnerabile alle incursioni della *Femme Fatale*. Tanto lo scetticismo e l’indifferenza quanto, al contrario, gli alti ideali e l’estrema sensibilità lasciano, infatti, alla donna un vuoto intrinseco nel quale essa riesce ad insinuarsi ed inizia a scavare. In un primo tempo, il personaggio maschile, pur vacillando, continua a restare ancorato alle proprie certezze razionali o alle proprie, illusorie aspirazioni. Ma, a poco a poco, comincia a capitolare e si trova obbligato ad ammettere la realtà del fenomeno femminile con cui è entrato in contatto, pur dimostrandosi ancora incapace di accettarlo: la donna che i suoi occhi hanno visto è singolare, addirittura incredibile e, ciononostante, essa esiste, perché egli sa di averla vista. La comparsa della *Femme Fatale* ha dunque, principalmente, lo scopo di sedurre l’uomo, di rivelargli, cioè, i propri limiti, e per questo essa è avvolta, il più delle volte, da un alone di negatività: all’improvviso il personaggio maschile scopre di non poter più continuare a vivere come ha sempre fatto, che le sue conoscenze e le sensazioni che ha sempre provato erano il risultato di tutta una serie di inibizioni e che l’immagine che ha sempre avuto di sé stesso, degli altri e del mondo che lo circonda era completamente fittizia¹¹¹⁴. Analizzando ancora¹¹¹⁵ la vicinanza, non soltanto etimologica ma semantica, del termine “seduzio-ne” con il termine “sedizione”, si noterà come entrambi siano accomunati dal morfema “sed”. È questa “vicinanza” che rende interessante la tesi - sostenuta, tra gli altri, anche da Jean Baudrillard nel celebre trattato *De la Séduction*¹¹¹⁶ - secondo la quale la seduzione sarebbe, fondamentalmente, “sovversione dell’ordine” maschile da parte del Femminile, sovversione dell’ordine interno e sovvertimento delle trame spazio-temporali dell’esistenza del sedotto, stravolgimento della sua quotidianità, della regolarità dei suoi affetti privati. L’esperienza dell’incontro con il fenomeno femminile trasforma dunque, a livelli più o meno profondi, il soggetto maschile e lo rende irricognoscibile a sé stesso: la donna ha il potere di fargli toccare il fondo, è diabolica, di fronte a lei la sua dignità viene cancellata, la sua volontà è completamente

1114 Cfr. MALRIEU, *op. cit.*, pp. 63-64.

1115 Cfr. nota 40, p. 8 del presente studio.

1116 “Toujours la séduction veille à détruire l’ordre de Dieu, fût-il devenu celui de la production ou du désir. Pour toutes les orthodoxies elle continue d’être le maléfice et l’artifice, une magie noire de détournement de toutes les vérités, une conjuration de signes, une exaltation des signes dans leur usage maléfique. Tout discours est menacé par cette soudaine réversibilité ou absorption dans ses propres signes, sans trace de sens. C’est pourquoi toutes les disciplines, qui ont pour axiome la cohérence et la finalité de leur discours, ne peuvent que l’exorciser. C’est là où séduction et féminité se confondent, se sont toujours confondus. Toute masculinité a toujours été hantée par cette soudaine réversibilité dans le féminin. Séduction et féminité sont inéluctables comme le revers même du sexe, du sens, du pouvoir” (J. BAUDRILLARD, *De la Séduction*, Paris, Galilée, 1979, p. 8).

annientata. Già delineando la seduzione insita in questo incontro come obliqua, misteriosa e sovversiva, è logico, allora, collo-care tale esperienza sul versante del “sinistro”, del male¹¹¹⁷.

Ne *La Morte amoureuse*, Romuald, in apparenza integerrimo uomo di fede - simile, per diversi aspetti, all'irreprensibile monaco Medardo dell'opera hoffmanniana *Gli elisir del diavolo* (1815-1816)¹¹¹⁸ -, rinnega, immediatamente dopo aver incontrato Clarimonde, quella stessa condizione sacerdotale a cui, tuttavia non ha avuto il coraggio di sottrarsi in chiesa, nel corso del rito dell'ordinazione e ne crea, grazie all'intermediazione della donna, una tutta alternativa, a cavallo tra sogno e veglia, in breve consumata dal vizio e dalla corruzione morale. La tragica frattura esistenziale alla quale egli va incontro è metaforicamente rappresentata, all'interno del testo, dal-l'episodio in cui si procura per caso un taglio abbastanza profondo nel dito mentre sta sbuc-ciando un frutto, a sua volta metafora, questa, della rivelazione della natura vampirica della cortigiana, che avviene quasi simultaneamente all'incidente, quando il sangue della ferita dell'uomo inizia a colare e alcune gocce sprizzano su di lei¹¹¹⁹. Romuald è conscio del cambiamento repentino che la cortigiana, con la sua sola comparsa ha operato in lui, prosciugandogli dal cuore qual-siasi sentimento di umana commiserazione per le sofferenze altrui e instillandogli i germi di una passione egoistica che si rivelerà, in realtà, una fascinazione per la morte, per la totale abiezione, per l'abisso vertiginoso dell'annientamento¹¹²⁰. Il narratore non può né vuole opporsi a questa metamorfosi che rapidamente lo consuma: “je sentais au-dedans de moi une aridité extrême, et les sources de la grâce m'étaient fermées. Je ne jouissais pas de ce bonheur que donne l'accom-plissement d'une sainte mission; mon idée était ailleurs et les paroles de Clarimonde me reve-naient souvent sur les lèvres comme une espèce de refrain involontaire”¹¹²¹. La fluttuazione, la continua incertezza tra realtà e immaginario, tra luce ed ombra che contraddistingue la *revenante* Clarimonde - prototipo della *Femme Fatale* fantastica generata dallo sguardo gautieriano - si ri-trovano tutte, molto spesso, nei personaggi maschili dello stesso Gautier, resi appunto vittime, dall'autore, della figura femminile in questione. Si è già fatta menzione (e se ne tratterà in manie-ra più approfondita successivamente) di come Romuald ad esempio, ne *La Morte amoureuse*, ad un certo punto non riesca più a distinguere l'illusione dalla verità e creda di essere sia, durante il giorno, un umile sacerdote che sogna di interpretare, ogni notte, il ruolo dell'aristocratico frivolo e dissoluto, sia, durante la notte, un nobile mondano che sogna di incarnare, fino all'imbrunire, la figura di un devoto ministro di Dio. Quando tale dualismo si accentua e raggiunge l'acme delle proprie manifestazioni, il soggetto maschile gautieriano giunge, non soltanto ad avere - com'è ovvio in base a quanto appena dichiarato - una coscienza ambivalente del proprio io, ma addirittura a vedersi separato da sé stesso, vale a dire, a sdoppiarsi¹¹²²:

1117 Cfr. CAROTENUTO, *op. cit.*, pp. 6-7.

1118 HOFFMANN, *Gli elisir del diavolo*, in *Romanzi e racconti*, cit., t. I, pp. 401-647. Fratello Medardo è un esempio di religioso che - come il gautieriano Romuald - si rivela, infatti, del tutto incapace di resistere alle tentazioni della carne e, sotto l'effetto di un misterioso, infernale elisir, deve confrontarsi - ancora analogamente a Romuald - con il proprio doppio.

1119 Cfr. GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *op. cit.*, t. I, pp. 548-549.

1120 Cfr. *Ibid.*, p. 533.

1122 ~~Benescio~~ *op. cit.*, p. 42.

Jamais je n'avais éprouvé un bonheur aussi vif. J'avais oublié tout en ce moment-là, et je ne me souvenais pas plus d'avoir été prêtre que de ce que j'avais fait dans le sein de ma mère, tant était grande la fascination que l'esprit malin [Clarimonde] exerçait sur moi. À dater de cette nuit, ma nature s'est en quelque sorte dédoublée, et il y eut en moi deux hommes dont l'un ne connaissait pas l'autre. Tantôt je me croyais un prêtre qui rêvait chaque soir qu'il était gentilhomme, tantôt un gentilhomme qui rêvait qu'il était prêtre. Je ne pouvais plus distinguer le songe de la veille, et je ne savais pas où commençait la réalité et où finissait l'illusion. Le jeune seigneur fat et libertin se raillait du prêtre, le prêtre detestait les dissolutions du jeune seigneur. Deux spirales enchevêtrées l'une dans l'autre - imagine assai moderna, quest'ultima, quasi da manuale di biologia molecolare, dato che evoca, in tutto e per tutto, la doppia elica del DNA umano - et confondues sans se toucher jamais représentent très bien cette vie bicéphale qui fut la mienne. Malgré l'étrangeté de cette position, je ne crois pas avoir un seul instant touché à la folie. J'ai toujours conservé très nettes les perceptions de mes deux existences. Seulement, il y avait un fait absurde que je ne pouvais pas m'expliquer: c'est que le sentiment du même moi existait dans deux hommes si différents. C'était une anomalie dont je ne me rendais pas compte, soit que je crusse être le curé du petit village de ***, ou il signor Romualdo, amant en titre de la Clarimonde¹¹²³.

L'anziano Romuald, rievocando l'inizio della sua seconda esistenza onirica da gentiluomo depravato e amante della cortigiana Clarimonde, inizio¹¹²⁴ contraddistinto da una nuova e del tutto diversa cerimonia di vestizione e dal peccato di vanità - insito nell'atto di rimirarsi, riccamente abbigliato, in uno specchio - ammetterà, in maniera esplicita, di essersi smarrito, di aver subito, a partire da quel momento, una vera e propria metamorfosi, perdendo la propria identità di curato di campagna represso - in quanto interamente dedito alla preghiera e agli uffizi divini - a vantaggio di quella, del tutto antitetica, del proprio doppio onirico, nobiluomo veneziano, libertino e disinibito:

Je n'étais plus le même, et je ne me reconnus pas. Je ne me ressemblais pas plus qu'une statue achevée ne ressemble à un bloc de pierre. Mon ancienne figure avait l'air de n'être que l'ébauche grossière de celle que réfléchissait le miroir. J'étais beau, et ma vanité fut sensiblement chatouillée de cette métamorphose. Ces élégants habits, cette riche veste brodée, faisaient de moi un tout autre personnage, et j'admirai la puissance de quelques aunes d'étoffes taillées d'une certaine manière. L'esprit de mon costume me pénétrait la peau - prende qui il via, in maniera più che esplicita, la vera e propria possessione fisica del soggetto maschile da parte del fenomeno femminile - et au bout de dix minute j'étais passablement fat¹¹²⁵.

1123 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, pp. 546-547.

1124 Del resto, il medesimo esordio della vita onirica di Romuald coincide proprio con la partenza per un viaggio fantastico in compagnia di Clarimonde - esperienza, questa, dal forte sapore iniziatico - con destinazione Venezia, la città del sogno per antonomasia, nella quale si alternano, in un continuo e ambiguo riverbero, realtà e apparenza (cfr. BENE-SCH, *op. cit.*, p. 43).

1125 *Ibid.*, p. 546.

Le constatazioni che compie il sacerdote rievocando ciò che ha vissuto e provato in gioventù grazie - o a causa di - Clarimonde sono ben determinate e presentano una certa gravità. Sembra, in effetti, che la *revenante* abbia paralizzato, con il suo veleno erotico, sia i sensi che la ragione dell'uomo, a un punto tale da renderlo del tutto incapace di agire e di pensare. Le pupille della cortigiana adempiono pienamente, allora, alla loro funzione di "specchio" in cui il narratore, pur rischiando di affogarsi, intende e tende a smarrire completamente la propria identità. Il mistero e il pericolo che lasciava intravedere l'acqua degli occhi menzionata in precedenza¹¹²⁶, significano proprio questa perdita d'identità del soggetto maschile, perdita che avviene, appunto, tramite l'induzione, nella stessa anima in procinto di involarsi dal corpo dell'uomo, di un sentimento troppo forte da gestire per quest'ultimo, talmente incontenibile da squarciarlo a metà prima dell'annientamento definitivo. La frattura subita da Romuald è dovuta alla particolare opera di possessione messa in atto nei suoi confronti dalla tanto bella quanto letale Clarimonde. Il motore di questa sorta di cataclisma è sempre lo sguardo del fenomeno femminile, che esercita sul soggetto maschile un fascino alienante, subendo il quale egli si abbandona volontariamente alla *Femme Fatale* fantastica, facendole letteralmente dono di tutta la sua persona, di tutto il suo io. Soltanto molto tempo dopo Romuald riconoscerà di essere stato imprigionato dalla cortigiana; del resto, la possessione attuata da quest'ultima diventa rapidamente fisica, grazie, in particolare ai giochi seduttivi generati dalla sessualità prorompente della medesima. L'impronta della mano con cui la donna stringe quella del neosacerdote¹¹²⁷, tenendo in pugno fin da subito, con questo gesto - all'apparenza semplice, ma estremamente significativo, come si vedrà meglio in seguito -, lo spirito, l'intera esistenza del giovane, non scomparirà neppure con la sua estrema dipartita.

In *Colomba* di Mérimée, per quanto la ragione di Orso della Rebbia combatta le pesanti accuse di assassinio contro il clan dei Barricini che la sorella continua regolarmente a ribadirgli, malgrado i suoi ripetuti divieti in tal senso¹¹²⁸ (accuse che, in un primo tempo, Colomba gli fa pervenire ogni tre mesi per lettera, durante la sua permanenza sul continente, e che, successivamente al suo ritorno nel borgo natò, la stessa fanciulla non tarda a rammentargli, insieme alla sua sacra e ineluttabile "esecuzione della vendetta"), le pressanti insinuazioni della giovane non fanno che ridestare in lui il suo istinto corso - geneticamente già predisposto alla violenza e alla sete di sangue¹¹²⁹ - finendo per ossessionarlo

1126 Cfr. p. 12 del presente studio.

1127 Cfr. GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 530.

1128 "Une fois tous les trois mois Colomba lui écrivait pour lui répéter ses soupçons, qu'elle appelait des preuves. Malgré lui, ces accusations faisaient bouillonner son sang corse, et parfois il n'était pas éloigné de partager les préjugés de sa soeur. Cependant, toutes les fois qu'il lui écrivait, il lui répétait que ses allégations n'avaient aucun fondement solide et ne méritaient aucune créance. Il lui défendait même, mais toujours en vain, de lui en parler davantage" (MÉRIMÉE, *Colomba*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, cit., p. 795). E più avanti, sul sentiero che riconduce Orso e Colomba a Pietranera, il giovane torna di nuovo a rimproverare la sorella con queste parole: "Colomba, tu es une folle [...]. Colomba, dit Orso d'un ton sévère, je t'avais priée bien des fois de ne plus me parler des Barricini ni de tes soupçons sans fondement" (*Ibid.*, pp. 803-804).

1129 Una sera, dopo lo sbarco ad Ajaccio, stringendo con aria grave e commossa la mano tesagli da miss Nevil, Orso Antonio confessa, infatti, alla bella irlandesina di cui si è infatuato: "Mademoiselle, [...], savez-vous qu'il y a des moments où l'instinct du pays [la Corse] se réveille en moi. Quelquefois, lorsque je songe à mon pauvre père..., alors d'affreuses idées

e per avvelenargli irrimediabilmente cuore e mente con la furia travolgente dell'odio, peculiare della *Femme Fatale* in generale, e della fiera “voce-ratrice” in particolare¹¹³⁰. Una volta calcato nuovamente il barbaro suolo patrio (covo inquietante della figura femminile altrettanto perturbante e letale della storia, nascondiglio strano e poco frequentato, in cui i suoi poteri si rigenerano e si rivelano essere sempre più forti), l'opera di “in-tossicazione” messa in atto da Colomba nei confronti del fratello subisce una brusca accelerazione¹¹³¹. Il germe della follia omicida che da anni divora l'anima della fanciulla, è in tutto e per tutto analogo alla brama di sangue delle mitologiche sirene, con le quali essa condivide “*le don*”¹¹³² del canto ammaliatore. Tale germe viene prepotentemente trasmesso, da costei, a Orso Antonio tramite un bacio fatale, ricevuto dal giovane in un momento di particolare sacralità sia per lui che per la sorella, alla presenza di reliquie alquanto singolari, una sorta di terrificanti strumenti di tortura / conversione forzata di cui l'altrettanto tremenda Colomba sa servirsi con estrema abilità per piegare ulteriormente ai suoi loschi scopi la volontà della propria vittima:

Orso monta dans sa chambre. Un instant après, Colomba l'y suivit, portant un petite cassette qu'elle posa sur la table. Elle l'ouvrit et en tira une chemise couverte de larges taches de sang. “Voici la chemise de votre père, Orso.” Et elle la jeta sur ses genoux. “Voici le plomb qui l'a frappé.” Et elle posa sur la chemise deux balles oxydées. “Orso, mon frère!” cria-t-elle en se précipitant dans ses bras et l'étreignant avec force, “Orso! tu le vengeras!” Elle l'embrassa avec une espèce de fureur - ecco il momento preciso in cui ha luogo quella che può essere definita una forma di “iperstimolazione per contagio” dell'istinto omicida del protagonista -, baisa les balles et la chemise, et sortit de la chambre, laissant son frère comme pétrifié sur sa chaise.

m'obsèdent” (*Ibid.*, p. 780).

1130 Come confida Orso Antonio a miss Nevil, durante una passeggiata in riva al golfo e dopo un silenzio fin troppo prolungato: “C'est que, voyez-vous, nous autres Corses, nous sommes une race rusée. Ma soeur comprend qu'elle ne me tient pas complètement en sa puissance, et ne veut pas m'effrayer, lorsque je puis m'échapper encore - un po' allo stesso modo del gatto quando gioca con la propria preda prima di stringerla fra gli artigli e divorarla -. Une fois qu'elle m'aura conduit au bord du précipice, lorsque la tête me tournera, elle me poussera dans l'abîme” (*Ibid.*, p. 797).

1131 “...Eh bien! malgré moi - sentenza Orso della Rebbia rivolto a miss Nevil che, scherzosamente, lo accusa di essere diventato un selvaggio troppo incivilito -, je me sens redevenir sauvage depuis que j'ai mis le pied dans cette île [la Cor-se]. Mille affreuses pensées m'agitent, me tourmentent...” (*Ibid.*, p. 796). E in seguito, di fronte alle rimostranze del giovane còrso, tacciato di codardia da un marinaio per non aver ancora vendicato l'omicidio del padre, miss Nevil esclama: “Savez-vous, monsieur del la Rebbia, que vous me faites peur. Il paraît que l'air de votre île ne donne pas seulement la fièvre, mais qu'il rend fou. Heureusement que nous allons bientôt la quitter” (*Ibid.*, pp. 797-798). Lo stesso Thomas Nevil, padre di miss Lydia, dopo tutte le vicissitudini vissute dai suoi ospiti della Rebbia e dalla figlia, innamorata del capo di questo clan familiare, reclama, come unica condizione al consenso del matrimonio della fanciulla col giovane Orso: “c'est un brave garçon; mais, par Dieu! nous ne demeurerons pas dans son diable de pays! ou je refuse mon consentement” (*Ibid.*, p. 881).

1132¹¹³¹*Ibid.*, p. 824. “Tout enfant - spiega Orso a miss Nevil, fortemente incuriosita dalle straordinarie e misteriose doti canore della giovane còrsa -, elle [Colomba] s'escriait à faire des vers, et mon père m'écrivait qu'elle était la plus grande voceratrice de Pietranera et de deux lieues à la ronde” (*Ibid.*, p. 785). Precisa Mérimée, in una nota contenuta nel capitolo III del *récit* in questione: “Lorsqu'un homme est mort, particulièrement lorsqu'il a été assassiné, on place son corps sur une table - detta in còrso *tòla* -, et les femmes de sa famille, à leur défaut, des amies, ou même des femmes étrangères con-nues pour leur talent poétique, improvisent devant un auditoire nombreux des complaintes en vers dans le dialecte du pays. On nomme ces femmes *voceratrici*, ou, suivant la prononciation corse, *buceratrici*, et la complainte s'appelle *vò-cero*, *bùceru*, *buceràtu*, sur la côte orientale; *ballata* sur la côte opposée. Le mot *vòcero*, ainsi que ses dérivés *vocerar*, *vo-ceratrice*, vient du latin *vociferare*. Quelquefois, plusieurs femmes improvisent tour à tour, et souvent la femme ou la fille du mort chante elle-même la complainte funèbre” (*Ibid.*, p. 771).

Orso resta qualche tempo immobile, n'osant éloigner de lui ces épouvantables reliques. En-fin, faisant un effort, il les remit dans la cassette et courut à l'autre bout de la chambre se jeter sur son lit, la tête tournée vers la muraille, enfoncée dans l'oreiller, comme s'il eût voulu se dérober à la vue d'un spectre. Les dernières paroles de sa soeur retentissaient sans cesse à ses oreilles - trat-tandosi, come si è ribadito in più occasioni, di una creatura in parte sirenica, il fatto è più che comprensibile -, et il lui semblait entendre un oracle fatal, inévitable, qui lui demandait du sang, et du sang innocent. Je n'essaierai pas de rendre les sensations du malheureux jeune homme, aussi confuses que celles qui bouleversent la tête d'un fou. Longtemps il demeura dans la même position, sans oser détourner la tête. Enfin, il se leva, ferma la cassette, et sortit précipitamment de sa maison, courant la campagne et marchant devant lui sans savoir où il allait¹¹³³.

La trasformazione irreversibile che Colomba opera nel fratello - ennesima conseguenza dell'incontro / scontro ravvicinato tra soggetto maschile e fenomeno femminile fantastico - è pressoché radicale. Il protagonista, infatti, da "charmant garçon, [...] militaire, officier aux chasseurs à pied de la garde [de France], et qui serait déjà colonel - dichiara con un certo orgoglio Matei, capitano del bastimento diretto in Corsica sul quale sono imbarcati il colonnello Nevil e la figlia - si l'Autre [Napoléon] était encore empereur"¹¹³⁴, ma che si ritrova collocato a riposo, "en demi-sol-de"¹¹³⁵ - probabilmente perché presente alla campagna di Waterloo e conterraneo di Bonaparte -, subdolamente manovrato dalla diabolica sorella, diventa un fuorilegge alla macchia, spietato vendicatore dell'omicidio del padre avvenuto anni prima. E tutto ciò, nonostante la dolce miss Nevil - suo personale "ange gardien"¹¹³⁶ - non dubiti di lui, né del suo coraggio a resistere ai barbari pregiudizi della sua terra natia, reputandolo oltremodo "un gentleman plein d'honneur"¹¹³⁷, di un autentico "honneur d'homme et de militaire"¹¹³⁸, rimproverandolo addirittura di essere "un sau-vage trop civilisé", per lo meno rispetto a Colomba che è, invece, "vraiment Corse"¹¹³⁹ - satura dello spirito più autentico della propria Terra - e veramente fatale, troppo aggressiva per la fragile indole angelica della giovane irlandesina, che ne viene istintivamente attirata come ferro da una calamita. Anche nella merimeana *Carmen*, il cambiamento di cui è vittima il giovane brigadiere José viene immediatamente innescato dalla prima comparsa sulla scena della sfrontata sigaraia di origine gitana che dà il titolo al *récit* in questione, e compromette in modo drammatico - proprio come nel caso di Romuald ne *La Morte amoureuse* - il suo ruolo nella società. Essa ammalia l'ufficiale, che dovrebbe arrestarla per un accoltellamento, gettandogli in pieno volto - come se si trattasse di un vero e proprio sortilegio¹¹⁴⁰ - il fiore che un attimo prima teneva in

1133 *Ibid.*, pp. 815-816.

1134 *Ibid.*, p. 763.

1135 *Ibid.*, p. 766.

1136 *Ibid.*, p. 798.

1137 *Ibid.*, p. 780.

1138 *Ibid.*, p. 798.

1139 *Ibid.*, p. 796.

1140 Più avanti, don José dichiarerà, infatti, al proprio interlocutore: "S'il y a des sorcières, cette fille-là en était une!" (MÉ-RIMÉE, *Carmen*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, cit., p. 962).

bocca¹¹⁴¹. E, per averne agevolato la fuga mentre veniva tradotta in carcere, egli verrà degradato a soldato semplice e rinchiuso in prigione per un mese, subendo la prima punizione di tutta la sua dura carriera militare:

Adieu les galons de maréchal des logis que je croyais déjà tenir! [...] En me faisant soldat, je m'étais figuré que je deviendrais tout au moins officier [...]. Maintenant je me disais: Tout le temps que tu as servi sans punition, c'est du temps perdu. Te voilà mal noté; pour te remettre bien dans l'esprit des chefs, il te faudra travailler dix fois plus que lorsque tu es venu comme conscrit¹¹⁴².

Nonostante l'umiliazione sofferta a causa della donna - per José, peggiore della morte¹¹⁴³ - il senso dell'onore che ancora sopravvive nell'uomo gli impedirà di disertare, passo che, tuttavia, sarà costretto a compiere, sconvolgendo in maniera radicale e, soprattutto, irreversibile, il corso della propria esistenza, quando, accecato dalla gelosia per Carmen, trafiggerà a morte, durante una zuffa, un tenente del proprio reggimento: l'incontro con la zingara finirà per trasformarlo definitivamente allora, e in un crescendo inarrestabile, da garante della legge e dell'ordine a di-sertore, contrabbandiere, brigante e assassino, cioè nell'esatto opposto di ciò che è stato in un passato non troppo lontano:

Ce fut [d'une] façon engageante que cette diable de fille me montra la nouvelle carrière qu'elle me destinait, la seule, à vrai dire, qui me restât, maintenant que j'avais encouru la peine de mort. Vous le dirai-je, monsieur? elle me déterminait sans beaucoup de peine. Il me semblait que je m'unissais à elle plus intimement par cette vie de hasards et de rébellion. Désormais je crus m'assurer son amour¹¹⁴⁴.

Le ingenua aspettativa del giovane, che vorrebbe condurre via con sé, nelle Americhe, l'adorata gitana e trascorrere insieme a lei il resto della vita, finiranno presto infrante come uno specchio contro la natura selvaggia e ribelle della fanciulla: "Je t'en prie - supplica invano José l'indomabile Carmen,

1141 "Et prenant la fleur de cassie qu'elle [Carmen] avait à la bouche, elle me la lança, d'un mouvement du pouce, juste entre les deux yeux. Monsieur, cela me fit l'effet d'une balle qui m'arrivait...Je ne savais où me fourrer, je demeurais immobile comme une planche. Quand elle fut entrée dans la manufacture, je vis la fleur de cassie qui était tombée à terre entre mes pieds; je ne sais ce qui me prit, mais je la ramassai sans que mes camarades s'en aperçussent et je la mis précieusement dans ma veste. Première sottise!" (*Ibid.*, p. 958).

1142 *Ibid.*, p. 962.

1143 "J'avais encore mon honneur de soldat, et désertir me semblait un grand crime. [...] Après la cérémonie de la dégradation, je croyais n'avoir plus rien à souffrir; mais il me restait encore une humiliation à dévorer: ce fut à ma sortie de prison, lorsqu'on me commanda de service et qu'on me mit en faction comme un simple soldat. Vous ne pouvez vous figurer ce qu'un homme de coeur éprouve en pareille occasion. Je crois que j'aurais aimé autant à être fusillé. Au moins on marche seul, en avant de son peloton; on se sent quelque chose; le monde vous garde" (*Ibid.*, p. 963).

1144 *Ibid.*, p. 972.

poco prima di pugnalarla a morte -, [...], sois raisonnable. Écoute-moi! tout le passé est oublié. Pourtant, tu le sais, c'est toi qui m'as perdu; c'est pour toi que je suis devenu un voleur et un meurtrier. Carmen! ma Carmen! laisse-moi te sauver et me sauver avec toi¹¹⁴⁵. Al-la base della fortuna di questa “*allumeuse bohémienne*” sembra esserci, insomma, l'attrattiva che l'indisciplina, il disordine e lo sperpero esercitano su uomini che si vorrebbero posati, laboriosi, amanti del giusto mezzo. Carmen, capelli corvini, vesti succinte, modi provocanti, carattere focoso, calcolatore e infedele, coinvolge don José in una relazione tempestosa e appassionante, relazione cui egli sacrifica via via - come si è visto - onestà, denaro, grado conseguito nell'esercito, identità: in altri termini, la vita intera. Neppure un sacrificio così incommensurabile riuscirà, tuttavia, a piegare la natura della zingara e a convincerla a rinunciare alla propria libertà. José, la sua vittima, finirà disperato sul patibolo per averla uccisa (vittima due volte, dunque), ma tutto sarà stato invano: morendo, Carmen gli sarà sfuggita definitivamente, senza smettere, per questo, di ossessionarlo¹¹⁴⁶.

Il soggetto maschile sottomette al fenomeno femminile tutto il proprio essere, la propria “verità” (nel senso etimologico del termine), la medesima rispetto alla quale, come afferma Baudrillard, il sedotto è sempre sviato - “fantasticamente” sviato aggiungerebbero noi - da colui che seduce¹¹⁴⁷. La maggior parte dei protagonisti maschili dei *récits fantastiques* oggetto di studio in questa sede, infatti, procedono in maniera apparentemente - e soltanto apparentemente - sicura delle proprie certezze fino a quando un incontro fatale non li svia, minando, come si è detto sopra, il loro modo di essere, i loro equilibri. La donna, il fenomeno, l’“altro”, li cattura, ed essi vanno felicemente, fingendo addirittura, a volte, di non rendersene conto, verso la loro rovina e, pur vedendo infrangersi ad una ad una quelle stesse (finte) certezze su cui si era retta, fino a quel momento, la loro esistenza, continuano ad inoltrarsi in un territorio insidioso ed inesplorato, tipicamente “fantastico”¹¹⁴⁸. È il caso, ne *Le Roi Candaule*, sia di Gygès che del re di Sardi, che mutano drasticamente la propria natura dopo aver levato gli occhi sulle grazie esposte di Nyssia ed esserne rimasti folgorati. Il capo delle guardie, infatti, troverà finalmente una giustificazione valida alle vaghe ambizioni che lungo tempo lo assillano¹¹⁴⁹, all'estasi di onnipotenza e all'invidia repressa nei confronti di Candaule che da sempre lo consumano e che lo indurranno a soffocare la propria coscienza, a infrangere il sacro vincolo di lealtà che lo lega al proprio signore e bene-fattore e a macchiarsi del suo ignobile assassinio per sostituirlo sul trono e nel talamo nuziale. Il sovrano sarà invece spinto a dare libero sfogo - sfogo sconsiderato, eccessivo, quasi folle - alle proprie velleità estetico-artistiche, condividendo con terzi il segreto privato della divina bellezza della consorte ed estirpando dal proprio animo quella discrezione coniugale e quella gelosia amorosa, una volta saldamente radicate in lui, che, sole, avrebbero potuto preservarlo dalla vendetta sanguinaria della principessa persiana:

1145 *Ibid.*, p. 987.

1146 COTTI, *Immagini letterarie della donna fatale*, in *op. cit.*, pp. 15-16.

1147 “Être séduit, c'est être détourné de sa vérité. Séduire, c'est détourner l'autre de sa vérité. Cette vérité forme désormais un secret qui lui [à la séduction] échappe (Vincent Descombes)” (BAUDRILLARD, *op. cit.*, p. 110).

1148 Cfr. CAROTENUTO, *op. cit.*, p. 132.

1149 Cfr. GAUTIER, *Le Roi Candaule*, in *op. cit.*, t. I, pp. 945, 946, 984.

Chose étrange, et que je rougirais de t'avouer, cher Gygès: autrefois j'ai été jaloux; j'aurais voulu cacher mes amours à tous les yeux; nulle ombre n'était assez épaisse, nul mystère assez impénétrable. Maintenant je ne me reconnais plus, je n'ai ni les idées de l'amant ni celles de l'époux; mon amour s'est fondu dans l'adoration comme une cire légère dans un brasier ardent. Tous les sentiments mesquins de jalousie ou de possession se sont évanouis¹¹⁵⁰.

Anche l'inafferrabile libertino Fortunio, nell'omonima *longue nouvelle*, verrà piegato dalla passione per Musidora (e definitivamente spezzato soltanto dal suo suicidio, che lo spingerà ad abbandonare definitivamente l'Europa per l'India e a distruggere per sempre il paradiso artificiale dell'Eldorado, principale teatro della sua breve, ma intensa storia d'amore con la giovane cortigiana):

Fortunio s'était laissé pénétrer par la passion de Musidora. L'amour véritable est contagieux comme la peste. [...].

Il n'était bruit de par le monde que de la victoire remportée par Musidora sur le Fortunio introuvable et sauvage, qui s'était singulièrement apprivoisé; la petite chatte parisienne aux yeux verts avait dompté le tigre indien; elle le tenait en cage dans son amour, dont les imperceptibles barreaux étaient plus solides que des grilles de fer; elle paraissait l'avoir complètement fasciné [...]: il l'allait voir presque tous les jours et toutes les nuits, et passait quelquefois des semaines entières sans la quitter. – Le sultan Fortunio avait pris des façons d'Amadis; on n'eût pas montré à une princesse des adorations plus ferventes et des respects plus humbles¹¹⁵¹.

“Musidora était la seule femme avec laquelle il eût prolongé une liaison aussi longtemps; il avait cédé aux charmes pénétrants, à la coquetterie transcendante, et surtout à la passion vraie de la pauvre enfant; cette flamme si chaude avait attiédi son coeur: il l'aimait; cependant il était mal-heureux pour la première fois de sa vie”¹¹⁵². Ne *Le Roman de la Momie*, Tahoser è la prima e unica “donna” vera, completa, dotata di desideri propri, di sentimenti propri - in una parola, di vi-ta propria - che il Faraone abbia mai conosciuto¹¹⁵³ e che, soltanto con la sua rara bellezza, sia riu-scita ad aprire una breccia nel suo ieratico petto di marmo, a far palpitare il suo cuore “obstiné, plus dur que l'airain, le porphyre et le basalte”¹¹⁵⁴:

1150 *Ibid.*, p. 963.

1151 *ID.*, *Fortunio*, in *Ibid.*, pp. 706-708.

1152 *Ibid.*, p. 716.

1153 “Écarte toute crainte - recommande, infatti, il Faraone alla fanciulla, angustiato da un eventuale, brusco cambiamento nel suo modo di essere in seguito al loro incontro -; sois une femme avec ses volontés, ses sympathies, ses antipathies, ses caprices; je n'en ai jamais vu” (*ID.*, *Le Roman de la Momie*, in *op. cit.*, t. II, p. 617).

1154 *Ibid.*, p. 628.

En passant devant le talus où se tenaient Tahoser et Nofré, le pharaon, que sa litière posée sur les épaules des oëris mettait par-dessus la foule au niveau de la jeune fille, avait lentement fixé sur elle son regard noir; il n'avait pas tourné la tête, pas un muscle de sa face n'avait bougé, et son masque était resté immobile comme le masque d'or d'une momie; pourtant ses prunelles avaient glissé entre ses paupières peintes du côté de Tahoser, et une étincelle de désir avait animé leurs disques sombres; effet aussi effrayant que si les yeux de granit d'un simulacre divin, s'illuminant tout à coup, exprimaient une idée humaine¹¹⁵⁵.

L'indifferenza di fondo che la fanciulla, infatuata del giovane ebreo Poëri, dimostra, in maniera più o meno mitigata, nei confronti del potente sovrano d'Egitto, può dove la passione di altre donne ha sempre fallito: essa riesce, cioè, a portare alla luce l'umanità - dunque la vulnerabilità - schiacciata sotto il peso della divinità contemporaneamente ricusata e ostentata dal re:

Ô Tahoser, [...], je t'aime; Quand je t'ai vue du haut de mon palanquin de triomphe porté au-dessus du front des hommes par les oëris, un sentiment inconnu est entré dans mon âme. Moi, que les désirs préviennent, j'ai désiré quelque chose; j'ai compris que je n'étais pas tout. Jusque-là j'avais vécu solitaire dans ma toute-puissance, au fond de mes gigantesques palais, entouré d'ombres souriantes qui se disaient des femmes et ne produisaient pas plus d'impression sur moi que les figures peintes des fresques. J'écoutais au loin bruire et se plaindre vaguement les nations sur la tête desquelles j'essuyais mes sandales ou que j'enlevais par leurs chevelures, comme me représentent les bas-reliefs symboliques des pylônes, et, dans ma poitrine froide et compacte comme celle d'un dieu de basalte, je n'entendais pas le battement de mon coeur. Il me semblait qu'il n'y eût pas sur la terre un être pareil à moi et qui pût m'émouvoir; en vain de mes expéditions chez les nations étrangères je ramenais des vierges choisies et des femmes célèbres dans leurs pays à cause de leur beauté: je les jetais là comme des fleurs, après les avoir respirées un instant. Aucune ne me faisait naître l'idée de la revoir. Présentes, je les regardais à peine; absentes, je les avais aussitôt oubliées. Twéa, Taïa, Amensé, Hont-Reché, que j'ai gardées par le dégoût d'en chercher d'autres qui m'eussent le lendemain été aussi indifférentes que celles-là, n'ont jamais été entre mes bras que des fantômes vains, que des formes parfumées et gracieuses, que des êtres d'une autre race, auxquels ma nature ne pouvait s'associer, pas plus que le léopard ne peut s'unir à la gazelle, l'habitant des airs à l'habitant des eaux; et je pensais que, placé par les dieux en dehors et au-dessus des mortels, je ne devais partager ni leurs douleurs ni leurs joies. Un immense ennui, pareil à celui qu'éprouvent sans doute les momies qui, emmaillottées de bandelettes, attendent accompli le cercle des migrations, s'était emparé de moi sur mon trône, où souvent je restais les mains sur mes genoux comme un colosse de granit, songeant à l'impossible, à l'infini, à l'éternel [...]. Mais je t'ai aperçue; j'ai éprouvé un sentiment bizarre et nouveau; j'ai compris qu'il existait en dehors de moi un être nécessaire, impérieux, fatal, dont je ne saurais me passer, et qui avait le pouvoir de me rendre malheureux. J'étais un roi, presque un dieu; ô

1155 *Ibid.*, p. 545.

Tahoser! tu as fait de moi un homme!”.

Jamais peut-être Pharaon n'avait prononcé un si long discours. Habituellement un mot, un geste, un clignement d'oeil, lui suffisaient pour manifester sa volonté, aussitôt devinée par mille regards attentifs, inquiets. L'exécution suivait sa pensée comme l'éclair suit la foudre. Pour Tahoser, il semblait avoir renoncé à sa majesté granitique; il parlait, il s'expliquait comme un mortel¹¹⁵⁶.

La semplice comparsa della *Femme Fatale* basta, allora, a sovvertire completamente la natura degli altri personaggi, finendo impietosamente per rivelare l'estrema malleabilità celata sotto un'apparente rigidità. Poco prima di ammettere con sé stesso di ardere della fiamma della passione amorosa innescata e ripetutamente attizzata da Lavinia, Guy aveva descritto, infatti, in questi termini il proprio apatico temperamento al barone de Féroë:

Mes amours, si l'on peut appeler ainsi le baiser distrait de deux fantaisies, ont été très paisibles, très peu romanesques, aussi facilement dénouées que nouées, et, pour éviter les scènes pathétiques que j'ai en horreur, je me suis toujours arrangé de façon à être trahi et quitté; mon amour-propre faisait volontiers ce petit sacrifice à mon repos [...]. D'ailleurs, je dois l'avouer, dussé-je vous donner une idée médiocre de mes facultés affectives, je n'ai jamais senti pour personne cette passion intense, exclusive, éperdue, dont tout le monde parle sans l'avoir éprouvée peut-être. Au-cun être ne m'a inspiré l'idée de m'attacher à lui par un lien indissoluble, ne m'a fait rêver ces projets d'existences doubles confondues en une seule et ces fuites vers un de ces paradis d'azur, de lumière et de fraîcheur que l'amour, dit-on, sait construire, même dans une chaumière ou dans un grenier¹¹⁵⁷.

Come si può notare, la trasformazione, per il protagonista di *Spirite*, è radicale. In seguito alla prima apparizione della fanciulla-fantasma all'interno di uno specchio e alla successiva materia-lizzazione della stessa nel Bois de Boulogne, il giovane passa, dunque, da una condizione di imperturbabilità quasi stoica - espressa in termini che rasentano, in certi casi, la monotonia più profonda - ai tormenti e alle contraddizioni di una passione estremamente “fantastica”, a cavallo fra l'aldiquà e l'aldilà:

L'apparition de Spirite dans la glace lui avait inspiré ce désir immatériel, cette volition ailée que fait naître la vue d'un ange; mais sa présence au bord du lac sous une forme plus réellement féminine lui mettait au coeur toute la flamme de l'amour humain. Il se sentait baigné par des effluves ardentes et possédé par cet amour absolu que ne rassasie pas l'éternelle possession¹¹⁵⁸.

1156 *Ibid.*, pp. 610-611.

1157 ID., *Spirite*, in *Ibid.*, t. II, p. 1136.

1158 *Ibid.*, p. 1156.

L'intera esistenza del mondano de Malivert muta di colpo e in maniera totalmente antitetica rispetto al passato: da frivola e spensierata, del tutto (o quasi) refrattaria alle esperienze legate a doppio filo con l'inspiegabile, l'ignoto - in altri termini, con il Fantastico¹¹⁵⁹ -, essa finisce, infatti, per farsi schiva e distaccata dalla realtà, in maniera direttamente proporzionale all'aspirazione dell'uomo a separare l'anima dal proprio corpo, agevolando così, al fantasma di Lavinia, la graduale opera di possessione dell'intero suo essere. Un essere che ama circondarsi, con sempre maggiore frequenza, di una sorta di aura trascendente, scaturita dall'incontro tanto inaspettato quanto involontario con la dimensione "altra", fino ad allora - come si è appena detto - da esso debitamente ignorata. Tale aura è sintomatica del melanconico mal d'amore, del logorìo interiore di cui soffre il protagonista, impossibilitato a ricongiungersi, nell'immediato, con l'eterea Spiri-te:

À dater de ce jour [della visita alla tomba di Lavinia nel cimitero Père-Lachaise], l'existence de Malivert se scinda en deux portions distinctes, l'une réelle, l'autre fantastique. Rien, en apparence, n'était changé chez lui: il allait au club, dans le monde; on le voyait au bois de Boulogne et sur le boulevard. Si quelque représentation intéressante avait lieu, il y assistait, et, à le voir correctement mis, bien chaussé, ganté de frais, se promener dans la vie humaine, nul ne se serait douté que ce jeune homme était en communication avec les esprits, et au sortir de l'Opéra entrevoyait les mystérieuses profondeurs de l'univers invisible. Cependant, qui l'eût bien examiné l'eût trouvé plus sérieux, plus pâle, plus maigre et comme spiritualisé¹¹⁶⁰.

In certi casi, un solo sguardo della *Femme Fatale* è in grado di rovesciare drasticamente anche il ruolo narrativo di un personaggio, trasformando, appunto, da carnefice in vittima, addirittura il proprio equivalente maschile, l'*Homme Fatal*. Ne *La Dame de pique* di Pushkin tradotta e adattata da Mérimée (1852)¹¹⁶¹, il giovane ufficiale Hermann ne incarna un tipico esempio: si tratta, infatti, di un individuo perbenista e rassicurante all'apparenza, ma fondamentalemente cinico, opportunista e dai tanti, troppi lati oscuri: "Il était peu communicatif, ambitieux [...]. Sous un calme d'emprunt il cachait des passions violentes, une imagination désordonnée"¹¹⁶². Durante una mazurka con Lisabeta

1159 "Guy de Malivert, sans être systématiquement incrédule ni sceptique, n'avait cependant pas la foi facile, et on ne l'avait jamais vu donner dans les rêveries des magnétiseurs, des tables tournantes et des esprits frappeurs. Il sentait même une sorte de répulsion pour ces expériences où l'on veut mettre le merveilleux en coupe réglée, et il avait refusé de voir le célèbre Home dont un instant s'occupa tout Paris. La veille encore - della prima, vera, apparizione di Spirite -, il vivait en garçon insouciant, de belle humeur, assez heureux en somme d'être au monde, où il ne faisait pas trop mauvaise figure, renfermé dans le cercle des choses visibles et ne s'inquiétant pas si la planète entraînait avec elle dans sa ronde autour du soleil une atmosphère animée ou non d'un peuple d'êtres invisibles et impalpables. Cependant il ne pouvait s'empêcher d'en convenir, les conditions de sa vie étaient changées; un élément nouveau, sans qu'il l'eût appelé, cherchait à s'introduire dans son existence jusque-là si paisible et dont il avait banni avec soin tous les sujets probables de trouble. C'était peu de chose encore: un soupir faible comme un gémissement de harpe éolienne, une substitution de pensée dans une lettre machinalement écrite, trois mots soufflés à l'oreille, la rencontre d'un baron swedenborgiste à l'air solennel et fatidique; mais il était évident que l'esprit tournait autour de lui *quaerens quem devoret*, comme dit la Bible dans son éternelle sagesse" (*Ibid.*, p. 1132).

1160 *Ibid.*, p. 1201.

1161¹¹⁶⁰ Pubblicata insieme a *Les Bohémiens* e a *Le Hussard*, per la prima volta, nella raccolta dell'autore russo intitolata *Nouvelles*, Paris, Michel Lévy, 1852.

1162 MÉRIMÉE, *La Dame de pique*, in *Contes Russes*, cit., p. 18.

Ivanovna, dama di compagnia dell'anziana contessa Fedotovna - la "dame de pique", incarnazione del segno di una carta, che dà il titolo al *récit* in questione, vittima designata di Hermann - Tomski, commilitone di quest'ultimo e nipote della contessa, descrive in tal modo il compagno alla fanciulla: "un homme très original. [...]. Her-mann est un héros de roman [...]. Il a le profil de Napoléon et l'âme de Méphistophélès. Je crois qu'il a au moins trois crimes sur la conscience"¹¹⁶³. Non saranno, però, queste presunte azioni nefande a condurlo alla rovina, ma una cupidigia a lungo repressa e una smodata passione per il gioco d'azzardo, che lo spingeranno a desiderare di carpire, con l'inganno o con la forza, il fatale segreto di cui è depositaria Anna Fedotovna, segreto trasmessole sessant'anni prima dal leggendario conte di Saint-Germain e basato su una successione sempre vincente di tre carte. A tal fine, egli bersaglierà, sotto le finestre di casa, l'ingenua Lisabeta - proiezione giovane e angelicata, dunque estremamente vulnerabile, dell'anziana contessa - con una fitta gragnuola di occhiate ammaliani, cariche di secondi fini sapientemente simulati dietro un'improvvisa infatuazione, fintantoché riuscirà ad irretirne il cuore e tramutarla, suo malgrado, nella complice perfetta per la realizzazione del proprio losco piano. Ma il subdolo gioco di sguardi messo in atto dall'*Homme Fatal* Hermann si ritorcerà interamente contro di lui, riducendolo in frantumi. E esso, infatti, verrà come riflesso, prima dagli occhi vivi della defunta contessa Fedotovna - la *Femme Fatale* della storia - che inizieranno ad ossessionarlo quando egli si recherà in chiesa a rendere omaggio alla salma di costei, nel vano tentativo di scongiurarne la vendetta, e poi dalle pupille altrettanto vivaci dell'*alter ego* cartaceo della nobildonna, rappresentato dalla donna di picche che il protagonista pescherà nell'ultima mano di gioco al tavolo di Tchekalinski e che lo priverà sia della sicurezza economica e della stabilità materiale conquistate grazie al denaro accumulato con le precedenti vincite (perso in un colpo), sia - ciò che è più grave - della salute mentale:

À son tour, Hermann s'avança vers le cercueil. Il s'agenouilla un moment sur les dalles jonchées de branches de sapin. Puis il se leva, et, pâle come la mort, il monta les degrés du catafalque et s'inclina...quand tout à coup il lui sembla que la morte le regardait d'un oeil moqueur en clignant un oeil. Hermann, d'un brusque mouvement, se rejeta en arrière et tomba à la renverse¹¹⁶⁴.

Hermann tressaillit. Au lieu d'un as, il avait devant lui une dame de pique. Il n'en pouvait croire ses yeux, et ne comprenait pas comment il avait pu se méprendre de la sorte.

Les yeux attachés sur cette carte funeste, il lui sembla que la dame de pique clignait de l'oeil et lui souriait d'un air railleur. Il reconnut avec horreur une ressemblance étrange entre cette dame de pique et la défunte comtesse...

– Maudite vieille! s'écria-t-il épouvané.

1163 *Ibid.*, pp. 34-35. Dopo aver appreso da Hermann della morte della propria benefattrice - morte provocata dallo stesso giovane ufficiale e che a questi susciterà soltanto il profondo rimpianto per la perdita irreparabile di quel segreto che avrebbe fatto la sua fortuna (cfr. *Ibid.*, p. 37) -, Lisabeta ne denuncerà a sua volta la natura spregevole, prorompendo in un "Mais vous êtes un monstre!" (*Ibid.*, p. 38) che squarcia il tessuto narrativo e dà inizio alla frattura fatale che sgretolerà la natura dell'*Homme Fatal*, facendolo precipitare nel baratro della follia.

1164 *Ibid.*, p. 41.

[...]. Hermann demeura longtemps immobile, anéanti [...].

Hermann est devenu fou. Il est à l'hôpital d'Oboukhof, le n°17. Il ne répond à aucune question qu'on lui adresse, mais on l'entend répéter sans cesse: trois – sept – as! – trois, – sept, – dame!¹¹⁶⁵.

Dall'indagine finora condotta sulle forme e sulle suggestioni che l'immaginario francese del XIX secolo ha creato, tra gli altri, in quei *récits fantastiques* che rappresentano il contesto del nostro studio, si evince che l'arte travolgente della seduzione è concentrata, per lo più, nelle mani della donna¹¹⁶⁶. Nel suo riferimento all'"obliquità" costitutiva dell'erotismo, Baudrillard sostiene che il segreto della potenza femminile sta nel suo trovarsi - ed essersi trovata - sempre altrove e che essa seduce proprio perché appare e scompare nei momenti più impensati - allo stesso modo di un fantasma, di una *revenante* - perché non è mai là dove uno pensa che sia¹¹⁶⁷. E, come si è già detto in precedenza, il soggetto irretito dalla *Femme Fatale* viene condotto, sviato, anche solo temporaneamente, da costei in un luogo "altro", un luogo che non gli appartiene, con la paura e insieme la fascinazione che un'avventura simile può comportare. Le azioni del sedotto non sono più rischiarate dai "lumi" della ragione (con un'espressione più colorita, si può affermare che egli perda letteralmente la testa), ma governate dal fenomeno femminile seduttore, cioè dalla personificazione del suo *dáimon* interno che prende improvvisamente il sopravvento e al quale egli non può opporre alcuna resistenza: il personaggio maschile, in questi casi, si sente derubato, privato della propria capacità di giudizio, costretto a permanere in luoghi vuoti, incerti, sempre oscuri, dunque, per quanto appaiano splendidi¹¹⁶⁸. Ne *La Cafetière*, Angéla incanta il protagonista con la sua capacità di disorientarlo, di distoglierlo dal suo presente per immergerlo anche con una certa "violenza"¹¹⁶⁹ - in un

¹¹⁶⁵*Ibid.*, pp. 50-51.

¹¹⁶⁶ "Cette puissance du féminin est celle de la séduction. [...]. Dans la séduction, le féminin n'est ni un terme marqué, ni non marqué. Il ne recouvre pas non plus une "autonomie" de désir ou de jouissance, une autonomie de corps, de parole ou d'écriture qu'il aurait perdue (?), il ne revendique pas sa vérité, il séduit. Bien sûr cette souveraineté de la séduction peut être dite féminine par convention [...], mais l'essentiel est que cette forme ait toujours existé - dessinant, à l'écart, le féminin comme ce qui n'est rien, ne se "produit" jamais, n'est jamais là où il se produit..." (BAUDRILLARD, *op. cit.*, p. 16).

¹¹⁶⁷ "Cependant le féminin est ailleurs, il a toujours été ailleurs: c'est là le secret de sa puissance. Tout comme il est dit qu'une chose dure parce que son existence est inadéquate à son essence, il faut dire que le féminin séduit parce qu'il n'est jamais là où il se pense" (*Ibid.*, p. 15). E più avanti, all'inizio del capitolo intitolato, non a caso, *L'Effigie de la séductrice*, Baudrillard ribadisce in termini ancora più significativi - definendolo meglio, oltretutto - il medesimo concetto: "Effet prismatique de la séduction. Autre espace de réfraction. Elle consiste non dans l'apparence simple, non dans l'absence pure, mais dans l'éclipse d'une présence. Sa seule stratégie, c'est: être-là / n'être-pas-là, et assurer ainsi une sorte de clignotement, de dispositif hypnotique qui cristallise l'attention hors de tout effet de sens. L'absence y séduit la présence. Puissance souveraine de la séductrice: elle "éclipse" n'importe quel contexte, n'importe quelle volonté. Elle ne peut laisser s'instaurer d'autres relations, même les plus proches, affectives, amoureuses, sexuelles - surtout pas celles-là - sans les briser, sans les reverser à une fascination étrangère. Elle élude sans trêve toutes relations où se poserait à coup sûr à un moment donné la question de la vérité. Elle les défait sans effort. Elle ne les nie pas, elle ne les détruit pas: elle les fait scintiller. Tout son secret est là: dans le clignotement d'une présence. N'être jamais là où on la croit, jamais là où on la désire. Elle est bien, dirait Virilio, une *esthétique de la disparition*" (*Ibid.*, pp. 115-116).

¹¹⁶⁸ Cfr. CAROTENUTO, *op. cit.*, p. 20.

¹¹⁶⁹ Come ogni esperienza che sollecita l'emergere di vissuti complessuali profondi, anche quella fantastica vissuta dal narratore de *La Cafetière* viene inaugurata da un episodio sconvolgente - il sabba degli oggetti contenuti nella sua stanza (cfr. GAUTIER, *La Cafetière*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, pp. 4 ss.) - e si conclude (parzialmente, prima della rivelazione finale) con un fatto ancora più sconcertante, vale a dire la scoperta sul pavimento, al posto della fanciulla caduta, di una caffettiera "frantumata" in mille pezzi (il verbo impiegato in questa occasione è più che mai eloquente) (cfr. *Ibid.*, p.

altrove raro e, proprio per questo, inquietante, in cui, “par un prodige bien étrange”¹¹⁷⁰, il tempo, lo spazio e le leggi che governano la realtà sembrano come aboliti, dando libero corso all’impossibile:

Je ne sais pas combien de temps nous [Angéla et moi] restâmes dans cette position [...].

Je n’avais plus aucune idée de l’heure ni du lieu; le monde réel n’existait plus pour moi, et tous les liens qui m’y attachent étaient rompus; mon âme, dégagée de sa prison de boue, nageait dans le vague et l’infini; je comprenais ce que nul homme ne peut comprendre, les pensées d’An-géla se révélant à moi sans qu’elle eût besoin de parler...¹¹⁷¹.

Il personaggio maschile è costretto a confessare, in maniera spesso assai dolorosa, di essersi interamente consegnato nelle mani di una creatura femminile “straordinaria” (nel senso etimologico del termine), dinnanzi all’ignoto incarnato dalla quale si verifica il totale smarrimento di ogni punto di riferimento, lo stravolgimento di ogni significato da lui conosciuto fino al momento del loro incontro¹¹⁷². È quanto accade, ad esempio, a Tiburce ne *La Toison d’or*, una volta che si spalancano le ante che nascondono per tre quarti dell’anno, quasi si trattasse di una preziosa reliquia, *La Deposizione* di Rubens, custodita insieme a *La Crocifissione* dello stesso artista fiammingo, nella cattedrale di Anversa che il giovane, in mancanza di altri passatempi, decide a un certo punto - e per sua fortuna / disgrazia - di visitare:

Lorsque les volets de la *Descente de croix* s’ouvrirent, Tiburce éprouva un éblouissement vertigineux, comme s’il eût regardé dans un gouffre de lumière; la tête sublime de la Madeleine flamboyait victorieusement dans un océan d’or, et semblait illuminer des rayons de ses yeux l’atmosphère grise et blafarde tamisée par les étroites fenêtres gothiques. Tout s’effaça autour de lui; il se fit un vide complet, les Anglais carrés, l’Anglaise rouge, le bedeau violet, il n’aperçut plus rien.

La vue de cette figure fut pour Tiburce une révélation d’en haut; des écailles tombèrent de ses yeux, il se trouvait face à face avec son rêve secret, avec son espérance inavouée; l’image insaisissable qu’il avait poursuivie de toute l’ardeur d’une imagination amoureuse, et dont il n’avait pu

9). Lo stesso procedimento viene adottato - come si è visto in precedenza - anche da Nerval, nel récit *Le Monstre vert*, quando il giovane “sergent de la prévôté”, sceso nella cantina maledetta da cui provengono spaventosi e misteriosi rumori che allarmano tutto il vicinato, lascia inavvertitamente cadere al suolo una bottiglia dal sigillo rosso che stringe al petto, “[bouteille] qui se bris[e] en mille morceaux” (NERVAL, *Le Monstre vert*, in *Nouvelles et Fantaisies*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, H. Champion, cit., t. III, p. 241). Il soldato crede, allora, di vedere il vino sparso a terra “former une mare de sang” (*Ibid.*), e di scorgere “[l]e corps d’une femme nue, dont les blonds cheveux se répandaient à terre et trempaient dans l’humidité, [...] étendu sous ses pieds” (*Ibid.*, p. 242). “Le sergent - si legge nel testo - n’aurait pas eu peur du diable en personne, mais cette vue le remplit d’horreur” (*Ibid.*).

1170 GAUTIER, *La Cafetière*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 7.

1171 *Ibid.*, p. 8.

1172 Cfr. CAROTENUTO, *op. cit.*, p. 2.

apercevoir que le profil ou un dernier pli de robe, aussitôt disparu; la chimère capricieuse et farouche, toujours prête à déployer ses ailes inquiètes, était là devant lui, ne fuyant plus, immobile dans la gloire de sa beauté. Le grand maître avait copié dans son propre coeur la maîtresse pres-sentie et souhaitée; il lui semblait avoir peint lui-même le tableau; la main du génie avait dessiné fermement et à grands traits ce qui n'était qu'ébauché confusément chez lui, et vêtu de couleurs splendides son obscure fantaisie d'inconnu. Il reconnaissait cette tête, qu'il n'avait pourtant ja-mais vue.

Il resta là, muet, absorbé, insensible, comme un homme tombé en catalepsie, sans remuer les paupières et plongeant les yeux dans le regard infini de la grande repentante¹¹⁷³.

La frattura che si viene così a creare nella natura e nella percezione maschili della realtà viene evidenziata, all'interno dei *récits fantastiques*, in più di un luogo e con modalità general-mente analoghe tra loro. Ne *La Morte amoureuse*, ad esempio, il narratore si serve, a tale scopo, di espressioni del tipo "histoire singulière et terrible", "des événements si étranges", "une il-lusion singulière et diabolique"¹¹⁷⁴, "quelque chose d'extraordinaire", "l'étrangeté de l'aventu-re"¹¹⁷⁵, "des étranges choses"¹¹⁷⁶, "une illusion magique"¹¹⁷⁷, "une aventure aussi extraordinaire", "les événements les plus bizarres"¹¹⁷⁸, "cette bizarre aventure"¹¹⁷⁹ e, soprattutto, con il bi-nomio "fascination inexplicable"¹¹⁸⁰. È d'obbligo evidenziare la particolarità dell'aggettivo quali-ficativo "inexplicable", impiegato con una certa frequenza da Gautier nella propria produzione fantastica¹¹⁸¹, in maniera particolare nel *récit* in questione¹¹⁸²: esso, infatti, evoca meglio di altri la celebre definizione todoroviana che recita "[d]ans un monde qui est bien le nôtre [...], se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier"¹¹⁸³. E proprio il difficile, se non impossibile, ricorso a un qualsiasi genere di spiegazione - uno dei tratti distintivi, come si è appena ricordato, del Fantastico - sembra contraddistinguere lo sconvolgimento pro-dotto dalla creatura femminile sul personaggio maschile.

Ne *La Pipe d'opium*, la formazione e il progressivo allargamento dello strappo che si pro-duce nel protagonista e nella realtà in cui si muove (in questo caso, doppiamente significativo, in quanto si verifica all'interno della sfera ipnagogica dell'individuo), in occasione di tutti e tre gli incontri-scontri

1173 GAUTIER, *La Toison d'or*, in *op. cit.*, t. I, p. 786.

1174 ID., *La Morte amoureuse*, in *Ibid.*, p. 525. È interessante notare, ad esempio, come, in uno spazio inferiore alle die-ci righe, il termine "singulière" venga ripetuto per ben due volte.

1175 *Ibid.*, p. 533.

1176 *Ibid.*, p. 535.

1177 *Ibid.*, p. 541. All'interno di un *récit* relativamente breve come *La Morte amoureuse*, il termine "illusion" compare per ben undici volte (oltre le pp. 525 e 541 già menzionate, cfr. anche le pp. 534, 535, 539, 547 (due volte), 551).

1178 *Ibid.*, p. 544.

1179 *Ibid.*, p. 547.

1180 *Ibid.*, p. 541. Cfr. anche altri, *Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann* (1832), in *Les Jeunes-France, romans goguenards* (1833), in *Ibid.*, t. I, pp. 46, 47; *Le Chevalier double*, in *Ibid.*, p. 846; *Avatar*, in *Ibid.*, t. II, pp. 366, 381, 385; *Jettatura*, in *Ibid.*, pp. 432, 478; *Spirite*, in *Ibid.*, pp. 1196, 1199.

1182 L'abate Sérapion, scrutando attentamente Romuald, tornato in seminario in preda a spasmi di furore amoroso per Clarimonde, esclama: "Romuald, mon ami, il se passe quelque chose d'extraordinaire en vous [...]; votre conduite est vrai-ment inexplicable!" (ID., *La Morte amoureuse*, in *Ibid.*, t. I, p. 532).

1183 TODOROV, *Introduction*, cit., p. 29. Cfr. anche la nota 160 alla p. 40 del presente studio.

con la *Femme Fatale* sorta dai fumi inebrianti dell'oppio, vengono descritti con i medesimi caratteri che concorrono a definire la natura fantastica. In un primo tempo, il narratore nota: “mon rêve se tenait dans les plus exactes limites du monde habitable, et répétait, comme un miroir, les actions de ma journée”¹¹⁸⁴. Tuttavia, pochi istanti dopo, fa la sua improvvisa comparsa “une fissure dans le réel - realtà, in questo caso, della dimensione del sogno - une rupture de ton, une déchirure soudaine - et terrifiante - dans ce qu'on regardait comme solide, sûr, stable, inoffensif et favorable”¹¹⁸⁵. Dichiarò infatti il narratore: “Malgré la facilité que l'on a en rêve d'admettre comme naturelles les choses les plus bizarres, tout ceci - vale a dire il successivo decorso del sogno - commençait à me paraître un peu louche et suspect”¹¹⁸⁶, contraddistinto da fenomeni piuttosto singolari (tutti legati, non a caso, a una figura femminile), quasi si trattasse di una magia. In balia degli effetti narcotici della droga, ma credendosi ancora illuminato da quella che considera, a torto, la “dernière lueur de la lampe de la raison éteinte par le sommeil”¹¹⁸⁷ (a torto, in quanto la “lampada” in questione si è spenta non appena è stata aspirata la prima boc-cata d'oppio) l'*alter ego* sognato del narratore giunge paradossalmente a domandarsi se ciò che sta vivendo (nel sonno) sia illusione o realtà, conseguenza, questa, della frattura prodottasi in se-guito alla prima manifestazione, sotto le sembianze di un fantasma, del femminile ambiguo: “Je me levai, et me fis cette question: À savoir, si je n'étais pas le jouet de quelque illusion, et si tout ce qui se passait n'était pas un rêve”¹¹⁸⁸.

Abbastanza singolare, invece, è il caso di Guy de Malivert, che, in *Spirite*, sembra situarsi tra due mondi - quello reale e quello del fenomeno femminile - rapportandosi con la frattura fantastica in maniera fortemente ambivalente. A un certo punto, infatti, egli sembra come assuefatto alle continue manifestazioni soprannaturali di Lavinia:

il [Guy] croyait pressentir que les apparitions de Spirite seraient nocturnes; et d'ailleurs, si elle avait des communications à lui faire, son ubiquité fantastique lui donnait les moyens de le re-trouver et de se manifester à lui partout où il serait. Dans cette intrigue, si l'on peut donner ce nom à des rapports si vagues, si frêles, si aériens, si impalpables, le rôle de Malivert était nécessairement passif. Son idéale maîtresse pouvait à chaque instant faire irruption dans son monde, et, lui, était incapable de la suivre dans les espaces imaginaires qu'elle habitait¹¹⁸⁹.

1184 GAUTIER, *La Pipe d'opium*, in *op. cit.*, t. I, p. 732.

1185 SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 197.

1186 GAUTIER, *La Pipe d'opium*, in *op. cit.*, t. I, p. 733.

1187 *Ibid.*, p. 735.

1188 *Ibid.* Il narratore de *La Pipe d'opium* si esprime in termini piuttosto simili a quelli impiegati da Romuald ne *La Morte amoureuse*, il quale però, diversamente da lui, cercherà anche di darsi una parvenza di risposta. “J'ai été pendant plus de trois ans le jouet d'une illusion singulière et diabolique” (ID., *La Morte amoureuse*, in *Ibid.*, p. 525), si giustifica, in-fatti, il religioso prima di dare inizio alla narrazione delle proprie singolari vicissitudini e, rievocando la “nuit fatale” in cui risuscitò Clarimonde nel suo letto di morte (apparente), ribadisce questa sua convinzione: “D'abord je pensai que j'avais été le jouet d'une illusion magique; mais des circonstances réelles et palpables détruisirent bientôt cette supposition. Je ne pouvais croire que j'avais rêvé...” (*Ibid.*, p. 541).

1189 ID., *Spirite*, in *Ibid.*, t. II, p. 1147.

Addirittura, dopo l'episodio della slitta fantasma al Bois de Boulogne - luogo in cui il giovane stesso ammette di essere stato condotto sotto il misterioso influsso di Spirite, come un automa, senza aver avuto alcuna intenzione personale di recarvisi¹¹⁹⁰ - “[il] n'en était plus à s'étonner des choses étranges, et il ne trouvait pas absolument extraordinaire qu'un traîneau passât à travers une voiture”¹¹⁹¹, un po' come avviene per Octavien in *Arria Marcella*, che accetta in maniera passiva la propria presenza in una Pompei magicamente riemersa dalle ceneri del tempo, insieme alla *revenante* Marcella, senza neppure tentare di spiegarsela¹¹⁹². Tuttavia, all'indomani della stesura da parte sua - tramite scrittura automatica - della “*Dictée de Spirite*”¹¹⁹³, un'oscura inquietudine tornerà di nuovo a pervadere Guy con violenza, privandolo anche dell'appetito:

Jack vint annoncer que le déjeuner était servi. Malivert, tout bouleversé de cette aventure étrange, de cette bonne fortune d'outre-tombe que don Juan eût enviée, touchait à peine les morceaux placés devant lui. Le baron de Féroë mangeait [...].

[...]. Mais vous ne m'écoutez pas, mon cher Guy, et je conçois votre distraction. Une situation si nouvelle doit vous préoccuper étrangement.

– Oui, je l'avoue, répondit Malivert, je suis dans une sorte d'ivresse, et je me demande à chaque instant si je ne suis pas en proie à quelque hallucination.

– Chassez de telles idées qui feraient fuir à jamais l'esprit, ne cherchez pas à expliquer l'inexplicable, et abandonnez-vous avec une foi et une soumission absolues à l'influence qui vous guide¹¹⁹⁴.

Lo squarcio aperto da Spirite nella personalità di Guy de Malivert e, di conseguenza, nel suo rapporto con la realtà che lo circonda e con gli altri esseri umani che la popolano, domina le tre dimensioni temporali in cui egli si trova progressivamente ad agire. Tale squarcio, infatti, trae origine da fatti di entità più o meno lieve che risalgono indietro nel suo passato e, pur manifestandosi in maniera del tutto inaspettata - almeno in apparenza - nel suo presente, si spinge a condizionare il suo destino futuro in maniera incisiva (nel senso stretto del termine) e fin troppo inesorabile:

1190 “Tout en rêvassant de la sorte, Guy de Malivert était arrivé au rond-point des Champs-Élysées sans avoir eu l'intention d'aller de ce côté-là plutôt que d'un autre. Son corps - ormai quasi completamente posseduto dal fantasma di Lavinia - l'avait porté en ce sens, et il l'avait laissé faire” (*Ibid.*, p. 1132).

1191 *Ibid.*, p. 1154.

1192 Cfr. ID., *Arria Marcella*, in *Ibid.*, p. 306.

1193 Cfr. ID., *Spirite*, in *Ibid.*, chapp. X-XII.

1194 *Ibid.*, pp. 1198-1199.

Depuis longtemps Spirite tournait dans l'atmosphère de Guy, préparant, sans qu'il s'en doutât, son âme à des communications surnaturelles, lui suggérant à travers sa frivolité mondaine des pensées allant plus loin que les vaines apparences, lui créant des nostalgies d'idéal par de con-fus souvenirs de mondes supérieurs, le détournant des vaines amours, et lui faisant pressentir un bonheur que la terre ne pouvait lui donner. C'était elle qui avait brisé autour de Malivert tous les fils tendus, tous les commencements de toiles ourdies; qui lui révélait le ridicule ou la perfidie de telle ou telle maîtresse passagère, et jusqu'à ce jour lui avait gardé l'âme libre d'engagement in-dissoluble. Elle l'avait arrêté sur le bord de l'irrémissible, car l'existence de Guy, quoiqu'il ne s'y fût produit aucun événement d'une signification appréciable au point de vue humain, touchait à un moment décisif; les balances mystérieuses pesaient son sort: c'est ce qui avait déterminé Spirite à sortir de l'ombre où s'enveloppait sa protection secrète et à se manifester à Guy, qu'il ne suffi-sait plus de diriger par des influences occultes¹¹⁹⁵.

L'incontro con la *Femme Fatale*, per quanto sembri avvenire in maniera casuale, non si configura mai come un evento banale, anzi, viene sempre vissuto - lo si è ampiamente dimostrato in precedenza - come un'esperienza eccezionale che penetra e scava in profondità nelle microcrepe della realtà, collettiva e, soprattutto, privata, dell'individuo e frantuma tutto ciò che, al principio, "sembrava" - non "era" - indistruttibile, annullando qualsiasi criterio predefinito e rimettendo in discussione verità ritenute incontrovertibili, spesso più per convenienza che per altro. Dunque, già attraverso la rivelazione visiva che offre di sé alla controparte maschile e i sentimenti che suscita nella medesima con la sua sola apparizione, si può affermare che la figura femminile si configuri a tutti gli effetti come l'elemento perturbante più importante del *récit fantastique*, tanto dal punto di vista fisico quanto, soprattutto, dal punto di vista psicologico del maschio. In-fatti, sia che si tratti di individui mondani con una certa esperienza in fatto di donne, sia che si tratti di uomini totalmente digiuni d'amore (e che scoprono per la prima volta questo sentimento proprio attraverso la *Femme Fatale*), le conseguenze della comparsa del fenomeno femminile sul soggetto maschile si dimostrano più o meno le stesse in quasi tutti i *contes* e le *nouvelles fantastiques* qui presi in esame. La maggior parte di queste vittime definisce la relazione intrecciata con la propria carnefice come un'esperienza folgorante che incenerisce l'anima, come una palla di fuoco infernale o un dardo avvelenato di un Cupido diabolico che trapassa il cuore in-fiammandolo di un rosso intenso, il rosso della passione. Una passione generalmente breve e di per sé sterile, ma intensa, che concentra una vasta gamma di emozioni in poche settimane, in pochi giorni, addirittura, in certi casi, in poche ore, rendendole estremamente potenti e destabilizzanti, tanto che, anche dopo la scomparsa della creatura femminile che le ha suscitate, esse - lo si è visto chiaramente, ad esempio, ne *La Morte amoureuse* - non si estinguono, non cedono il posto a un amore banale, monotono, ma continuano a tormentare, con i loro strascichi, colui nel quale si sono inizialmente manifestate con tanta virulenza. In tal modo, la loro relativa fugacità finisce per trasformarsi, paradossalmente, in una sorta di eternità¹¹⁹⁶.

1195 *Ibid.*, pp. 1144-1145.

1196 A tale proposito, cfr. C. CHELEBOURG, *Prosper Mérimée, le sang et la chair: une poétique du sujet*, Paris, Lettres Modernes Minard, 2003, pp. 56-60, 71 ss., e M. L. CLÉMENT, *Les Femmes de Mérimée*, in "Bérénice: rivista quadrimestrale di studi comparati sulle avanguardie", 29 (luglio 2003), pp. 104-114.

Alla base della suddetta passione si colloca, come si è detto più volte, il *coup de foudre*, l'innamoramento innescato da un gioco di sguardi e, in particolare, da una prima occhiata fatale. Clarimonde è perfettamente conscia dello sconvolgente potere "oculare" di cui dispone per ridurre gli uomini alla propria mercé e della brusca spaccatura che un suo unico sguardo può generare dentro di essi. Con i suoi "occhi viventi", animati da uno spirito diabolico, la donna riesce a legare indissolubilmente a sé le proprie vittime oltre il tempo, al di là della vita e della morte, condizioni, queste, che, trattandosi di una creatura decisamente "altra"¹¹⁹⁷, fantastica, im-mortale, essa, più che subire, è in grado, appunto, di manipolare come meglio le aggrada. Ma la *revenante* è anche pervasa da un'intensa carica erotica ancestrale, un'energia perturbante posta a metà strada tra il divino e il demoniaco, dunque "sacra" (da alimentare-celebrare, in quanto tale, col sacrificio del sangue), che guida ogni sua azione e che le consente addirittura di "decidere" di amare / sovvertire / sopraffare il maschio prima ancora di vederlo, affidandosi soltanto in un secondo tempo all'occhiata di per sé fugace che caratterizza il *coup de foudre*: "Je t'aimais bien longtemps avant de t'avoir vu, mon cher Romuald - ammette, infatti, la stessa Clarimonde di fronte al sacerdote -, et je te cherchai partout. [...] Je te jetai un regard où je mis tout l'amour que j'avais eu, que j'avais et que je devais avoir pour toi; un regard à damner un cardinal, à faire agenouiller un roi à mes pieds devant toute sa cour"¹¹⁹⁸.

In *Avatar*, i segni della ferita interiore inferta a Octave de Saville dalla contessa Labinska nel corso del loro primo incontro, e che immediatamente degenera nella più melanconica malattia d'amore, si manifestano, proprio a causa di ciò, anche fisicamente nel protagonista, concentrandosi, sulla sua persona, nell'organo rimasto folgorato dall'apparizione della donna, vale a dire negli occhi e nella zona immediatamente prossima a questi:

Pourtant, si vous vous imaginiez une figure amaigrie et creusée, un teint terreux, des mem-bres exténués, un grand ravage extérieur, vous vous tromperiez; tout au plus apercevrait-on quel-ques meurtrissures de bistre sous les paupières, quelques nuances orangées autour de l'orbite, quelque attendrissement aux tempes sillonnées de veines bleuâtres. Seulement l'étincelle de l'âme ne brillait pas dans l'oeil, dont la volonté, l'espérance et le désir s'étaient envolés. Ce regard mort dans ce jeune visage formait un contraste étrange, et produisait un effet plus pénible que le mas-que décharné, aux yeux allumés de fièvre de la maladie ordinaire.

[...]. Sa figure était pâle, mais, comme nous l'avons dit, ne présentait pas d'altération bien sensible. Une observation superficielle n'aurait pas cru au danger chez ce jeune malade, dont le guéridon supportait une boîte à cigares au lieu des fioles, des lochs, des potions, des tisanes, et au-tres pharmacopées de rigueur en pareil cas. Ses traits purs, quoiqu'un peu fatigués, n'avaient presque rien perdu de leur grâce, et sauf l'atonie profonde et l'incurable désespérance de l'oeil, Octave eût semblé jouir d'une santé normale¹¹⁹⁹.

1197 "Dans le fantastique, même lorsqu'elle est en situation de personnage, la femme est fondamentalement autre" (MAL-RIEU, *op. cit.*, p. 61).

1198 CAUTER, *in* *Morte d'un homme*, *op. cit.*, t. I, p. 544.

L'infermità così anomala che consuma ogni giorno di più lo spirito vitale del giovane Octave non è altro che il risultato di una devastante frattura interiore, di una lenta, straziante metamorfosi dell'"io" scattata a partire, appunto, dalla visione "radiografica" di Prascovie Labinska in una magnifica giornata di fine estate, accomodata all'interno di un calesse come un idolo bucolico in una nicchia:

L'ombrelle se referma et l'on vit resplendir une femme d'une beauté incomparable. J'étais à cheval et je pus m'approcher assez pour ne perdre aucun détail de ce chef-d'oeuvre humain. [...].

Comme Roméo oublie Rosalinde à l'aspect de Juliette, à l'apparition de cette beauté suprême j'oubliai mes amours d'autrefois. Les pages de mon coeur redevinrent blanches: tout nom, tout souvenir en disparurent. [...]. Une vie nouvelle data pour de cette fatale rencontre¹²⁰⁰.

Un trauma analogo (descritto ricorrendo ad espressioni assai simili, se non addirittura identiche a quelle presenti in *Avatar*) contraddistingue anche Guy de Malivert, protagonista maschile di *Spirite*, in concomitanza con la prima apparizione, nello specchio del proprio studio, di Lavinia d'Aufideni, la fanciulla-fantasma per congiungersi alla quale nell'aldilà, non esiterà a immolare, alla fine, addirittura la propria vita:

Cette vision plongeait Guy dans un ravissement ineffable; le sentiment de crainte qu'il avait éprouvé d'abord s'était dissipé, et il se livrait sans réserve à l'étrangeté de la situation, ne discutant rien, admettant tout et décidé à trouver le surnaturel naturel. [...]. La réalité de ce qu'il voyait, si l'on peut se servir d'un tel mot en pareille circonstance, était évidemment ailleurs, dans des régions profondes, lointaines, énigmatiques, inaccessibles aux vivants, et sur le bord desquelles la pensée la plus hardie ose à peine s'aventurer. Guy essaya vainement de rattacher cette figure à quelque souvenir terrestre; elle était pour lui entièrement nouvelle, et cependant il lui semblait la reconnaître: mais où l'avait-il vue? Ce n'était pas dans ce monde sublunaire et terraqué. [...] Mais ce qu'il comprit tout de suite, c'est qu'il était éperdument, désespérément et irrévocablement amoureux et envahi tout d'un coup d'une passion que l'éternité n'assouvirait pas.

A partir de ce moment, toutes les femmes qu'il avait connues s'effacèrent de sa mémoire. A l'apparition de Spirite, il avait oublié l'amour terrestre comme Roméo oublie Rosalinde quand il voit Juliette. Il eût été Don Juan que les trois mille noms charmants se fussent d'eux-mêmes biffés de son livre. Ce ne fut pas sans une certaine terreur qu'il se sentit baigné dans cette flamme soudaine qui dévorait toute idée, toute volonté, toute résistance, et ne laissait de vivant dans l'âme que l'amour¹²⁰¹;

¹²⁰⁰*Ibid.*, pp. 326-328. Nella narrazione di situazioni analoghe, l'impiego dell'aggettivo "fatal/e" è assai frequente.

¹²⁰¹ Diversamente da Guy, fin dall'inizio travolto, senza alcuna possibilità di salvezza, da una passione irrimediabile per Spirite, Romuald - lo si vedrà meglio in seguito - tenterà di opporre, fin quasi al termine della storia, una sorta di resistenza

mais il était trop tard, il ne s'appartenait plus¹²⁰².

Anche Octavien ammette con sé stesso di essere stato a tal punto stregato da Arria Marcella - rappresentazione vivente di tutti i suoi più reconditi desideri - da aver cancellato di colpo dal proprio cuore e dalla propria mente il ricordo di tutte le donne da lui precedentemente conquistate (ma dalle quali, è importante sottolinearlo, sostiene di non essere mai stato, a sua volta, conquistato)¹²⁰³, annullando un passato - il proprio - in cambio di un altro, più antico e fatto riemergere dalle pieghe del tempo, apposta per lui, dalla fanciulla romana, un passato dal quale, tuttavia, finisce nuovamente per sentirsi alienato dopo aver posato lo sguardo sulla bella figlia di Arrio, la sola creatura che per lui realmente conti:

mais Octavien n'écoutait plus et ne regardait plus.

Dans la travée des femmes, il venait d'apercevoir une créature d'une beauté merveilleuse. À dater de ce moment, les charmants visages qui avaient attiré son oeil s'éclipsèrent comme les étoiles devant Phoebé; tout s'évanouit, tout disparut comme dans un songe; un brouillard estompa les gradins fourmillants de monde, et la voix criarde des acteurs semblait se perdre dans un éloignement infini.

Il avait reçu au coeur comme une commotion électrique, et il lui semblait qu'il jaillissait des étincelles de sa poitrine lorsque le regard de cette femme se tournait vers lui.

[...] Il se trouvait face à face avec sa chimère, une des plus insaisissables, une chimère rétrospective. Sa vie se remplissait d'un seul coup.

En regardant cette tête si calme et si passionnée, si froide et si ardente, si morte et si vivace, il comprit qu'il avait devant lui son premier et son dernier amour, sa coupe d'ivresse suprême; il sentit s'évanouir comme des ombres légères les souvenirs de toutes les femmes qu'il avait cru aimer, et son

mentale, anche se con scarsi risultati, agli influssi ammaliatori di Clarimonde e alla facoltà della stessa di spezzare l'equilibrio interno ed esterno delle proprie vittime. Il sacerdote, forse per la carica che riveste (e che farà risaltare ancora di più la sua, dissimulata "caduta" finale), si sforzerà di mantenere sempre - ma, in particolare, prima che abbia inizio la sua doppia vita onirica - un controllo, per quanto irrisorio, della strana situazione che si trova a fronteggiare. Per questo, e nonostante abbia già dato segno di vacillare in più occasioni, di fronte a quelle che reputa essere le spoglie inerti e ormai inoffensive della cortigiana, pecca di superbia e si pone come una specie di semidio creatore desideroso di insufflare il proprio spirito vitale in una statua di marmo dalle sembianze femminili, o piuttosto, come un "superuomo" in grado di dominare il fuoco del desiderio fatto divampare nel suo cuore dalla *Femme Fatale* e di rivolgerlo perfino contro questa: "j'aurais voulu - dichiara infatti Romuald - pouvoir ramasser ma vie en un monceau pour la lui donner et souffler sur sa dépouille glacée la flamme qui me dévorait" (ID., *La Morte amoureuse*, in *Ibid.*, t. I, p. 540). Il ragno Clarimonde lascerà la giovane preda immersa nel proprio delirio di onnipotenza giusto il tempo di attirarlo nella tela di seduzione perfettamente tessutagli intorno: indotto a baciarla da una pulsione quasi necrofila e nell'intima speranza di re-infonderle la vita, il protagonista stabilirà con la donna un contatto che non soltanto ridesterà quest'ultima (per modo di dire) dal sonno della morte, ma che richiama anche dagli abissi più profondi della propria anima una doppia personalità oscura e repressa destinata ad infrangere irrimediabilmente le barriere tra mondo reale (della redenzione) e mondo dei sogni (della perdizione).

1202 ID., *Spirite*, in *Ibid.*, t. II, pp. 1142-1143.

1203 Cfr. ID., *Arria Marcella*, in *Ibid.*, p. 297.

Le pupille di Arria sembrano, in apparenza, più dolci di quelle di Clarimonde, ma, in realtà, sono altrettanto misteriose e producono, al pari dello sguardo della protagonista de *La Morte amou-reuse*, un effetto straordinario sul soggetto maschile. Il potere degli occhi della *revenante* in questione è assai più spettacolare degli altri sguardi finora menzionati, in quanto l'individuo da essi investito subisce una metamorfosi corporea radicale. Per l'ennesima volta, gli occhi vengono associati a uno dei quattro elementi naturali, nel caso specifico al fuoco, che adempie pienamente alla sua funzione diabolica e assume, dunque, una connotazione distruttiva e negativa. Riuscire a sostenere lo sguardo della *Femme Fatale* - in particolare di quella fantastica - comporta il rag-giungimento di un doppio obiettivo, poiché significa anche riuscire a padroneggiare le fiamme da esso irradiate.

Il possesso corporeo dell'uomo implica una natura ammaliante, addirittura magica della figura femminile. In *Arria Marcella*, ad esempio, Octavien non comprende lo sconvolgimento profondo di cui è vittima e il tentativo d'analisi da lui compiuto di questa anomala condizione personale sfocia in un paragone con un fenomeno reale - una violenta scarica elettrica - appartenente all'universo che più gli è noto. Si noti come tale elemento evochi, in un certo qual modo, la morte e come, proprio per questo, costituisca una sorta di ammonimento inconscio che il protagonista si intravede, ma decide volontariamente di trascurare. Lo sguardo di Marcella agisce su Octavien allo stesso modo di un fulmine, lasciando il giovane in uno stato che rasenta lo *shock*, del tutto incapace di agire e di parlare. Anche il narratore del merimeano *Apparitions*, nono-stante si dimostri inizialmente "reattivo", capace, cioè, malgrado le prime manifestazioni fantastiche che lo vedono coinvolto, di preoccuparsi della propria salute mentale e di tormentarsi con tutta una serie di dubbi su Ellis - la dama bianca comparsa misteriosamente nella sua stanza - e sull'invito insistente di costei a seguirla di notte nel bosco (dubbi che si riaffacceranno in lui soltanto al termine della storia, poco prima della dissoluzione nel nulla della dama stessa), complice un paesaggio dai toni strani, altrettanto soprannaturali quanto quelli che contraddistinguono la bella *revenante*, finirà a sua volta per soccombere al fascino oscuro di costei, ben consapevole, tuttavia, di sprofondare lentamente nell'abisso:

Je ne pouvais prendre une résolution, et je me demandais si je ne devenais pas fou. Cependant le soleil allait disparaître; au ciel, pas un nuage. Soudain le paysage prit une teinte de pour-pre presque surnaturelle; vernissés de cette teinte laqueuse, le feuillage, l'herbe n'avaient plus d'ondulations, et semblaient pétrifiés. Cet éclat et cette immobilité, la netteté lumineuse de tous les contours et ce morne silence offraient un contraste étrange et inexplicable. [...].

Longtemps encore je demeurai assis à ma fenêtre, mais déjà toute irrésolution avait cessé. Je me sentais pris dans un cercle magique. Inutile de résister, entraîné que j'étais par une force se-crète:

1204 *Ibid.*, pp. 306-307.

c'est ainsi qu'une barque est inévitablement emportée par des rapides à la cataracte qui doit l'abîmer¹²⁰⁵.

È l'intero organismo del soggetto maschile - non soltanto la sua psiche o la sua vista - ad alterarsi, a risentire degli effetti dirompenti della rivelazione della *Femme Fatale*. Ne *La Morte amoureuse*, Romuald, in seguito al primo contatto ravvicinato con Clarimonde (quando la mano della donna afferra bruscamente la sua mentre sta varcando la soglia della chiesa, subito dopo aver pronunciato i voti) dichiara: "Je faisais la plus étrange contenance du monde; je pâlassais, je rougissais, j'avais des éblouissements. Un de mes camarades eut pitié de moi, il me prit et m'emmena; j'aurais été incapable de retrouver tout seul le chemin du séminaire"¹²⁰⁶. La reazione fisica del protagonista - che ammette, tra l'altro, di non aver mai toccato una mano femminile prima di allora¹²⁰⁷ - ricorda da vicino quella di Fedra di fronte a Ippolito nella celebre tragedia raciniana: "Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue / Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue"¹²⁰⁸. Gautier sembra parafrasare i versi di Racine e farli propri, cercando di sottolineare l'inaspettata, inconsueta trasformazione corporea che avviene nel giovane sacerdote: è la prima volta che questi si innamora, che sperimenta emozioni nuove, estreme e, a tratti, profondamente contraddittorie, di cui - come tanti altri personaggi, gautieriani e non - aveva sempre ignorato l'esistenza e che sfug-gono a qualsiasi forma di controllo da parte sua. Emozioni intense che sono anche intense sofferenze e che, proprio in virtù di questa loro ambivalenza, lo completano annientandolo. In *Avatar*, la passione amorosa di Octave per la contessa Labinska - gli effetti della vista della quale sono, sul fisico dell'uomo, in tutto e per tutto identici a quelli già riscontrati su Romuald in presenza di Clarimonde - è un brivido, un sussulto di vita che di colpo esplose dentro di lui, si contorce, rientra in sé stesso e si snoda nella sua anima, lasciandolo, contemporaneamente, svuotato di ogni energia, incapace di reagire, ridotto a un fantoccio inerme e inebetito di cui la bella nobildonna lituana potrebbe benissimo, volendo, disporre a suo piacimento. Rievocando al dottor Cherbon-neau le proprie visite alla contessa nella sua villa fiorentina, il protagonista confessa:

Je restais ébloui, extatique et stupide. Abîmé dans la contemplation de sa beauté, ravi aux sons de sa voix céleste qui faisait de chaque idiome une musique ineffable, lorsqu'il me fallait absolument répondre, je balbutiais quelques mots incohérents qui devaient lui donner la plus pauvre idée de mon intelligence [...], qui dénotaient, de ma part, un trouble profond ou une incurable sottise.

[...] devant elle j'étais sans pensée, sans force, sans courage; mon coeur battait comme s'il voulait sortir de ma poitrine et s'élançer sur les genoux de sa souveraine. Vingt fois j'avais résolu de m'expliquer, mais une insurmontable timidité me retenait; le moindre air froid ou réservé de la

1205 MÉRIMÉE, *Apparitions*, in *Contes Russes*, cit., pp. 262-263.

1206 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in op. cit., t. I, p. 530.

1207 Cfr. *Ibid.*

1208 J. RACINE, *Phèdre*, Paris, Gallimard, 1995, p. 48, acte I, scène 3.

comtesse me causait des trances mortelles, et comparables à celles du condamné qui, la tête sur le billot, attend que l'éclair de la hache lui traverse le cou. Des contractions nerveuses m'étranguaient, des sueurs glacées baignaient mon corps. Je rougissais, je pâlais et je sortais sans avoir rien dit, ayant peine à trouver la porte et chancelant comme un homme ivre sur les marches du perron.

Lorsque j'étais dehors, mes facultés me revenaient...¹²⁰⁹.

Il sortilegio compiuto dalla donna sull'uomo causa in questi una frattura profonda, da cui la sua anima può fuoriuscire e smarrirsi per sempre. Ne *La Morte amoureuse*, Romuald perde la propria anima per alcuni giorni, riuscendo in seguito a recuperarla grazie all'intervento - come si è detto - dell'abate Sérapion, ma irrimediabilmente cambiata, segnata per sempre dalla propria permanenza fra le mani della diabolica Clarimonde. Si è già espresso in altri termini il fatto che le *Femmes Fatales* non si accontentino, in genere, di irretire il cuore o di plagiare la mente di un individuo, ma tendano ad impadronirsi, in maniera ancora più complessa e perversa, e sempre attraverso il silenzioso potere seduttivo dello sguardo, anche del suo corpo. È lo stesso Romuald a riconoscere, anche se a distanza di parecchi decenni, la possessione di cui è stato vittima in gioventù: "Cette femme s'était complètement emparée de moi, un seul regard avait suffi pour me changer; elle m'avait soufflé sa volonté; je ne vivais plus dans moi, mais dans elle et par elle"¹²¹⁰. Si noti, nel primo periodo di questa citazione, la forza del verbo "emparer"¹²¹¹, che traduce una privazione, una vera e propria cattura del narratore da parte della cortigiana e la sua successiva penetrazione nell'anima di questi: si ha quasi l'impressione di vedere la *revenante* sferzare e travolgere in pieno la propria preda con le onde rovinose del Peccato che si agitano furiosamente dentro di lei. Il sacerdote sostiene di non vivere più per sé stesso, ma attraverso Clarimonde: si può affermare che tra i due si sia verificato l'ennesimo rovesciamento di ruoli¹²¹², in virtù del quale l'anima del narratore è entrata nella cortigiana, assorbendone parte della natura demoniaca, mentre lo spirito di quest'ultima si è insinuato dentro il giovane, assimilandone tratti che ne rendono l'animo umano, quasi angelico finendo, poi, per traviarne la natura diabolica e condannarla a un'inaspettata sconfitta. Ma lo scambio è ravvisabile in maniera ancora più evidente quando il protagonista ricorda l'episodio vampirico che l'ha visto direttamente coinvolto, e nel corso del quale Clarimonde inghiotte con indicibile voluttà il sangue che sgorga da una ferita che egli si è accidentalmente procurata a un dito. Ora, il sangue è un liquido spesso versato nei patti di fratellanza (definiti, appunto per questo, anche "patti di sangue") e Romuald, acconsentendo a farsi succhiare il proprio dalla vampira, è come se stringesse con lei un vero e proprio patto infernale. Si può dunque affermare, con Joël Malrieu, che, a mano a mano che il soggetto maschile si stacca dal mondo umano per avvicinarsi a quello fantastico / soprannaturale, cui appartiene e dal quale proviene il fenomeno femminile, quest'ultimo perda, a sua volta, i propri at-

1209 GAUTIER, *Avatar*, in *op. cit.*, t. II, pp. 328-329.

1210 ID., *La Morte amoureuse*, in *Ibid.*, t. I, p. 531.

1211 Appena qualche paragrafo prima, il narratore aveva impiegato - non a caso - il medesimo verbo per descrivere la bruciata stretta con cui Clarimonde aveva afferrato la sua mano, all'uscita dalla chiesa, subito dopo la consacrazione a sacerdote: "Comme j'allais franchir le seuil, une main s'empara brusquement de la mienne; une main de femme! [...] C'était elle. Mais ce n'était pas elle, c'était elle qui dit-elle à voix basse; puis elle disparut dans la foule" (*Ibid.*, p. 530).

tributi “speciali”, al fine di fondersi in un tutt’uno con il suddetto soggetto maschile. In breve tempo e per un’ indefinibile forza di attrazione reciproca, vittima e carnefice finiscono per esi-tere soltanto in funzione l’una dell’altro e viceversa¹²¹³.

In *Une Nuit de Cléopâtre*, l’umile cacciatore Meïamoun aspira in maniera esplicita e os-sessiva alla fusione, all’unità indifferenziata con l’augusta sovrana d’Egitto intravvista per pochi istanti: per lui la passione amorosa si trasforma in una disperato sogno / bisogno della posses-sione cui sacrificare il totale controllo della ragione - e, addirittura, la stessa vita - possessione da parte sua della divinità che contraddistingue la nobile Cleopatra e possessione di Cleopatra della sua umanità di plebeo. Per questo il giovane trasforma la propria esistenza in una battuta di cac-cia continua ed estenuante alla regina, belva più crudele e pericolosa dei leoni o delle iene con cui era solito confrontarsi in passato:

Sa vie [de Meïamoun] était d’errer autour des demeures royales pour respirer le même air que Cléopâtre, pour baiser sur le sable, bonheur, hélas! bien rare, l’empreinte à demi effacée de son pied; il suivait les fêtes sacrées et les panégyries, tâchant de saisir un rayon de ses yeux, de dé-rober au passage un des mille aspects de sa beauté. Quelquefois la honte le prenait de cette exis-tence insensée; il se livrait à la chasse avec un redoublement de furie et tâchait de mater par la fati-gue l’ardeur de son sang et la fougue ses désirs.

Il avait été à la panégyrie d’Hermonthis, et, dans le vague espoir de revoir la reine un instant lorsqu’elle débarquerait au palais d’été, il avait suivi la cange dans sa nacelle, sans s’inquiéter des âcres morsures du soleil par une chaleur à faire fondre en sueur de lave les sphinx haletants sur leurs piédestaux rougis.

Et puis, il comprenait qu’il touchait à un moment suprême, que sa vie allait se décider, et qu’il ne pouvait mourir avec son secret dans sa poitrine¹²¹⁴.

1213 Cfr. MALRIEU, *op. cit.*, p. 99.

1214 GAUTIER, *Une Nuit de Cléopâtre*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 754. Romuald si comporta in manie-ra analoga subito dopo aver preso i voti, quando, tormentato dal desiderio di riuscire a incontrare di nuovo Clarimonde, inizia a fare mille congetture su di lei e a compiere mille stranezze: “je baisais sur ma main la place qu’elle avait touchée, et je répétais son nom des heures entières. Je n’avais qu’à fermer les yeux pour la voir aussi distinctement que si elle eût été présente en réalité, et je me redisais ces mots, qu’elle m’avait dits sous le portail de l’église: “Malheureux! malheu-reux! qu’as-tu fait?”” (ID., *La Morte amoureuse*, in *Ibid.*, p. 531). A tale proposito, si noti anche nel *récit* nodieriano *Smarra ou les Démons de la nuit* l’atteggiamento morboso e persecutorio tenuto da Polémon nei confronti della strega tessala Méroé, atteggiamento indotto dalla medesima nel malcapitato giovane - ormai ridotto, masochisticamente, a una sorta di “bestiola al guinzaglio” - grazie al “fascino” fuori dal comune esercitato da tutte le *Femmes Fatales* indistin-tamente (vale a dire, fantastiche e non), sulle loro rispettive vittime: “...Combien de fois je me suis plongé dans l’air qu’elle entraîne, dans la poussière que ses pieds font voler, dans l’ombre fortunée qui la suit!...Combien de fois je me suis jeté au-devant de sa marche pour dérober un rayon à ses regards, un souffle à sa bouche, un atome au tourbillon qui flatte, qui caresse ses mouvements; combien de fois [...] j’épiai la volupté brûlante de sentir un des plis de sa robe frémir contre ma tunique, ou de pouvoir ramasser d’une lèvres avide une des paillettes de ses broderies dans les allées des jardins de Larisse! Quand elle passait, vois-tu, tous les nuages rougissaient comme à l’approche de la tempête; mes oreilles sifflaient, mes prunelles s’obscurcissaient dans leur orbite égarée, mon coeur était près de s’anéantir sous le poids d’une intolérable joie. Elle était là! Je saluais les ombres qui avaient flotté sur elle, j’aspirais l’air qui l’avait tou-chée; je disais à tous les arbres des rivages: “Avez-vous vu Méroé?” Si elle était couchée sur un banc de fleurs, avec quel amour jaloux je recueillais les fleurs que son corps avait froissées [...]; et si j’osais presser d’un embrassement sacrilège tout ce lit de fraîche verdure, elle m’incendiait d’un feu plus subtil que celui dont la mort a tissé les vêtements nocturnes d’un fiévreux. Méroé ne pouvait pas manquer de me remarquer. J’étais partout” (NODIER, *Smarra ou les Démons de la nuit*, in *Contes*, cit., pp. 60-61). Il giovane - proprio

Alla fine Meïamoun raggiungerà il proprio scopo, anche se per una notte soltanto. Dal canto suo, la sovrana d’Egitto - “proclamée déesse Évergète, reine vivante des régions d’en bas et d’en haut, oeil de lumière, préférée du soleil, comme on peut le voir dans les cartouches sculptés sur les murailles des temples”¹²¹⁵ desidera ardentamente che le accada qualcosa di strano, di inaspettato¹²¹⁶ e, allo stesso modo in cui Meïamoun supplica la possente dea Hathor - non a caso, una delle maggiori personificazioni egizie dell’archetipo della Magna Mater primordiale¹²¹⁷ - di aiutarlo a realizzare il suo amore impossibile, così la donna deificata invoca la medesima divinità chiedendole “un plaisir nouveau, une sensation inconnue”¹²¹⁸, dato che, per lei, “le nombre des sens est bien borné, que les plus exquis raffinements laissent bien vite venir le dégoût, et qu’une reine a réellement bien de la peine à occuper sa journée”¹²¹⁹. La freccia che il giovane cacciatore scaglia, con estrema abilità, all’interno del padiglione d’onore di Cleopatra che si erge al centro della sua sontuosa canga, rappresenta qualcosa di suo che la regina finalmente possiede e quell’avventura, quel pizzico “d’étrange et d’inattendu”¹²²⁰ che costei tanto brama. Il rotolo di papiro avvolto attorno all’asta della freccia e contenente un’umile dichiarazione d’amore anonima per la donna costituisce il primo germe di un rapporto tra loro:

Cléopâtre pensait à lui, Meïamoun. Peut-être était-ce une pensée de courroux, mais au moins il était parvenu à faire naître en elle un mouvement quelconque, frayeur, colère ou pitié; il lui avait fait sentir son existence. [...].

Le mot qui lui pesait sur la poitrine comme le genou d’un colosse de bronze en était enfin sorti; il avait traversé les airs, il était parvenu jusqu’à la reine, pointe du triangle - creatura femmine più che adorata, idolatrata -, sommet inaccessibile! Dans ce coeur blasé il avait mis une curiosité – progrès immense!¹²²¹.

come nei casi menzionati in precedenza - brama con tutto il proprio essere l’ennesima fusione fisica e spirituale con la *Femme Fatale* che l’ha fatto ingenuamente infatuare di sé.

1215 GAUTIER, *Une Nuit de Cléopâtre*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 758.

1216 Cfr. *Ibid.*, p. 751.

1217 Grande dea, o meglio “grande vacca celeste”, madre di Ra - cioè del Sole - identificata più tardi con Astarte, essa è raffigurata come una giovane donna che porta sul capo due lunga corna ed il disco solare. Hathor è uno dei personaggi più popolari del *pàntheon* egizio, protettrice della monarchia e, in particolare, associata alle regine. Dea dell’amore, dell’allegria e della gioia, della musica e della danza (il sistro le era sacro ed era il suo emblema), essa presiedeva a tutte le principali occupazioni femminili. Ma l’impronta affabile - legata all’espressione di sentimenti vitali - della sua natura, non deve far dimenticare che essa aveva anche carattere funerario e governava sul regno dei morti (cfr. M. TOSI, *op. cit., ad vocem*). Un riferimento esplicito, dunque, al tragico destino che di lì a poco attenderà il passionale Meïamoun, vitti-ma di un amore impossibile per un idolo femminile irraggiungibile, un amore troppo divino per la sua fragile umanità e, pertanto, irrimediabilmente fatale.

1218 GAUTIER, *Une Nuit de Cléopâtre*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, pp. 755-756.

1219 *Ibid.*, pp. 755-756.

1220 *Ibid.*, pp. 759-760.

Durata eterna avrà, invece, l'unione - in questo caso *post mortem* - delle anime di Guy de Malivert e di Lavinia d'Aufideni, fuse insieme in una perla di luce che s'invola nel cielo più profondo¹²²². Il giovane è profondamente turbato dalle frequenti apparizioni della fanciulla-fantasma e dal rapporto particolare che sta nascendo fra di loro, ma è proprio tale trauma a renderlo ogni giorno più "éperdu, fasciné [et] palpitant d'amour"¹²²³ per Lavinia, tanto da farlo smarrire e da indurlo, o a dimenticare di avere davanti a sé soltanto un'ombra, un riflesso o, per contro, a desi-derare in maniera nervaliana¹²²⁴, ogniqualvolta prende tragicamente coscienza della reale natura della fanciulla e dell'impossibilità, da parte sua, di reincarnarsi, di spogliarsi anzitempo del pro-prio, fastidioso involucro umano per congiungersi con lei:

malgré ses efforts pour se rattacher à la vie, une attraction impérieuse l'attirait hors de la sphère terrestre. Il voulait marcher et se sentait soulever. Un irrésistible désir le consumait. Les ap-paritions de Spirite ne lui suffisaient plus, et son âme s'élançait après elle lorsqu'elle disparaissait, comme si elle eût essayé de se détacher de son corps.

Un amour excité par l'impossible et où brûlait encore quelque chose de la flamme terrestre le dévorait et s'attachait à sa chair comme à la peau d'Hercule la tunique empoisonnée de Nessus. Dans ce rapide contact avec l'Esprit, il n'avait pu dépouiller complètement le vieil homme.

[...].

C'était un vrai supplice de Tantale; la coupe pleine d'une eau glacée approchait de ses lèvres ardentes tendue par une main amoureuse, mais il ne pouvait pas même en effleurer les bords; les grappes parfumées, couleur d'ambre et de rubis, se courbaient sur sa tête, et elles se relevaient fuyant une étreinte impossible.

Les courts intervalles pendant lesquels le quittait Spirite, rappelée sans doute par quelque ordre inéluctable prononcé "là où on peut ce qu'on veut", lui étaient devenus insupportables, et quand elle disparaissait, il se serait volontiers brisé le crâne contre le mur qui se refermait sur elle¹²²⁵.

Del resto, Guy de Malivert rappresenta il prototipo gautieriano per antonomasia del soggetto maschile che viene sempre più posseduto dal fenomeno femminile e che è conscio fin dal principio di tale possessione, condizione poco indagata e ancora meno combattuta, anzi accettata, quasi, con una sorta

1222 Cfr. GAUTIER, *Spirite*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. II, p. 1230.

1223 *Ibid.*, p. 1204.

1224 La prima e la seconda parte di *Aurélia* costituiscono un vero e proprio manifesto dell'aspirazione al suicidio di Nerval per riunirsi con l'amata Sophie Dawes, baronessa di Feuchères e, soprattutto, con l'adorata Jenny Colon, l'attrice che rappresentò la prima vera illuminazione della sua vita (cfr. J. GUILLAUME, *Notice [sur] Aurélia*, in NERVAL, *Oeu-vres Complètes*, Paris, Gallimard, cit., t. III, pp. 1325-1330).

1225 GAUTIER, *Spirite*, in *op. cit.*, t. II, pp. 1206- 1208.

di *nonchalance*. Già prima della lunga “*dictée*” del fantasma di Lavinia, che intensifica ulteriormente la morsa della fanciulla sul giovane¹²²⁶, e nel corso della quale questi perde completamente coscienza del proprio essere, cadendo in una sorta di *trance* – sentendosi del tutto assente da sé stesso, come dissolto, momentaneamente scomparso nel vuoto cosmico¹²²⁷, a vantaggio di un’altra anima che, prima in maniera intermittente, e poi fondendosi in un tutto unico e indistinto con lui, sostituisce la propria essenza e il proprio pensiero a quelli del *medium* prescelto - il protagonista scrive, infatti, un biglietto alla pretendente Madame d’Ymbercourt in uno stato di assoluta incoscienza, del tutto pervaso dallo spirito di Lavinia d’Aufideni:

Une autre circonstance intriguait Malivert: c’était cette lettre qui s’était écrite pour ainsi dire toute seule, comme si une volonté étrangère à la sienne eût guidé ses doigts. L’excuse d’une distraction, dont Guy s’était payé d’abord, ne pouvait guère être prise au sérieux. Les sentiments de l’âme passent par le contrôle de l’esprit avant de se fixer sur le papier, et d’ailleurs ils ne vont pas s’y rédiger d’eux-mêmes pendant que le cerveau rêve à autre chose; il fallait qu’une influence qu’il ne pouvait définir se fût emparée de lui pendant qu’il était absent de lui-même et eût agi à sa place, car il était bien sûr, maintenant qu’il y réfléchissait, de n’avoir pas dormi une seule mi-nute; toute la soirée il avait été paresseux, somnolent, engourdi par une torpeur de bien-être, mais à ce moment-là il était parfaitement éveillé. L’alternative contrariante d’aller chez Mme d’Ymbercourt ou de lui écrire un billet pour se dégager de l’invitation lui donnait même une certaine surexcitation fébrile; ces lignes qui résumaient son idée secrète d’une façon si juste et plus nettement qu’il ne se l’était encore avoué, étaient dues à une intervention qu’il fallait bien qualifier de surnaturelle jusqu’à ce que l’analyse l’eût expliquée ou lui eût donné un autre titre¹²²⁸.

La figura femminile sembra partecipare, dunque, della natura fantastica pura del testo nella misura in cui il suo intervento all’interno di un *conte* o di una *nouvelle* appartenenti a questo “genere” corrisponde a quella frattura, a quello strappo nella trama della realtà quotidiana così spesso identificati, nella prima parte del nostro studio, con il Fantastico per antonomasia. Appare, inoltre, opportuno iniziare già a sottolineare come la relazione che tende, in genere, ad instaurarsi in maniera

1226 “Quand il [Guy de Malivert] se fut enfermé dans son cabinet et assis près de la table comme la veille en posture d’écrire, la petite main blanche, fluette, veinée de bleu [de Spirite] reparut faisant signe à Malivert de prendre la plume. Il obéit, et ses doigts commencèrent à se mouvoir d’eux-mêmes sans que son cerveau leur dictât rien. À sa pensée s’était substituée celle de Spirite” (*Ibid.*, p. 1179). Soltanto dopo un’intensa dettatura, da parte del fantasma di Lavinia, di buona parte delle sue vicende biografiche, “l’impulsion qui faisait courir sur le papier la plume de Malivert s’arrêta, et la pensée du jeune homme, suspendue par l’influence de Spirite, reprit possession de son cerveau” (*Ibid.*, p. 1197).

1227 “Au bout de quelques minutes Guy éprouva un effet singulier, il lui sembla que le sentiment de sa personnalité le quittait, que ses souvenirs individuels s’effaçaient comme ceux d’un rêve confus, et que ses idées s’en allaient hors de vue, comme ces oiseaux qui se perdent dans le ciel. Quoique son corps fût toujours près de la table, gardant la même attitude, Guy intérieurement était absent, évanoui, disparu. Une autre âme, ou du moins une autre pensée se substituait à la sienne et commandait à ces serviteurs qui, pour agir, attendent l’ordre du maître inconnu. Les nerfs de ses doigts tressaillirent et commencèrent à exécuter des mouvements dont il n’avait pas la conscience, et le bec de la plume se mit à courir sur le papier, traçant des signes rapides avec l’écriture de Guy légèrement modifiée par une impulsion étrangère” (*Ibid.*, p. 1158).

1228 *Ibid.*, pp. 1115-1116.

piuttosto rapida tra il soggetto maschile e il fenomeno femminile si sviluppi a partire da uno strano gioco di attrazione e di repulsione che Malrieu considera tipico proprio del *récit fantastique*¹²²⁹, e nel quale il desiderio si accompagna in maniera quasi naturale alla paura o al disgusto. Il personaggio maschile è contaminato dalla *Femme Fatale*, una creatura fondamentalmente bipolare, allo stesso tempo seducente e mortifera: questi, una volta entrato in contatto con lei, è incapace di provare un sentimento “fisso” e non può che oscillare, a sua volta, tra due percezioni contrapposte, quella di un fascino terribile e quella di una paura inebriante. Da un lato la donna incarna il sogno perfetto che lo incanta, procurandogli un piacere sia visuale che tattile, e dall’altro - come si è ampiamente esposto in precedenza - il mistero, l’indecifrabilità, l’aura spesso marcatamente luciferina di cui essa si ammanta, la rendono personificazione del più terrorizzante dei suoi incubi. Il rapporto che lega Romuald a Clarimonde ne *La Morte amou-reuse* è abbastanza esemplificativo in questo senso: esso si fonda, infatti, sulla coesistenza, in perfetto equilibrio, di un’attrazione estrema - assai simile a quella frutto di una stregoneria e di incantesimi ammaliatori - e di un’ambigua ripugnanza. Da tutto ciò si può dedurre che, in generale, le creature femminili dei *récits fantastiques* (gautieriani e non solo) sono le attrici di punta di una trama che si articola quasi interamente intorno a loro: esse costituiscono, allora, l’“objet”¹²³⁰ cui fa riferimento Todorov nella sua *Introduction à la littérature fantastique*, e il plurimenzionato “phénomène” di Malrieu. L’analisi preliminare del loro radicarsi nel profondo dell’inquietudine fantastica - di cui sembrano costituire, tra l’altro, una condizione primaria - ci condurrà ora a considerare i dettagli e i motivi che consentono l’assimilazione della donna ad un principio soprannaturale.

1229 Cfr. MALRIEU, *op. cit.*, pp. 100-102.

1230 Cfr. TODOROV, *Introduction*, cit., pp. 122 ss.

Caratteri soprannaturali

Se una delle caratteristiche basilari del fenomeno femminile fantastico è quella di provocare un cambiamento - più o meno brutale e irreversibile nella realtà preesistente alla sua comparsa - è, tuttavia, necessario menzionarne un'altra, ugualmente importante e direttamente connessa al suo statuto specifico di "fenomeno fantastico", vale a dire la sua natura soprannaturale. Considerando quest'ultimo, appare, infatti, imprescindibile non trascurare il realismo nel quale esso si sviluppa e che perturba senza, però, giungere mai ad annientarlo. La coesistenza e la profonda interazione fra dimensione terrena e dimensione ultraterrena costituiscono, infatti, quella sorta di "réalisme fantastique"¹²³¹ che sta alla base, appunto, di ogni *récit fantastique* degno di questo nome: "La singularité, voire l'inquiétante étrangeté de [l']oeuvre réside dans le fait que les contraires ne s'y annulent pas, que comme dans les rêves les opposés y coexistent: ainsi [...] la non-exclusion réciproque du féérique et du réel, du "fabuleux" et du vraisemblable"¹²³². La suddetta natura soprannaturale si manifesta, in particolare, attraverso un potere singolare che contraddistingue la maggior parte delle *Femmes Fatales* fantastiche e che si configura come capacità di ammaliare o, per meglio dire, di esercitare un'influenza "estrema" sul soggetto maschile. Ora, essendo il Fantastico - come si è precedentemente osservato - indissociabile dalle forme superlative, constatare la forza e il valore di tale influenza non stupisce più di tanto. Ma prima di trattare in maniera più approfondita tutto questo, è d'obbligo precisare la portata evocativa dell'aggettivo "soprannaturale" sopra menzionato, la definizione del quale implica un aspetto inconcepibile, derivante da una non-appartenenza alla natura - qui intesa come insieme di caratteri tipici della specie umana -, alla quale, pertanto, non si può far ricorso per tentare di formulare la definizione in questione. È possibile parlare, dunque, non tanto di "nature", quanto piuttosto - in termini già espressi nelle proprie opere da Barbey d'Aurevilly - di "surnature" della donna, e ciò malgrado tale sostantivo possa risultare, forse, leggermente anacronistico.

5.1. I meccanismi della seduzione fatale

Occorre innanzitutto segnalare l'onnipresenza, all'interno della maggior parte dei *récits fantastiques* qui presi in esame, di una forza potente e misteriosa connaturata al Femminino Fatale, in

1231 Cfr. VOISIN, *op. cit.*, pp. 202 ss. Anche Dupeyron-Lafay sostiene, del resto, che i termini chiave del Fantastico siano rappresentati da "plausibilité, cohérence, richesse, vraisemblance et écriture réaliste" (DUPEYRON-LAFAY, *op. cit.*, p. 27).

1232 D. SANGSUE, *Le Récit excentrique: Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier*, Paris, J. Corti, 1987, p. 346.

grado di emanare - è bene ribadirlo ancora una volta - un'attrazione seducente, irresistibile e, nel contempo, terrificante, che esercita, a sua volta, un vero e proprio dominio psicofisico sui soggetti / sulle vittime maschili. Apportatrice di piacere e di morte¹²³³, essa può manifestarsi, appunto, tramite quella "fascination inexplicable"¹²³⁴ di cui si è già ampiamente discusso a proposito di Romuald e Clarimonde - coppia onirica di amanti protagonista de *La Morte amoureuse* di Gautier - un fascino indescrivibile che coincide, il più delle volte, con un vero e proprio atto in-cantatorio¹²³⁵. In effetti, le inquietanti esperienze vissute dal giovane sacerdote non rappresentano altro che il prodotto, più o meno articolato, di una sorta di maleficio "erotico" che la *revenante* Clarimonde compie su tutta la sua persona¹²³⁶. È la sottile arte della seduzione l'efficace sistema adottato dal fenomeno femminile / predatore per conquistare il soggetto maschile / preda: seduzione fisica da un lato - come nel caso, appunto, della vampira Clarimonde - e seduzione mistica dall'altro - come nel caso, ad esempio, di Angéla, ne *La Cafetière*. Un elemento per molti aspetti simile è presente anche in *Omphale*, quando la marquise Antoinette de T*** ricorre a un tipo di adescamento fisico piuttosto esplicito per suscitare nel giovane narratore un sentimento profondo di fiducia e di sicurezza, grazie al quale i suoi raffinati - e insieme vampirici - espedienti ammaliatori trovano modo di esercitare tutti i loro influssi più nefasti¹²³⁷. Il protagonista maschile prova, in un primo tempo, puro terrore di fronte al fenomeno femminile della storia, che, malgrado la venustà, ritiene essere un demone. A poco a poco, però, lo spavento lascia il posto al desiderio e ad un'attesa notturna sempre più irrequieta della donna smaliziata che, addirittura sotto gli occhi del marito¹²³⁸, lo inizia - per quanto in maniera oscura - ai

1233 Jean Marigny dichiara infatti: "peu importe pour leurs créateurs qu'elles - le *Femmes Fatales* con tendenze ematofaghe - sucent ou non le sang de leurs victimes, l'essentiel étant qu'elles apportent la mort en même temps que le plaisir" (J. MARIGNY, *Sang pour sang: le réveil des vampires*, Paris, Gallimard, 1993, p. 70).

1234 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 526.

1235 La scelta di considerare il potere ammaliatore della *Femme Fatale* fantastica al posto, ad esempio, della sua capacità di rigenerarsi e di resuscitare o di sorgere come una dea da una dimensione "altra", può risultare riduttiva e del tutto arbitraria. Ad ogni buon conto, essa può essere giustificata con l'intimo legame che è possibile stabilire tra le facoltà incantatorie della creatura femminile e la bellezza, contemporaneamente strana e straordinaria, che la contraddistingue, un altro dei macrocaratteri fondamentali che concorrono a determinare in maniera incisiva la sua "surnature" e di cui ci si occuperà meglio in seguito.

1236 Si ricordi ancora, a questo proposito, il giudizio espresso dall'ormai anziano Romuald sulla sconvolgente passione divampata in lui al primo scambio di sguardi con la splendida cortigiana (cfr. GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 531).

1237 Si rammentino, a tale riguardo, le reazioni del narratore di fronte al prodigioso distacco dall'arazzo della figura animata di Omphale che, nel bel mezzo della notte, si dirige verso il suo letto sussurrandogli dolcemente all'orecchio: "- Je crains que vous ne soyez le...le... - Le diable, tranchons le mot, n'est-ce pas? c'est cela que tu voulais dire; au moins tu conviendras que je ne suis pas trop noire pour un diable, et que, si l'enfer était peuplé de diables faits comme moi, on y passerait son temps aussi agréable-ment qu'en paradis. Pour montrer qu'elle ne se vantait pas, Omphale rejeta en arrière sa peau de lion et me fit voir des épaules et un sein d'une forme parfaite et d'une blancheur éblouissante. - Eh bien! qu'en dis-tu? fit-elle d'un petit air de coquette satisfaite. - Je dis que, quand vous seriez le diable en personne, je n'aurais plus peur, madame Omphale" (ID., *Omphale*, in *Ibid.*, p. 204).

1238 Una presenza / assenza quella del marquis de T*** (rappresentato sull'arazzo nei panni mitologici - per lui del tutto inappropriati - di Ercole), di cui si sospetta, infatti, la più totale cecità. Tant'è vero che, di fronte ai timori del narratore di urtare la suscettibilità del nobiluomo - inchiodato, da solo e apparentemente senza possibilità di animarsi, alla parete del padiglione - amoreggiando con la sua fin troppo vivace consorte, quest'ultima ribatte, ridendo di cuore: "Il ne dira rien, [...]. Est-ce qu'il voit quelque chose? D'ailleurs, quand il verrait, c'est le mari le plus philosophe et le plus inoffensif du monde; il est habitué à cela" (*Ibid.*, p. 206). Tanto lo scambio di sguardi fra marito / Hercule e moglie / Omphale raffigurati su un tessuto sembrano carenti - o del tutto inesistenti - all'interno del testo, quanto quelli fra la sensuale marchesa e l'ingenuo protagonista appaiono, invece, più che sovrabbondanti e, proprio per questo, estremamente pericolosi per il giovane.

piaceri dell'amore carnale. Al principio, dunque, l'atteggiamento dello studente diciassettenne si dimostra ambivalente nei confronti della creatura femminile. All'indomani del suo primo incontro con la procace marchesa, egli descrive, infatti, il proprio stato d'animo in questi termini: "Je fus toute la journée d'une dis-traction sans pareille; j'attendais le soir avec inquiétude et impatience tout ensemble. Je me retirai de bonne heure, décidé à voir comment tout cela finirait"¹²³⁹. Ma già a partire dal secondo incontro con la lasciva Omphale, il giovane non sembra più impaurito, anzi aspetta con un'irreprimibile frenesia - quasi degna del culto orgiastico ed estatico di una dea selvaggia - l'arrivo della propria amante: "La journée me parut d'une longueur effroyable. Le soir arriva enfin. Les choses se passèrent comme la veille, et la seconde nuit n'eut rien à envier à la première. La marquise était de plus en plus adorable. Ce manège se répéta pendant assez longtemps encore"¹²⁴⁰. In *Inès de Las Sierras*, il narratore suddivide le reazioni di passione e di angoscia, di attrazione e di repulsione così ben illustrate in *Omphale*, tra due coppie di soggetti maschili ben distinti, vale a dire, da un lato, lui stesso (anche se fino ad un certo punto soltanto) e il sottotenente Sergy, e dall'altro, il regista-comico di una compagnia teatrale Bascar e il sottotenente Boutraix:

Bascar - sorta di *alter ego* rovesciato del narratore, così come Boutraix lo è di Sergy - était tombé à mes côtés, et je l'aurais cru mort de terreur, si je n'avais pas été rassuré par le mouvement de ses mains palpitantes, qui se croisaient convulsivement en signe de prière. Boutraix ne laissait pas échapper un souffle; une profonde expression d'anéantissement avait remplacé son audace bachique, et le brillant vermillon de l'ivresse, qui éclatait une minute auparavant sur son front assuré, s'était changé en mortelle pâleur. Le sentiment qui dominait Sergy - la vittima predestinata della *Femme Fatale* di turno¹²⁴¹, assai più predisposta del narratore (comunque affascinato e po-co intimorito, in base alle osservazioni finali che chiudono la citazione, dall'apparizione di Inès de Las Sierras / La Pedrina), alla malia esercitata dalla stessa - n'enchaînait pas sa pensée avec moins de puissance; mais il était du moins plus doux, à en juger par ses regards. Ses yeux, fixés sur l'apparition avec tout le feu de l'amour, paraissaient s'efforcer de la retenir, comme ceux d'un homme endormi qui craint de perdre au réveil le charme irréparable d'un beau songe; et il faut avouer que cette illusion valait la peine d'être conservée avec soin, car la nature entière n'offre peut-être point alors de beauté vivante qui méritait d'être mise à sa place. Je vous prie de croire que je n'exagère pas¹²⁴².

¹²³⁹*Ibid.*, p. 205.

¹²⁴⁰*Ibid.*, p. 206.

¹²⁴¹ Anche il grande e grosso Boutraix, però, nonostante incarni il contrasto perfetto dell'amico e compagno d'armi Sergy, diventa, a suo modo, una vittima di Inès de Las Sierras / La Pedrina. Piuttosto restio alla vita intellettuale e del tutto ignaro dell'amore ideale tanto esaltato nei libri, ma cultore impenitente di uno stile di vita materiale ed edonista, dei piaceri della buona tavola, del buon vino e dei cavalli (cfr. NODIER, *Inès de Las Sierras*, in *Contes*, cit., pp. 662-663), egli, in seguito all'incredibile esperienza notturna vissuta al castello di Ghismondo in compagnia di quello che ritiene poter essere esclusivamente - nella sua bonaria ingenuità - il fantasma della leggendaria Inès de Las Sierras materializzatosi dal Purgatorio per volontà divina, diventa estremamente pio e, al termine della guerra, decide di chiudersi in convento, avvenimento che "peut être considér[é], à la vérité, comme une espèce de mort" (*Ibid.*, p. 697).

¹²⁴²*Ibid.*, p. 682.

Ne *La Morte amoureuse*, l'opera seduttiva di cui Romuald cade vittima partecipa del medesimo tipo di sensualità: affascinato dalla figura della cortigiana Clarimonde e attratto, in particolare, dal suo "beau corps"¹²⁴³- strumento infernale catalizzatore di tutti i peccati dell'umanità - egli dimentica ogni forma di prudenza e lascia che la propria mente e il proprio spirito, ormai privi di qualsiasi freno inibitore, vengano temporaneamente offuscati dalla lussuria. In questo ca-so, il potere esercitato dal fenomeno femminile sul soggetto maschile oltrepassa il dominio dei sensi e la tentazione che da esso si sprigiona si rivela in tutto e per tutto malefica:

"Romuald, mon ami, il se passe quelque chose d'extraordinaire en vous", me dit Sérapion au bout de quelques minutes de silence - dopo aver scrutato attentamente l'ex-allievo nella sua cella, al colmo della vergogna per la tentazione che lo consuma, con la testa afflosciata sul petto e le mani strette sugli occhi -; "votre conduite est vraiment inexplicable! Vous, si pieux, si calme et si doux, vous vous agité dans votre cellule comme une bête fauve. Prenez garde, mon frère, et n'écoutez pas les suggestions du diable; l'esprit malin, irrité de ce que vous vous êtes à tout jamais consacré au Seigneur, rôde autour de vous comme un loup ravissant et fait un dernier effort pour vous attirer à lui"¹²⁴⁴.

Come si è già accennato in precedenza, due forze contrapposte ben definite si scontrano senza esclusione di colpi nel *récit* in questione: il divino - rappresentato dall'abate Sérapion, esponente di una religione cristiana piuttosto austera e di un mondo di morti e di morenti (l'anziano vesco-vo che ha ordinato il protagonista, il sacerdote defunto rimpiazzato da quest'ultimo, l'assegnazione a una curia in cui predominano un senso di vecchiaia e di malattia) - e il demoniaco - rappresentato dalla *revenante* Clarimonde, esponente, paradossalmente, di un mondo vivo, pieno di sensualità, di giovinezza, di passioni tanto ardenti quanto effimere -. Romuald, o meglio, la sua anima è l'ambita posta in gioco tra le suddette forze. Quando Sérapion avverte il neosacerdote dei pericoli che incombono sul suo corpo e, soprattutto, sul suo spirito, a causa della relazione proibita che egli intrattiene con la cortigiana Clarimonde - relazione di cui, bene o male, l'abate è presto consapevole - prescrive all'ex-allievo tutta una serie di accorgimenti e di pratiche rigorose da seguire per reprimere i propri istinti e spegnere la fiamma del desiderio che lentamente lo sta consumando:

Au lieu de vous laisser abattre, mon cher Romuald, faites-vous une cuirasse de prières, un bouclier de mortifications, et combattez vaillamment l'ennemi; vous le vaincrez. L'épreuve est nécessaire à la vertu et l'or sort plus fin de la coupelle. Ne vous effrayez ni vous découragez; les âmes les mieux gardées et les plus affermies ont eu de ces moments. Priez, jeûnez, méditez, et le mauvais esprit se retirera"¹²⁴⁵.

1243 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 539.

1244 *Ibid.*, pp. 532-533.

1245 *Ibid.*, p. 533.

Le procedure da seguire per scacciare il Maligno ed evitare di cadere in tentazione si rivelano, dunque, abbastanza dure e mortificanti, in particolare, della carne dell'angoscioso Romuald: "Pourtant mes scrupules de prêtre me tourmentaient plus que jamais, et je ne savais quelle ma-cération nouvelle inventer pour mater et mortifier ma chair"¹²⁴⁶. Del resto, l'ordinazione del gio-vane sancisce una sorta di patto vincolante con Dio, corona un matrimonio mistico con Cristo che il seminarista aveva atteso a lungo, con la medesima trepidazione, appunto, di uno sposo prossimo alle nozze¹²⁴⁷. Ma quello che dovrebbe costituire uno spozalizio spirituale, coincide, in-vece, con il primo incontro di un uomo con una donna, evocativo di quella che dovrebbe essere la prima, vera iniziazione sessuale completa di entrambi gli sposi, la notte delle nozze. Dopo aver posato il proprio sguardo su Clarimonde, il protagonista, infatti, è a questa straordinaria creatura che vorrebbe consacrare la propria esistenza - per quanto possa rivelarsi peccaminosa -, non più alla Chiesa e, ciononostante, egli si lascia trascinare dalla solennità della cerimonia religiosa, rice-vendo dei voti che vengono da lui esplicitamente paragonati alle promesse nuziali, promesse di un matrimonio in cui egli sente, ormai, di rivestire, il ruolo di uno sposo forzato in preda a una muta, ma non per questo meno lacerante, disperazione¹²⁴⁸. Successivamente, invece, quando verrà introdotto nella camera ardente di Clarimonde - finta sposa-cadavere stesa su un catafalco e coperta da un velo - Romuald confesserà esplicitamente di sentirsi uno sposo finalmente felice e appagato:

Vous l'avoueraï-je? cette perfection de formes, quoique purifiée et sanctifié par l'ombre de la mort, me troublait plus voluptueusement qu'il n'aurait fallu, et ce repos ressemblait tant à un sommeil que l'on s'y serait trompé. J'oubliais que j'étais venu là pour un office funèbre, et je m'imaginais que j'étais un jeune époux entrant dans la chambre de la fiancée qui cache sa figure par pudeur et qui ne se veut point laisser voir¹²⁴⁹.

E il sacerdote conoscerà presto le gioie di una relazione assai prossima a quella coniugale. Le prime parole che pronuncia la *revenante* dopo essere stata destata dal bacio del giovane sul letto di morte sono, infatti, piuttosto eloquenti al riguardo e mirano proprio a sostituire la figura sensuale della donna e un legame estremamente carnale all'immagine ascetica di Cristo e alle nozze mistiche precedentemente contratte dal protagonista: "Ah! c'est toi, Romuald, dit-elle d'une voix languissante et douce comme les dernières vibrations d'une harpe; "que fais-tu donc? Je t'ai attendu si longtemps, que je suis morte; mais maintenant nous sommes fiancés, je pourrai te voir et aller chez toi"¹²⁵⁰.

¹²⁴⁶*Ibid.*, p. 550.

¹²⁴⁷ Cfr. *Ibid.*, p. 526.

¹²⁴⁸ Cfr. *Ibid.*, pp. 528-529.

¹²⁴⁹ *Ibid.*, p. 539.

¹²⁵⁰ *Ibid.*, p. 540.

In *Arria Marcella*, l'austero Arrio ingiunge alla figlia demoniaca di tornare nell'limbo del paganesimo con tutti i suoi amanti corrotti e miscredenti, preservando dal peccato almeno il gio-vane Octavien: “Laisse aller cet homme enchaîné par tes impures séductions; ne l'attire plus hors du cercle de sa vie que Dieu a mesurée”¹²⁵¹. L'imponente vegliardo non si limita a definire il protagonista una disgraziata vittima delle empie seduzioni della *revenante* Marcella, ma lo apo-strofa proprio come “enfant fasciné”¹²⁵² a un livello tale che, per poterlo salvare, egli si vedrà co-stretto ad impiegare mezzi supremi e ad annientare per l'ennesima volta la figlia. Il fascino della *Femme Fatale* fantastica mira esplicitamente - lo si è già sottolineato in precedenza - a un vero e proprio “spossessamento” dell'io altrui. E, mentre in molti *récits* la malia è totale e il significa-to di “*fascination*” rasenta pericolosamente quello di “*sortilège*”, in altri - come ne *La Cafetière*, ad esempio - l'attrazione irresistibile esercitata dal fenomeno femminile sul soggetto maschi-le corrisponde, più che ad un atto di stregoneria, ad una sorta di estasi. La seduzione muliebre presenta, allora un nuovo aspetto: “[T]ous mes sens - esclama rapito Théodore nel suddetto *ré-cit* gautieriano - étaient absorbés dans la contemplation de cette mystérieuse et fantastique créa-ture”¹²⁵³, vale a dire della *revenante* Angéla.

Il fascino femminile si manifesta, dunque, in molteplici modi: esso può coincidere, infatti, con uno *charme* di natura prettamente fisica, che invita in maniera diretta all'atto erotico per ec-cellenza, oppure con una possessione diabolica, o ancora - come si è visto - con un'esaltazione profondamente spirituale. Ma questi diversi elementi partecipano tutti indistintamente della me-desima capacità della donna di incantare l'uomo, capacità sviluppata ai livelli più estremi e che, proprio in virtù di ciò, rende perfettamente conto dell'essenza straordinaria e inquietante del-l'Eterno Femminino di cui la donna stessa rappresenta la personificazione terrena: “Le senti-ment de l'étrange rend l'homme étranger à lui-même. Il l'“aliène””¹²⁵⁴. È ciò che accade, ad esempio, al personaggio eponimo del *récit* *Le Roi Candaule*, che vive un'autentica alienazione - sfociante, a tratti, addirittura in una forma di demenza - ogniqualvolta si trovi di fronte alla bel-lezza perfetta della consorte Nyssia¹²⁵⁵.

Si può agevolmente ritenere che gli autori sui cui *récits fantastiques* verte il presente stu-dio impieghino, per redarre le proprie opere, l'ultracollaudata formula del *roman noir* imperniata sulla necessità di suscitare la paura nel pubblico, al fine di meglio coinvolgerlo nella lettura. Ed è proprio per questo che si elevano assai spesso al rango di protagoniste delle creature femminili all'apparenza attraenti, enigmatiche, a volte soprannaturali - in buona sostanza, terrificanti - e non delle donne qualsiasi, dall'aspetto troppo banale e rasserenante e dalla natura facilmente decifra-bile. La venustà

1251 ID, *Arria Marcella*, in *Ibid.*, t. II, p. 311.

1252 *Ibid.*, p. 312.

1253 ID., *La Cafetière*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 8.

1254 VAX, *La Séduction de l'étrange*, cit., p. 13.

1255 Si rammentino, a tale proposito, le primissime reazioni del re Candaule - raffinato esteta alla disperata ricerca, come Gautier del resto, di un Ideale Femminile alfine incarnato - dinnanzi alla venustà della principessa Nyssia, venustà che rasenta il divino e di cui egli non aveva mai neppure sospettato l'esistenza: “il se sentit pris d'éblouissement et de vertige, comme quelqu'un qui se penche sur l'abîme ou fixe ses yeux sur le soleil; il éprouva une espèce de délire de pos-session, comme un prêtre ivre du dieu qui le remplit. Toute autre pensée disparut de son âme, et l'univers ne lui apparut plus que comme un brouillard vague où rayonnait le fantôme étincelant de Nyssia. Son bonheur tournait à l'extase, et son amour à la folie. Parfois sa félicité l'effrayait” (GAUTIER, *Le Roi Candaule*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 957).

di tali donne è inafferrabile, sfaccettata, refrattaria a qualunque genere di definizione. Essa può essere paragonata, in un certo senso, al concetto giapponese denominato “*yü-gen*” - percepibile con particolare intensità nel teatro *no* - finalizzato a identificare un ideale estetico che privilegia la suggestione indefinita, piuttosto che la rivelazione aperta. “*Yügen*” è, infatti, la bellezza che s’intravede sbucare dall’ombra o dall’indistinto, il sottile fascino del riverbero piuttosto che la fisicità concreta dell’oggetto. Ancora più dello “*yügen*”, l’avvenenza della maggior parte delle *Femmes Fatales* fantastiche racchiude in sé almeno due dei tre attributi (seduzione, audacia, sprezzatura) che costituiscono il terzo canone estetico nipponico per antonomasia, che si diffonde nella terra del Sol Levante, guarda caso, proprio nella prima metà dell’Ottocento, più precisamente nel periodo Bunka-Bunsei (1804-1830). Si tratta di un canone altrettanto impalpabile come il “*mono no aware*” (l’ideale di bellezza che si nutre del senso di transitorietà delle cose e della vita, struggente e velato di malinconia perché generato dall’imminenza del distacco, meravigliosamente incarnato, ad esempio, dalle foglie d’autunno, splendide nei colori ep-pure foriere dell’incombente morte invernale, o dai fiori di ciliegio, nuvole effimere subito disperse dal vento) e il suddetto “*yügen*” - di cui condivide alcuni tratti -, ma forse più legato alla sensualità e alla seduzione. È il misteriosissimo “*iki*”¹²⁵⁶.

Questa enigmatica nozione, apparentemente inesistente in qualsiasi altra cultura che non sia quella giapponese, si caratterizza dal punto di vista intensivo, per il conte Kuki Shuzo - poeta languido, filosofo introverso e inimitabile *dandy* amico di Heidegger, Bergson, Sartre, Claudel, innamorato di Parigi e del pensiero occidentale, che fu l’unico a saperne distillare l’eterea essenza e a renderlo in qualche modo spiegabile ai profani - per una sfumatura interiore di fondo che conforma tutte le sue variegate manifestazioni di superficie, vale a dire per la “seduzione” dell’altro sesso (in

1256 “Supponiamo di cercare nelle lingue europee una parola che abbia lo stesso significato [della parola giapponese *iki*]. Tanto per cominciare, sia la parola inglese che quella tedesca ad essa simili derivano da un prestito dal francese di un termine in pratica identico. Sarà allora nel francese che riusciremo a trovare il corrispondente di *iki*? Per prima cosa esaminiamo la questione della parola *chic*. Presa a prestito tale e quale sia dall’inglese che dal tedesco, essa viene spesso tradotta in giapponese con *iki*. Sulla sua etimologia esistono sostanzialmente due teorie. Secondo l’una si tratterebbe della forma abbreviata di *chicane*, che in origine designava pressapoco “l’abilità nell’ideare cavilli” atti a intralciare lo svolgimento di un processo. Secondo l’altra teoria la forma primitiva di *chic* sarebbe *Schick*. Ossia il sostantivo tedesco che deriva da *schicken*. E, come *geschickt*, avrebbe significato “abile in ogni cosa”. In seguito la Francia avrebbe importato questa parola e l’avrebbe usata trasformandone gradatamente il significato, avvicinandolo a quello di *élégant*, che rientra nella sfera del gusto. Recentemente - vale a dire, intorno agli anni Trenta del XX secolo - sarebbe stata introdotta anche in Germania come *chic*, fornita di questo nuovo significato, ossia come termine francese. Ma se ci interrogassimo sul suo attuale contenuto semantico, vedremmo che non è affatto circoscritto come quello di *iki*. La sua estensione è assai maggiore. Fra le sue componenti indispensabili, cioè, conta tanto l’*iki* quanto la “distinzione” (*johin*), ed essa indica il gusto “sapiente” e “sopraffino” che si oppone a quello “approssimativo” e “triviale”. Vi è poi la parola *coquet*. Essa deriva da *coq* e si riferisce alla scena che si presenta quando un gallo è attorniato da uno stuolo di galline. Insomma vuol dire “galante”. Viene usata tale e quale sia dall’inglese che dal tedesco. Nel Settecento la Germania, per designare la *coquetterie*, conì il termine *Fängerei*, che non entrò però nell’uso corrente. La *coquetterie*, parola tipicamente “francese”, costituisce senza dubbio uno degli attributi dell’*iki*. Ma finché non se ne aggiungono altri, il significato di *iki* non può venire alla luce. E c’è di più: a seconda di come si associano i vari attributi, la *coquetterie* si può trasformare in “volgarità” o in “leziosaggine”. L’atteggiamento di Carmen che corteggia Don José cantando insistente-mente la *habanera* è sicuramente *coquetterie*, ma non è per niente *iki*. Sempre nel francese si trova anche la parola *raffiné*, che deriva da *ré-affiner*, ossia “rendere sempre più fine”, e significa “raffinato”, ed è stata introdotta sia in inglese che in tedesco. È anch’essa un attributo dell’*iki*; ma perché prenda forma il significato di *iki* mancano ancora altri importanti attributi. Per di più *raffiné*, combinandosi con uno di essi, può assumere il significato di “austero”, che in un certo senso è il contrario dell’*iki*. Insomma, nelle lingue europee vi sono parole soltanto simili a *iki*, ma non vi si può trovare l’esatto equivalente. Nulla impedisce allora di considerare l’*iki* una evidente automanifestazione del modo d’essere specifico della cultura orientale...” (K. SHUZO, *La struttura dell’iki*, Milano, Adelphi, 2002, pp. 47-49).

particolare di quello maschile)¹²⁵⁷. La bellezza “*iki*” non è eleganza fredda e distaccata, ma fascino sottile e conturbante che cerca comunicazione, apertura; è tensione erotica, qualcosa di simile alla civetteria che, specialmente la figura femminile, sa creare ponendo il sesso opposto in rapporto a sé, instaurando con esso una possibile - e, in quanto tale, assolutizzata - relazione duale e dinamica. La seduzione, inoltre, si estingue spontaneamente quando i due sessi, fusi in un’unione “fatalmente perfetta”, perdono proprio quella tensione che era loro propria, per tragico cedimento o, nei casi più gravi, totale annientamento fisico e / o mentale di almeno uno dei due elementi della coppia. Del resto l’attrazione muliebre, ponendosi come fine ipotetico la conquista dell’uomo, è destinata a smorzarsi - sebbene, come si è visto, con più di qualche strascico doloroso e permanente - non appena tale fine venga realizzato. E prolungare il rapporto duale, ossia conservare la possibilità in quanto tale, è la caratteristica propria della seduzione, e quindi il segreto del piacere. Ma l’intensità del fascino non viene attenuata dall’accorciarsi della distanza fra fenomeno femminile e soggetto maschile, al contrario, viene accresciuta da tale riduzione¹²⁵⁸. Ciò che fa funzionare nella sua forma più compiuta il sottile gioco della seduzione tra la *Femme Fatale* e la propria vittima è la progressiva diminuzione entro i limiti del possibile, senza abolire quella differenza - anche infinitesimale, ma sempre, in un certo qual modo, impre-scindibile - che crea lo scarto. Tutti i personaggi maschili che, nei *récits fantastiques* esaminati in questa sede, inseguono “eternamente” - senza cedere e in maniera quasi morbosa - la creatura femminile da cui si sono lasciati incautamente ammaliare, sanno cosa sia la vera seduzione, l’unica che determina il “fascino erotico” alla base, appunto, dell’ “*iki*”¹²⁵⁹, la quintessenza (*sui*) della seduzione, in una parola, “seduzione per la seduzione”¹²⁶⁰.

La vivacità di tale concetto possiede anche una componente che difficilmente un occi-dentale abbinerebbe alla civetteria - ma che, tuttavia, contraddistingue diverse figure femminili protagoniste dei *récits* finora analizzati -, vale a dire “l’energia spirituale”, l’audacia che il Bu-shido - l’antico codice etico - prescrive ai samurai. L’ “*iki*” deve possedere la dignità e la nobiltà inalterabili che sono comuni al “coraggio”, alla “fierezza” e al “valore” e, nonostante sia soprattutto seduzione femminile, è una coscienza inflessibile che manifesta una sorta di riluttanza per l’altro sesso¹²⁶¹ (da cui le figure

1257 “Che il rapporto fra i sessi costituisca l’essere originario dell’*iki* si deduce dal fatto che *ikigoto* (faccenda *iki*) è sinonimo di *irogoto* (faccenda erotica). E quando si dice *ikina hanashi* (storia *iki*) si fa riferimento a una relazione sessuale. Inoltre nelle espressioni *ikina hanashi* e *ikina koto* è implicito che si tratta di una relazione irregolare - dove, al di là di “illegittima”, “irregolare” può e deve intendersi anche, soprattutto in questa sede, come sinonimo di “anomala”, “atipica”, “strana”, dunque, volendo estremizzare un po’ l’aggettivo in questione, “fantastica” -. [...]. Ed è inimmaginabile una relazione irregolare fra individui di sessi opposti che non abbia come presupposto almeno un po’ di seduzione. Vale a dire che una qualche seduzione è condizione indispensabile per una “faccenda *iki*”. (*Ibid.*, pp. 53-54).

1258 Cfr. *Ibid.*, pp. 54-55.

1259 Cfr. *Ibid.*, p. 55.

1260 Cfr. *Ibid.*, pp. 61, 62. “L’*iki* ignora le mediocri certezze della realtà, osa mettere fra parentesi la vita reale, e mentre respira con distacco un’aria incontaminata si abbandona a un gioco autonomo, gratuito e disinteressato. [...]. L’*iki* esige un’anima disponibile al mutamento e libera, che abbia trasceso i vincoli dell’amore. [...]. L’ebbrezza che Stendhal chiama *amour-passion* è esattamente il contrario dell’*iki*, i cui seguaci devono raggiungere quel distacco che permette di vivere cogliendo felci nella rarefatta atmosfera dell’*amour-goût*. L’*iki* non è però “un tableau où, jusqu’aux ombres, tout doit être couleur de rose” - il riferimento è sempre a STENDHAL, *De l’Amour*, in *Oeuvres Complètes de Stendhal*, Paris, H. Champion, 1913-1933, voll. 29; t. XIX, 1926, p. 13 -, come quelli che si vedevano nel periodo rococò. Credo piuttosto che il colore *iki* sia il beige...” (SHUZO, *op. cit.*, pp. 62-63).

1261 Cfr. *Ibid.*, p. 56.

precedentemente menzionate dell'algida donna-dea, della donna-idolo siderea e irraggiungibile). La seduzione spiritualizzata si tramuta, dunque, in forza d'animo e idealismo capace di condurre - in certi casi - fino all'omicidio / suicidio d'amore. Di primo acchito, questo secondo attributo sembrerebbe incompatibile con il primo, la "seduzione", ma in realtà non è così. Come si è detto, infatti, la determinazione d'essere originaria della suddetta seduzione è la possibilità del rapporto duale e l'"energia spirituale", grazie al vigore dell'anima spronata dal proprio idealismo, infonde più tensione e più durata alla possibilità di apertura del fenomeno femminile al soggetto maschile propria della fascinazione, facendo così in modo che la possibilità stessa continui a restare tale. In altri termini, l'"energia spirituale" potenzia, in un certo senso, l'essenza della seduzione, ne accentua lo splendore e ne aguzza gli strali; qualora limitasse la possibilità di apertura all'altro che contraddistingue quest'ultima, non farebbe altro, in fondo, che esortare ulteriormente alla libertà¹²⁶². Del resto, il terzo attributo dell'"iki" consiste, appunto, nella "noncuranza", nella "rinuncia"(anche se, per quanto concerne l'indole mondana e calcolatrice della *Femme Fatale*, molto spesso si tratta di virtù soltanto esteriori)¹²⁶³ verso ogni legame terreno, che ha come sostrato culturale l'Irrealtà del Buddhismo. L'"iki", per essere identificato come tale, dovrebbe possedere, cioè, la perfetta "sprezzatura", un sentire semplice e schietto, privo di affettazione, qualità propria delle anime - come quella, ad esempio, di Lavinia d'Aufideni in *Spirite* - che si sono affinate attraversando la gelida spietatezza del mondo instabile ("*ukiyo-e*"), cercando di distaccarsene con eleganza e senza rimpianti, affrancandosi dall'infondato attaccamento alla realtà¹²⁶⁴ (nel caso appena menzionato di *Spirite*, addirittura con l'atto estremo del trapasso fisico). "[Q]uando dietro un sorriso leggiadro e seducente - scrive Shu-zo - si sarà scorta la traccia quasi impercettibile di lacrime cocenti e sincere, solo allora si sarà riusciti a comprendere la verità dell'"iki"¹²⁶⁵. Anche la "rinuncia", analogamente all'"energia spirituale", non è affatto incompatibile con la "seduzione", la quale, proprio non raggiungendo il suo fine ipotetico, rimane fedele a sé stessa. Che l'attrazione, allora, sappia rinunciare al suo fine ipotetico non solo non rappresenta un controsenso, ma è appunto ciò che permette il dispiegarsi della sua natura primaria. La compresenza di "seduzione" e di "rinuncia" significa che la conversione alla libertà è stata imposta dal destino, e che la posizione della possibilità è stata determinata dalla necessità: un'affermazione, insomma, che poggia in tutto e per tutto su una negazione¹²⁶⁶. Questa seduttività raffinata, "velata", fatta di sensualità e rigore, limitata nella sua compiutezza ontologica in quanto contemporaneamente ammiccante e riluttante, suggerita e negata, rappresenta, allora, la qualità interiore, il comune denominatore che si coglie non soltanto nelle forme artistiche del Sol Levante, ma anche, a nostro avviso, in tanto Fantastico romantico francese - e, più in generale, occidentale - e nel modo d'essere delle sue donne.

1262 Cfr. *Ibid.*, p. 60.

1263 "[È] [...] probabile che l'esperienza e la conoscenza critica che questo stato d'animo adombra siano spesso più un'eredità sociale che una conquista individuale. Ma poco importa [...]: tanto la "rinuncia" di fronte al destino quanto il distacco che ne consegue sono componenti innegabili dell'"iki" (Cfr. *Ibid.*, p. 59).

1264 Cfr. *Ibid.*

1265¹²⁶⁴ *Ibid.*

1266 Cfr. *Ibid.*, pp. 60-61.

5.2. Le componenti arcane di una bellezza teriomorfa

Gli attributi fisici della *Femme Fatale* fantastica presentano dei tratti particolari che è possibile classificare come “soprannaturali” e che costituiscono, fondamentalmente, i nuclei pulsanti da cui si sprigiona tutta a sua incontenibile carica ammaliatrice. Le descrizioni delle creature femminili presenti nella maggior parte dei *récits fantastiques* finora esaminati comprendono, infatti, più di un dettaglio ricorrente sul quale è senza dubbio importante soffermarsi se si vuole sottolineare la natura strana e affascinante - e, spesso, addirittura non-umana - della donna. Occorre innanzitutto premettere che costei viene sempre rappresentata da un narratore di sesso maschile. È dunque lo sguardo di un uomo a posarsi sulla sua figura: se le medesime descrizioni venissero tracciate da autrici di sesso femminile, il punto di vista sarebbe, quasi certamente, del tutto diverso. E tale sguardo opera in un quadro, a sua volta, profondamente maschile, da cui, spesso e volentieri, la donna risulta esclusa: per questo la sua entrata in scena è sempre traumatica e viene sempre classificata come “fenomeno”. In effetti, gli autori canonici della modalità fantastica - ad eccezione di George Sand - sono uomini, la cui narrazione, frequentemente in prima persona, favorisce un'identificazione pressoché totale tra scrittore, narratore e lettore. Quest'ultimo, in particolare, è pertanto condotto ad adottare l'ottica di un soggetto maschile in rapporto al testo. In tal senso, si va da *Une Heure ou la Vision* - primo *récit fantastique* nodieriano - a *Inès de Las Sierras* del medesimo autore, i cui protagonisti, ad esempio, sono tutti soldati appartenenti a un gruppo militare, dunque esclusivamente maschile. Caso emblematico, ancora una volta, quello costituito da *La Morte amoureuse* di Gautier, in cui il narratore e protagonista dell'avventura fantastica è un sacerdote che trascorre la propria esistenza in mezzo ai propri confratelli, senza aver mai toccato una donna prima della comparsa, nella sua vita apparentemente ginofobica, della cortigiana Clarimonde. La sua consacrazione a Dio (Padre) non lo preserverà dalla tentazione, ma gli farà rinunciare alla fine, seppure con estremo rammarico, a tutto ciò che la *revenante* rappresenta: sessualità, lusso e assoluta libertà. In altri *récits*, la prospettiva maschile della rappresentazione è meno accentuata. Ne *La Vénus d'Ille* di Mérimée, un contesto più ampio non tende ad escludere a priori la figura femminile: Madame de Peyrehorade e Made-moiselle de Puygarrig - promessa sposa di Alphonse de Peyrehorade - fanno parte integrante del mondo quotidiano dei protagonisti maschili. Ciononostante, il ruolo di queste donne in particolare nella vita del narratore maschile (uno scapolo solitario che disdegna il matrimonio) appare piuttosto limitato, mentre il giovane Alphonse diventa vittima dell'unico, autentico fenomeno femminile soprannaturale - costituito dalla statua di Venere scoperta in coincidenza del suo fidanzamento con Mademoiselle de Puygarrig - la notte delle proprie nozze con quest'ultima.

È inoltre imprescindibile menzionare, anche in questa sede, l'elemento degli occhi, nella misura in cui proprio lo sguardo - come si è detto più volte - costituisce uno degli attributi più significativi attraverso cui la “*surnature*” femminile si esprime con tutta la sua carica perturbante.

Quanto agli occhi, abitualmente la seduzione - soprattutto quella femminile - si esprime nello sguardo in tralice. Lo sguardo in tralice, ossia di sbieco, usa il movimento delle pupille per lasciar

scorrere la civetteria verso l'altro sesso. Sue modalizzazioni sono lo sguardo di sottocchi, lo sguardo da sotto in su e lo sguardo a terra. Lanciare uno sguardo di sottocchi all'individuo di sesso diverso - vale a dire, al soggetto maschile - che sta a fianco è civetteria, e civetteria è anche guardarlo di fronte stando a capo chino e alzando gli occhi. Anche gli occhi bassi funzionano come espediente della civetteria, perché alludono a un pudore eccitante per l'altro sesso. Ciò che accomuna tutti questi sguardi - così frequenti, in tutte le loro diverse varianti, nelle figure femminili fantastiche protagoniste dei *récits* qui presi in esame - è la cancellazione della norma, attraverso la rottura dell'equilibrio - la frattura di cui si è trattato più diffusamente in precedenza -, per indicare un movimento verso l'altro sesso. Ma lo "sguardo ammaliatore" da solo non è ancora *iki*. Perché lo sia, gli occhi devono anche assumere quella specie di bagliore che solo sa evocare la dolcezza del passato...¹²⁶⁷.

Al principio, il soggetto maschile crede infatti di percepire, nello sguardo muliebre, un che di magico e di nostalgico, in altri termini, un potente strumento di comunicazione amorosa, convinzione, quest'ultima, che soltanto in un secondo tempo - per quanto non così puntualmente come si potrebbe ritenere - è destinata a crollare di colpo sotto la presa di coscienza, da parte del medesimo soggetto maschile, della reale pericolosità che si cela all'interno degli occhi della donna.

Tra le manifestazioni della strana, misteriosa "*surnature*" femminile, la freddezza rappresenta senza dubbio una delle più frequenti. La maggior parte delle *Femmes Fatales* fantastiche risultano, infatti, fredde al tatto (si tratti o meno di *revenantes* e affini) e il gelo che emana dalla loro pelle - e, a volte, anche dalla loro anima - veicola, in ogni caso, un'idea implicita di morte. I corpi dei fenomeni femminili - si tratti o meno di *revenantes* - non sono quasi mai caratterizzati da una temperatura "normale" - vale a dire "umana" - come se il caldo tepore della vita le avesse ormai abbandonate da tempo: la descrizione che traccia il soggetto maschile di una creatura che appare situata all'intersezione delle dimensioni dell'aldiquà e dell'aldilà, a cavallo tra la vita e la morte, non sarebbe, allora, che il puro prodotto di un'immaginazione alterata e l'avventura straordinaria da lui vissuta in compagnia della stessa, nient'altro che una mera illusione.

Quasi tutti i testi esaminati in questa sede contengono parecchi riferimenti in merito alla freddezza muliebre, spesso legati alle mani o alle braccia della donna. Ne *La Morte amoureuse*, la creatura eponima del *récit* gautieriano è una "morta vivente"- in altri termini, una donna morta che sembra viva -, ma alcune indicazioni precedentemente fornite dal narratore suggeriscono che essa sia anche una "vivente morta"- cioè, una donna viva che sembra morta -. Anche prima del decesso simulato nel proprio palazzo, il pallore e la somiglianza di Clarimonde con una statua sono più che evidenti. Quando Romuald la incontra per la prima volta in chiesa, il giorno della propria ordinazione a sacerdote, la cortigiana pare supplicarlo con il suo sguardo di rifiutare i voti e, allorché il giovane prosegue nella cerimonia, accettando, suo malgrado, di abbracciare il Signore, la donna tende come ad afflosciarsi su sé stessa, divenendo, se possibile, ancora più pallida e quasi prossima al malore¹²⁶⁸.

¹²⁶⁷ *Ibid.*, p. 89.

¹²⁶⁸ "Le sang abandonna complètement sa charmante figure, et elle devint d'une blancheur de marbre; ses beaux bras tombèrent le long de son corps, comme si les muscles en avaient été dénoués, et elle s'appuya contre un pilier, car ses jambes fléchissaient et se dérobaient sous elle" (ID., *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 530).

E a proposito della sua mano - l'artiglio rivestito di velluto che d'improvviso lo ghermisce all'uscita dall'edificio sacro in cui si è consumata l'enne-sima, esteriore rinuncia eterna al peccato da parte di un ristretto scampolo di umanità - Romuald nota: "Comme j'allais franchir le seuil, une main s'empara brusquement de la mienne; une main de femme! Je n'en avais jamais touché. Elle était froide comme la peau d'un serpent, et l'em-preinte m'en resta brûlante comme la marque d'un fer rouge"¹²⁶⁹. Freddi sono pure i palmi straziati delle mani che la donna - appena risuscitata dalla tomba e comparsa nella stanza da letto del sacerdote - appoggia uno dopo l'altro sulla bocca del giovane affinché, con i suoi baci, le gua-risca¹²⁷⁰. La principessa Hermonthis, ne *Le Pied de momie*, porge una mano identica al narratore: "Elle me tendit sa main, qui était douce et froide comme une peau de couleuvre"¹²⁷¹. Ma il fred-do sprigionato dalle sue membra, più che quello del marmo greco¹²⁷² - trattandosi d'"une jeune fille [...] café au lait très foncé, comme la bayadère Amani, [...] rappelant le type égyptien le plus pur"- ricorda quello di una "statue de bronze de Corinthe"¹²⁷³. Anche la mano che, in *Smarra*, Méroé stende sul cuore di Polémon dopo l'amplesso amoroso, per assicurarsi che il suo battito sia quello di una persona immersa nel sonno, lasciandola a lungo abbandonata sul petto del giovane, è "pesante et froide"¹²⁷⁴. La mano - una delle parti più simbolicamente espres-sive del corpo - ha inoltre, di per sé, un profondo rapporto con la seduzione. Non sono affatto rari i casi in cui la maestria nell'incantare un uomo col gioco disinteressato dell'"iki" di cui si è trattato sopra, si riduce semplicemente a un "atteggiarsi di mani", che si rivela "iki" nelle *nuan-ces* del loro inarcarsi e del piegarsi in maniera più o meno delicata, più o meno energica:

dopo il volto, è la mano a rivelare il carattere di un individuo e a raccontarne il passato. Dovremo cercare di riflettere sul motivo per cui molte volte Rodin ha creato soltanto mani. Il giudizio sulle mani non è mai insignificante: grazie a un'eco che si ripercuote fino alla punta delle dita, si può giudicare l'anima stessa. E anche la possibilità che la mano riesca a esprimere l'iki dipende in fin dei conti proprio da questo¹²⁷⁵.

1269 *Ibid.*

1270 Cfr. *Ibid.*, p. 543.

1271 ID., *Le Pied de momie*, in *Ibid.*, p. 863. Malgrado la biscia appartenga alla famiglia dei rettili, essa non è connotata in maniera così negativa come un non meglio specificato serpente, dato che, almeno, non è velenosa.

1272 Anche se un riferimento a questo tipo di roccia è comunque presente nel profilo del naso della fanciulla: "son nez était d'une coupe délicate, presque grecque pour la finesse" (GAUTIER, *Le Pied de momie*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 860).

1273¹²⁷² *Ibid.* L'incarnato di Tahoser, un'altra giovane egiziana - protagonista femminile de *Le Roman de la Momie* - viene pre-sentata in termini più o meno analoghi, pur non soffermandosi affatto, all'interno della lunga descrizione ad essa consacrata, al dettaglio della mano: "Ses traits, d'une délicatesse idéale, offraient le plus pur type égyptien, et souvent les sculpteurs avaient dû penser à elle en taillant les images d'Isis et d'Hâtor, au risque d'enfreindre les rigoureuses lois hiératiques; des reflets d'or et de rose coloraient sa pâleur ardente..." (ID., *Le Roman de la Momie*, in *Ibid.*, t. II, p. 523) un pallore ripreso in questo caso - come si è detto - non dalle mani, ma dal seno appena velato della fanciulla, "qui transparaissait rose et blanche - per l'appunto - à travers la trame aérienne de la calasiris" (*Ibid.*, p. 524).

1274 NODIER, *Smarra ou les Démons de la nuit*, in *Contes*, cit., p. 62.

1275 SHUZO, *op. cit.*, pp. 93-94. "Ce que j'adore le plus entre toutes les choses du monde - scrive d'Albert, innamorato di Madeline / Théodore, all'amico Silvio, in *Mademoiselle de Maupin* (1835) -, c'est une belle main. - Si tu voyais la sienne [de Théodore] ! quelle perfection! comme elle est d'une blancheur vivace! quelle mollesse de peau! quelle pénétrante moiteur! comme le bout de ses doigts est admirablement effilé! comme l'oeil de ses ongles se dessine nettement! quel poli et

Il tocco della mano di Clarimonde trasmette al narratore una sensazione molto strana, quasi si trattasse, paradossalmente, di “ghiaccio bollente”: la freddezza rettiliana dell’arto co-munica, infatti, un calore eccezionale. Il riferimento al fuoco evoca in maniera indiretta la medesima elettricità che sembrano irradiare le pupille di Arria Marcella nell’omonimo *récit*¹²⁷⁶. Il ferro rovente simboleggia una forza dura, oscura, impura e diabolica; l’impronta lasciata sulla pelle del giovane neosacerdote è il marchio della dannazione stampato su di lui dalle fiamme dell’inferno, che consente di intuire il destino fatale che di lì a poco l’attenderà. Il colore rosso esteriorizzato in una traccia ben visibile è inoltre, di per sé, estremamente pericoloso, in quanto rappresenta un istinto di dominio fortissimo che si traduce, in Clarimonde, nell’egoismo e nella passionalità perversa che ne contraddistingue la natura demoniaca. Ma l’ingenuo Romuald, data la sua totale inesperienza del mondo, è convinto che tutte le manifestazioni del Femminino assomiglino, più o meno, a quelle della bella *revenante* e - come si è evidenziato in altre occasioni - non è assoluta-mente in grado, sulle prime, di intravedere il pericolo che esse sanno abilmente occultare. I soli elementi - in certi casi ossimorici - fin qui menzionati (il freddo, il serpente, il fuoco, il ferro ros-so) bastano a rendere Clarimonde una creatura altamente letale. E sarà soltanto a distanza di decenni, che il protagonista maschile riuscirà ad esporre e a spiegare, con una sorta di pseudolucidità, l’avventura vissuta per merito - o per colpa - della donna-vampiro, e, rammentando tutti i dettagli di costei che l’hanno sedotto, sarà infine in grado di riconoscerne, per lo meno, la natura mostruosa e di essersi trovato di fronte al Diavolo sotto le sembianze tentatrici di una cortigiana:

quel éclat! on dirait des feuilles intérieures d’une rose; – les mains d’Anne d’Autriche, si vantées, si célé-brées, ne sont, à côté de celles-là, que des mains de gardeuse de dindons ou de laveuse de vaisselle. – Et puis quelle grâ-ce, quel art dans les moindres mouvements de cette main! comme ce petit doigt se replie gracieusement et se tient un peu écarté de ses grands frères! – La pensée de cette main me rend fou, et fait frémir et brûler mes lèvres. – Je ferme les yeux pour ne la plus voir; mais du bout de ses doigts délicats elle me prend les cils et m’ouvre les paupières, et fait passer devant moi mille visions d’ivoire et de neige” (GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, pp. 360-361). In un brulicare di visioni pseudosurrealiste, i riferimenti a *La morte amoureuse* - spesso intere frasi trasportate tali e quali da un testo all’altro, che separa all’incirca un anno - come si è notato e si continuerà breve-mente a notare, abbondano: “Ah! sans doute, c’est la griffe de Satan qui s’est gantée de cette peau de satin; – c’est quel-que démon railleur qui se joue de moi; – il y a ici du sortilège. – C’est trop monstrueusement impossible. Cette main...Je m’en vais partir en Italie voir les tableaux des grands maîtres, étudier, comparer, dessiner, devenir un peintre enfin, pour la pouvoir rendre comme elle est, comme je la vois, comme je la sens; ce sera peut-être un moyen de me dé-barasser de cette espèce d’obsession. J’ai désiré la beauté; je ne savais pas ce que je demandais. – C’est vouloir regarder le soleil sans paupières, c’est vouloir toucher la flamme. – Je souffre horriblement. – Ne pouvoir s’assimiler cette per-fecton, ne pouvoir passer dans elle et la faire passer en soi, n’avoir aucun moyen de la rendre et de la faire sentir! – Quand je vois quelque chose de beau, je voudrais le toucher de tout moi-même, partout et en même temps. Je voudrais le chanter et le peindre, le sculpter et l’écrire, en être aimé comme je l’aime, je voudrais ce qui ne se peut pas et ce qui ne se pourra jamais” (*Ibid.*, p. 361). Gautier dedica addirittura una *Étude de mains* (1851) a Imperia la Divina, la grande cortigiana e poetessa italiana Lucrezia vissuta nella Roma del Cinquecento (cfr. ID., *Étude de mains*, in *Émaux et Camées*, in *Poésies Complètes*, cit., t. III, pp. 10-11). Si noti con quanta perizia e scrupolosità, unitamente a una passione che sembra quasi rasantare il feticismo, anche il narratore de *La Vénus d’Ille* di Mérimée si soffermi a descrivere, come pri-missimo dettaglio della statua di Venere, proprio le sue mani: “Elle [Vénus] avait le haut du corps nu, comme les anciens représentaient d’ordinaire les grandes divinités; la main droite, levée à la hauteur du sein, était tournée, la paume en de-dans, le pouce et les deux premiers doigts étendus, les deux autres légèrement ployés - e una mano mutilata o, come in questo caso, con tre dita distese, raffigura le fasi della Luna, uno dei simboli per eccellenza dell’Eterno Femminino (cfr. COOPER, *op. cit.*, p. 176) -. L’autre main, rapprochée de la hanche, soutenait la draperie qui couvrait la partie inférieure du corps. L’attitude de cette statue rappelait celle du Joueur de mourre qu’on désigne, je ne sais trop pourquoi, sous le nom de Germanicus. Peut-être avait-on voulu représenter la déesse jouant au jeu de mourre” (MÉRIMÉE, *La Vénus d’Ille*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, Paris, Gallimard, 1978, p. 738).

1276 Cfr. GAUTIER, *Arria Marcella*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. II, p. 306.

ce que l'abbé Sérapion m'avait dit des artifices du diable me revenait en mémoire; l'étran-geté de l'aventure, la beauté surnaturelle de Clarimonde, l'éclat phosphorique de ses yeux, l'impression brûlante de sa main, le trouble où elle m'avait jeté, le changement subit qui s'était opéré en moi, ma pitié évanouie en un instant, tout cela prouvait clairement la présence du diable, et cet-te main satinée n'était peut-être que le gant dont il avait recouvert sa griffe¹²⁷⁷.

A sua volta, la *revenante* Arria Marcella propone, nell'omonimo *récit*, il medesimo motivo della freddezza rettiliana e marmorea - evocativo della perfezione di una morte intesa come cristallizzazione, eternizzazione dell'individuo, - esteso fino ai suoi piedi nudi¹²⁷⁸:

Au fond de la salle, sur un biclinium ou lit à deux places, était accoudée Arria Marcella dans une pose voluptueuse et sereine qui rappelait la femme couchée de Phidias sur le fronton du Parthenon; ses chaussures, brodées de perles, grisaient au bas du lit, et son beau pied nu, plus pur et plus blanc que le marbre, s'allongeait au bout d'une légère couverture de byssus jetée sur elle.

Deux boucles d'oreilles faites en forme de balance et portant des perles sur chaque plateau tremblaient dans la lumière au long de ses joues pâles...¹²⁷⁹.

E ancora: "cependant son bras nu [de Marcella], qu'Octavien effleura en soulevant sa coupe, était froid comme la peau d'un serpent ou le marbre d'une tombe"¹²⁸⁰. La fanciulla circonda, inoltre, il corpo della propria preda "de ses beaux bras de statue, froids, durs et rigides comme le marbre"¹²⁸¹. La stessa Arria è pienamente consapevole del gelo innaturale emanato dal proprio corpo quando, reclinando il capo sulla spalla di Octavien, lo implora di stringerla forte a lui per potersi un po' riscaldare: "Oh! serre-moi sur ta jeune poitrine, enveloppe-moi de ta tiède ha-leine, j'ai froid d'être

1277 ID., *La Morte amoureuse*, in *Ibid.*, t. I, p. 533. Anche se a fasi alterne, un tenue barlume di presa di coscienza dei loschi raggiri e dell'astuzia mefistofelica di Clarimonde attraversa la mente dello sprovveduto Romuald, già a partire dal secondo, inusuale incontro con la cortigiana all'interno del suo palazzo: "D'étranges pensées me traversaient l'esprit; je me figurais qu'elle n'était point morte réellement, et que ce n'était qu'une feinte qu'elle avait employé pour m'attirer dans son château et me conter son amour" (*Ibid.*, p. 538). E ancora "Je restai longtemps absorbé dans une muette contemplation, et, plus je la regardais, moins je pouvais croire que la vie avait pour toujours abandonné ce beau corps" (*Ibid.*, p. 539). Purtroppo, questi vaghi sospetti si tramuteranno in una dolorosa certezza troppo tardi per il protagonista, quando ormai il coinvolgimento sentimentale nei confronti della *revenante* avrà raggiunto un'intensità tale da segnarlo in maniera indelebile per tutto il resto della sua esistenza.

1278 "È possibile che anche il piede nudo sia espressione dell'*iki*. [...] Mostrare nudi solo i piedi, mentre il corpo è interamente coperto [...], esprime senza dubbio la dualità della seduzione. [...] Anche per questa ragione il piede nudo è *iki*". (SHUZO, *op. cit.*, p. 93). "Com'è noto, le dita dei piedi, i piedi e gli occhi, nel folclore e nella mitologia, come anche nei sogni [...] sono simboli fallici ricorrenti" (JONES, *op. cit.*, p. 112).

1279 GAUTIER, *Arria Marcella*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. II, p. 308.

1280 *Ibid.*, p. 309.

1281 *Ibid.*, p. 312.

restée si longtemps sans amours”¹²⁸². E contro il suo cuore, il giovane, ol-tre a sentire alzarsi e abbassarsi il bel seno di cui solo poche ore prima aveva ammirato il calco attraverso il vetro di una teca di museo, percepisce, soprattutto, “la fraîcheur de cette belle chair” che gli penetra attraverso la tunica e, paradossalmente, “le [fait] brûler”¹²⁸³, proprio come il ferro rovente menzionato a proposito di Clarimonde. La concomitanza ossimorica di caldo e freddo contraddistingue, dunque, anche la *Femme Fatale* - figura ambi-valente per antonomasia, come si è ribadito in più occasioni - Arria Marcella. Anche il severo padre Arrio, comparsole improvvisamente dinnanzi, durante l’amplesso con l’amante di turno, la rimprovera in termini che tendo-no a mettere in luce la sua natura irta di contrasti:

“Arria, Arria”, [...], “le temps de ta vie n-a-t-il pas suffi à tes déportements, et faut-il que tes infâmes amours empiètent sur les siècles qui ne t’appartiennent pas? Ne peux-tu laisser les vi-vants dans leur sphère, ta cendre n’est donc pas encore refroidie depuis le jour où tu mourus sans repentir sous la pluie de feu du volcan? Deux mille ans de mort ne t’ont donc pas calmée, et tes bras voraces attirent - il paragone con i tentacoli di una piovra¹²⁸⁴ è, in questo caso, più che mai immediato - sur ta poitrine de marbre, vide de coeur - dunque “iperglaciale” -, les pauvres insen-sés enivrés par tes philtres”¹²⁸⁵.

Secondo Ross Chambers, “La statue est [...] paradigmaticque du cadavre”¹²⁸⁶: la somi-glianza tra una statua canoviana e Clarimonde in vita - suggerita dal candore simile al marmo del suo incarnato e dalla morbida freddezza delle sue membra - evoca l’immagine di una salma e prefigura il suo prossimo, finto trapasso, inscenato come risorsa estrema per attirare a sé Ro-muald, la vittima predestinata. Quando costui veglierà il presunto sonno mortale della cortigiana stesa sul letto funebre, lasciandosi completamente sopraffare dalla sua raffinata sceneggiata, le sue sembianze gli sembreranno in tutto e per tutto quelle di “une statue d’albâtre faite par quel-que sculpteur habile pour mettre sur un tombeau de reine, ou encore une jeune fille endormie sur qui il aurait neigé”¹²⁸⁷.

C’était en effet la Clarimonde telle que je l’avais vue à l’église lors de mon ordination, elle était

1282 *Ibid.*, p. 310.

1283 *Ibid.*

1284 Dal punto di vista simbolico, questo animale “informe e tentacolare, è una personificazione dei mostri che rappresentano abitualmente gli *spiriti infernali* o l’inferno stesso” (J. CHEVALIER - A. GHEERBRANT, *op. cit.*, t. II, L-Z, p. 228). Correlato al drago, al ragno e alla spirale (tutti elementi legati all’Eterno Femminino), si ritiene che la piovra raffiguri le fasi lunari e che, con i suoi tentacoli attorcigliati sia associata alle profondità marine e alla malefica Ècate (o Janua Inferi) (cfr. COOPER, *op. cit.*, p. 235).

1285 GAUTIER, *Arria Marcella*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. II, p. 311.

1286 R. CHAMBERS, *Théophile Gautier et le complexe de Pygmalion*, in “Revue d’Histoire Littéraire de la France”, IV, 72 (juillet-août 1972), p. 644.

1287 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 538.

aussi charmante, et la mort chez elle semblait une coquetterie de plus. La pâleur de ses joues, le rose moins vif de ses lèvres, ses longs cils baissés et découpant leur frange brune sur cette blan- cheur, lui donnaient une expression de chasteté mélancolique et de souffrance pensive d'une puissance de séduction inexprimable; ses longs cheveux dénoués¹²⁸⁸, où se trouvaient encore mê-lées quelques petites fleurs bleus, faisaient un oreiller à sa tête et protégeaient de leurs boucles la nudité des ses épaules: ses belles mains, plus pures, plus diaphanes que des hosties, étaient croisées dans une attitude de pieux repos et de tacite prière, qui corrigeait ce qu'auraient pu avoir de trop séduisant, même dans la mort, l'exquise rondeur et le poli ivoire de ses bras nus dont on n'avait pas ôté les bracelets de perles. [...]. Je ne sais pas si cela était une illusion ou un reflet de la lampe, mais on eût dit que le sang recommençait à circuler sous cette mate pâleur: cependant elle était toujours de la plus parfaite immobilité. Je touchai légèrement son bras; il était froid, mais pas plus froid pourtant que sa main le jour qu'elle avait effleuré la mienne sous le portail de l'église¹²⁸⁹.

I diversi riferimenti all'ambito scultorio evocano, inoltre, l'atemporalità tipica, in generale, della *Femme Fatale* fantastica. I secoli scorrono sul suo volto e sul suo corpo senza segnarlo: creatu-re come le *revenantes* gautieriane Clarimonde e Arria Marcella o la merimeana Vénus d'Ille, ad esempio, restano eternamente belle e paiono non invecchiare mai. Ciò detto, si confronti ora la descrizione della protagonista femminile de *La Morte amoureuse* con quella della cortigiana Musidora contenuta in *Fortunio*, addormentata, non da sola, sul letto di una camera ardente, ma in dolce compagnia, nel talamo del suo nuovo, esotico amante (che dà il titolo al *récit* in que-stione) dopo un'intensa notte di passione. Le analogie sono molteplici - prima fra tutte l'atto di contemplazione della figura femminile da parte del soggetto maschile che dà origine alla descri-zione stessa¹²⁹⁰ - e, malgrado l'istantanea colta dal narratore trasudi di vita e di una voluttà che, più che calda, si potrebbe definire "bollente", il riferimento alla futura morte / pietrificazione della fanciulla - un suicidio d'amore, non troppo distante nell'arco temporale, mediante un ago d'oro avvelenato trovato nel portafoglio di Fortunio - incombe funesto sulla scena avvalendosi, ancora una volta, di un'immagine rettiliana piuttosto suggestiva ed altrettanto evocativa:

1288 "La "seduzione" che instaura un rapporto duale andando verso l'altro sesso si manifesterà là dove, rompendosi l'equilibrio formale, si distruggerà la conformazione della pettinatura. E quando ciò avvenga senza affettazione, apparirà la "sprezzatura". Per la stessa ragione sono *iki* i capelli "scarmigliati e annodati frettolosamente" e le "ciocche laterali ancora scomposte dalla notte" (SHUZO, *op. cit.*, p. 91). Si tratta di un motivo che contraddistingue quasi sempre la *Femme Fatale* fantastica e che appare con una certa frequenza in Gautier. Ancora ne *La Morte amoureuse*, ad esempio, quando Cla-rimonde compare per la seconda volta nella stanza da letto di Romuald, in abito da viaggio, pronta ad iniziare con il gio-vane amante di turno una nuova, ennesima vita a cavallo tra sogno e realtà, "ses cheveux blonds s'échappaient en gros-ses boucles de dessous un large chapeau de feutre noir chargé de plumes blanches capricieusement contournées" (GAU-TIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 545). Anche se, in genere, "hanno un carattere affine all'*iki* più i capelli corvini che non quelli biondi dal pacchiano colore dell'oro" (SHUZO, *op. cit.*, p. 91), non si può certo negare la forte carica seduttiva emanata dalla "biondissima" cortigiana, anche in una situazione concitata co-me quella rappresentata dai preparativi per un viaggio del tutto inatteso e dalla destinazione ancora ignota.

1289 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 539.

1290 Si rammentino, a tale proposito, anche alcuni dettagli della descrizione della prima apparizione di Clarimonde nella chiesa in cui Romuald prenderà i voti e fingerà di consacrarsi a Dio (cfr. *Ibid.*, pp. 527-528).

Un rayon de soleil rose et vermeil glisse sous les rideaux d'un lit somptueux à colonnes torsées et surmonté d'une frise sculptée.

Comme une abeille incertaine qui va se poser sur une fleur, il tremble sur la bouche de Musidora, endormie dans ses cheveux dénoués et les bras gracieusement arrondis au-dessus de sa tête.

Les oreillers au pillage, les couvertures rejetées, tout indiquait une veille voluptueuse prolongée bien avant dans la nuit.

Fortunio, appuyé sur un coude, regardait avec une attention mélancolique la jeune fille abritée sous l'aile de l'ange du sommeil.

Ses formes délicates et pures apparaissaient dans toute leur perfection; sa peau, fine et soyeuse come une feuille de camélia, légèrement rosée en quelques endroits par l'impression d'un pli du drap ou la marque d'un baiser trop vivement appuyé, luisait sous la tiède moiteur du repos; – une tresse de ses cheveux débouclés, passant entre son col et son bras, descendait en serpentant sur sa poitrine jusqu'à la pointe de sa gorge, qu'elle semblait vouloir mordre comme l'aspic de Cléopâtre.

Au bout du lit, un de ses pieds nu, blanc, potelé, avec des ongles parfaits semblables à des agates, un talon rose, des chevilles mignonnes au possible, sortait de la couverture. – L'autre, replié assez haut, se devinait vaguement sous l'abondance des plis.

La couleur fauve et blonde de Fortunio contrastait heureusement avec l'idéale blancheur de Musidora; c'était un Georgione à côté d'un Lawrence, l'ambre jaune italien à côté de l'albâtre à veines bleuâtres de l'Angleterre, et l'on eût vraiment hésité à dire lequel était le plus charmant des deux.

L'oeil exercé de Fortunio analysait les beautés de sa maîtresse avec le double regard de l'amant et de l'artiste. Il se connaissait en femmes aussi bien qu'en statues - l'osservazione, in ba-se a quanto precedentemente esposto, appare particolarmente significativa - et en chevaux; ce qui n'est pas peu dire. – Il paraît que son examen le satisfait, car un sourire de contentement erra sur ses lèvres; il se pencha vers Musidora et l'embrassa doucement, de peur de l'éveiller, puis il reprit sa contemplation silencieuse¹²⁹¹.

Ritornando a *La Morte amoureuse*, Clarimonde, con il procedere della storia, subisce una vera e propria regressione, diventando sempre più statua / *revenante* e meno donna / umana. Quando fa la sua prima comparsa notturna nella stanza da letto di Romuald, ancora avvolta nel-l'impalpabile sudario di lino che ne tradiva i contorni del corpo anche nella camera ardente, spet-tralmente illuminata da una piccola lampada tombale che reca in mano, il giovane, dopo averla paragonata alla statua di marmo di una bagnante antica più che a una donna viva, esclama: “Morte ou vivante, statue ou femme, ombre ou corps¹²⁹², sa beauté etait toujours la même; seule-ment l'éclat vert de ses

1291 ID., *Fortunio*, in *Ibid.*, pp. 696-697.

1292E di fronte alla passionale evocazione amorosa espressa da Arria nei confronti di Octavien - evocazione che rientra perfettamente nelle convinzioni filosofiche poetiche e iperidealistiche del giovane - questi si domanda: “Je ne sais si tu es un rêve

prunelles était un peu amorti, et sa bouche, si vermeille autrefois, n'était plus teintée que d'un rose faible et tendre presque semblable à celui de ses joues"¹²⁹³. E improv-visamente, nel corso delle sue frenetiche esperienze oniriche veneziane vissute in compagnia del-la donna, costei inizia a non godere più di buona salute, lasciando interdetti tutti i medici consul-tati, incapaci di trovare una cura qualsiasi per quella che, pur presentandosi come una malattia, altro non è che la sua natura vampirico / statuaria che comincia a prendere sempre più il soprav-vento sui pochi brandelli di umanità ancora rimastile:

son teint s'amortissait de jour en jour. [...] elle pâissait à vue d'oeil et devenait de plus en plus froide. Elle était presque aussi blanche et aussi morte que la fameuse nuit dans le château in-connu. Je me désolais de la voir ainsi lentement dépérir. Elle, touchée de ma douleur, me souriait doucement et tristement avec le sourire fatal - l'aggettivo, come al solito, non è scelto a caso dal narratore - des gens qui savent qu'ils vont mourir¹²⁹⁴.

Soltanto dopo aver bevuto un po' di sangue dalla ferita casualmente autoinfertasi a un dito dall'amante Romuald, Clarimonde appare meno statua / *revenante* e più donna / umana, ribaltando - per quanto temporaneamente - l'importanza dei rapporti precedentemente menzionati: "Quand elle vit que le sang ne venait plus, elle se releva l'oeil humide et brillant, plus rose qu'une aurore de mai¹²⁹⁵, la figure pleine, la main - finalmente - tiède et moite, enfin plus belle que jamais et dans

un état parfait de santé"¹²⁹⁶. La *Femme Fatale* con tendenze vampiriche attrae il soggetto maschi-le proprio per il suo pallore anemico su cui spiccano delle labbra rosse come il sangue di cui si nutre¹²⁹⁷.

ou une réalité, un fantôme ou une femme, si come Ixion je serre un nuage sur ma poitrine abusée, si je suis le jouet d'un vil prestige de sorcellerie..." (ID., *Arria Marcella*, in *Ibid.*, t. II, p. 310). Anche in *Inès de Las Sierras*, il narratore, riconoscendo nel canto de La Pedrina che si esibisce in un teatro di Barcellona, la voce di quella donna misteriosa com-parsa la notte di due anni prima in Spagna, in tempo di guerra, nel castello di Ghismondo - voce che non aveva mai ces-sato di risuonare al suo orecchio, di perseguitarlo nelle sue meditazioni e di cullarlo nei suoi sogni - trasalisce, lascia sfuggire un grido, si precipita al parapetto del palco, lo sguardo fisso al palcoscenico, e domanda fuori di sé a Estelle, la sua dama della serata: "Êtes-vous certaine, Estelle, [...] que ce soit ici la Pedrina? Savez-vous précisément si c'est une femme, une comédienne, ou si c'est une apparition?" (NODIER, *Inès de las Sierras*, in *Contes*, cit., pp. 700-701).

1293 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 543.

1294 *Ibid.*, p. 548.

1295 È interessante notare come, dopo essersi nutrita del sangue di Romuald, per primi gli occhi verde mare di Clarimonde - lo smalto dei quali era prima offuscato da una forzata astinenza - riprendano vita e tornino più belli e brillanti che mai. Paradossalmente, infatti, il colore verde, simbolo - come si è visto in precedenza - di rinascita e immortalità - si trasfor-ma in questo caso, per colui che lo osserva dal di fuori (e non per colei che lo reca in sé in maniera innata), in una sorta di "catalizzatore di morte", il cui grado di luminosità rende conto dell'effettiva opera di prosciugamento delle energie vitali altrui da parte della donna-vampiro di turno.

1296 *Ibid.*, pp. 548-549. Metamorfosi parzialmente analoga a quella di un'altra *revenante* gautieriana - Arria Marcella - che, stesa su un *biclinium* accanto all'adorante Octavien, ospite d'onore al banchetto da lei organizzato, non mangia, ma - come si è visto - si porta spesso alle labbra un grande *myrrhin* dalle sfumature opaline e colmo di una sorta di vino color porpora scuro come sangue rappreso. A mano a mano che la fanciulla beve, un impercettibile vapore roseo le sale sulle guance pallide dal cuore ormai da secoli privo di battito, ma tutto il suo corpo, contrariamente a Clarimonde, non acqui-sta neppure un minimo di calore e permane freddo come quello di un cadavere (ID., *Arria Marcella*, in *Ibid.*, cit., t. II, p. 309).

1297 Il sanscrito *lik* ("leccare") evoca le labbra e la bocca, quasi sempre poste fortemente in risalto nella figura femminile oggetto del presente studio (cfr. BRIL, *op. cit.*, p. 130). La donna-vampiro - come il vampiro maschio del resto - è priva di

Heinrich Heine parla, ad esempio, nel poema *Atta Troll* (1841), di “bocche invermiglia-te”¹²⁹⁸, di “[l]abbri a cuore, sempre schiusi, / e candenti bianchi denti”¹²⁹⁹ e di “[d]olci labbra di granato”¹³⁰⁰. La donna-vampiro “maudite” ben due volte da Charles Baudelaire¹³⁰¹, si caratterizza per una “bouche de fraise”¹³⁰², ma “quand elle eut de [s]es os sucé toute la moelle, /.../ [qu’el-le] semblait avoir fait provision de sang”¹³⁰³, essa scompare nelle tenebre della notte dei tempi. Scaturite da incubi cruenti, *Judith I e II* di Klimt¹³⁰⁴ e *Madone* di Edvard Munch (1895-1902) testimoniano della natura da *revenante* della *Femme Fatale*, sempre pronte, con le loro labbra se-michiose, a mordere e a salassare un’incauta vittima. Lo stesso motivo - di chiara ascendenza medievale - del bacio di Salomé, infiammata da una passione abominevole, sulla bocca della testa decapitata di Giovanni Battista - raccapricciante trofeo recatole, in un lago di sangue, su un piat-to d’argento -, verrà presto interpretato come un vero e proprio morso vampirico¹³⁰⁵. Con questa figura in particolare - amatissima dai decadenti¹³⁰⁶ - sembra che, liberatasi dal superfluo delle vesti e messa in luce dall’ambiguità dei veli e dallo splendore di gemme e monili, la carne raggiunga una sorta di assolutezza e operi conquiste in modo immediato con il solo proporsi, in virtù della semplice forza primordiale del sesso che

anima. Ora, l’atto ematofago, oltre a rappresentare, di per sé, una necessità vitale per questa creatura morta / non-mor-ta, costituisce anche l’unica possibilità che essa ha di rimediare, in un certo senso, all’imperfezione, alla mancanza che la contraddistingue, tentando di assorbire, insieme alla vita, anche l’anima altrui. È la stessa *Bibbia* a sottolineare, nell’*Antico Testamento*, lo stretto legame esistente tra vita e spirito: “Soltanto non mangerete la carne con la sua vita, cioè il suo sangue. Del sangue vostro, anzi, ossia della vostra vita, io domanderò conto; ne domanderò conto ad ogni essere vivente e domanderò conto della vita dell’uomo all’uomo, a ognuno di suo fratello” (*Genesi*, IX, 4-5).

1298 HEINE, *op. cit.*, XIX, p. 159.

1299 *Ibid.*, p. 161.

1300 *Ibid.*, p. 162.

1301 BAUDELAIRE, *Le Vampire*, in *Spleen et Idéal*, in *Les Fleurs du Mal* (1861), in *op. cit.*, t. I, p. 33, v. 12.

1302 ID., *Les Métamorphoses du vampire*, in *Pièces Condamnées tirées des “Fleurs du Mal”*, in *op. cit.*, t. I, p. 159, v. 1.

1303¹³⁰² *Ibid.*, vv. 17, 24.

1304 La prima Giuditta klimtiana è fortemente influenzata dai dipinti Franz di Stuck intitolati *Le Péché* (in particolare quelli datati 1893, raffigurazioni di visioni femminili spietate e seducenti) e dalla *Salomé* (1893) di Klinger, ma trova probabilmente il suo vero modello nella Viviane (1896) di Khnopff, una scultura di gesso dipinto presentata e acquistata nel corso della seconda mostra della Secessione viennese (1898). Notevoli le analogie nel taglio, nel costume slacciato, nella posizione della testa. All’epoca, *Judith I* costituì un’autentica provocazione per quella classe sociale - vale a dire, la ricca borghesia ebraica - che, in altri casi, aveva saputo accettare le trasgressioni dell’artista. Con l’opera in questione, Klimt aveva però infranto un tabù religioso. Sembrava impossibile che il pittore, con quella donna dalle palpebre abbassate e dalle labbra socchiuse - quasi fosse immersa in un’estasi orgasmica - avesse inteso rappresentare la pia vedova ebrea che, senza provare alcun piacere, aveva condotto a termine il tremendo compito affidatole da Dio: la decapitazione dello sposo Oloferne. Era certamente Salomé la “tagliatrice di teste” a cui Klimt si riferiva, la tipica “bella as-sassina” che già aveva affascinato così tanti artisti e intellettuali del tempo, da Gustave Moreau a Oscar Wilde, da Aubrey Beardsley a Max Klinger. E infatti, all’interno dei cataloghi e negli articoli delle riviste, sempre più spesso il dipinto klimtiano *Judith I* appariva con il titolo modificato di Salomé. Che Klimt avesse deliberatamente voluto rendere Giuditta con le fattezze della principessa giudaica, non è dato saperlo, in ogni caso egli ha ritratto una fiera e bruciante rappresentazione dell’*Éros* e dato vita all’icona moderna della *Femme Fatale*: una visione che esprimerà ancora, con rinnovata energia, nella successiva *Judith II*.

1305 Cfr. M. DOTTIN-ORSINI, *Cette Femme qu’ils disent fatale: textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1993, pp. 142 ss.

1306 Si pensi alla celeberrima serie delle *Salomé* realizzata da Gustave Moreau, il cui successo fu tale che la figlia di Erodiade divenne, per la Parigi *fin-de-siècle*, un vero e proprio *tòpos* figurativo, “la sintesi suprema [delle] donne ammaliatrici e l’ideale incarnazione della *femme fatale*, tenebrosa musa” di numerosi artisti e pittori simbolisti, preraffaelliti e, per l’appunto, decadenti (L. CAPODIECI, *Salomè Futura Eva*, in AA.VV., *Cantami o Diva: i percorsi del femminile nell’immaginario di fine secolo*, cit., p. 132).

“naturalmente” ne sprigiona. Ma la donna ostenta in maniera spudorata una verginità algida, sacrale e sottilmente lasciva che investe gli uomini come un vortice, intimidendoli e, al contempo, accendendone i sensi, verginità rappresentata da un corpo inviolato, appena sbocciato, apparentemente proibito, freddo - dunque vampirico (evocando il gelo della morte) - quanto il suo cuore¹³⁰⁷.

“Veleno concentrato come quello che si montava un tempo all’interno di antichi preziosi”: questa la definizione che il critico d’arte Ludwig Hevesi attribuisce alla prima Giuditta klim-tiana¹³⁰⁸, definizione che può essere tranquillamente estesa all’archetipo generale della *Femme Fa-tale*. Il corpo rosato di *Judith I* appare come un gioiello incastonato tra altri gioielli in un’icona bizantina. Tutta una tradizione remota assimila il monile al segno della regolarità, ma anche al simbolismo elementare del femminile: le pietre come acqua solidificata di cui conservano la tra-sparenza e il riflesso luminoso, i metalli come energia cosmica condensata nel grembo della terra-madre alla quale appartengono¹³⁰⁹. In tutta la letteratura ottocentesca, da Nodier, a Gautier, a Flau-bert, a Huysmans, a Laforgue, l’associazione tra gemme, metalli pregiati e femminilità demonica appare inevitabile. Questo ingioiellamento, questa metallizzazione della figura femminile - a tratti prossimi al parossismo, specialmente nella seconda metà del secolo - costituisce una sorta di celebrazione ambivalente della bellezza della stessa, dove i parametri preziosi del suo trionfo finiscono irrimediabilmente per diventare la sua prigione e dove, murati in una piatto paramento di gemme, il suo volto e l’intero suo corpo acquistano una natura iperreale e una tensione che la fisicità bidimensionale di una pagina scritta o la superficie ornata di una tela riescono ad esaltare a dismisura. A tale proposito, particolarmente complessa e suggestiva risulta la pluristratificazione di colori, di profumi e, soprattutto, di monili, preziosi e gioielli vari a carattere zoo- e vegetomorfo che ricopre da capo a piedi la mummia della regina Tahoser scoperta nella valle tebana di Biban-el-Molouk, più simile a un’opera d’arte magnificamente realistica che a un orrido cadavere im-balsamato, ormai privo di qualsiasi tratto umano:

Le cercueil ouvert posait sur des tasseaux, au milieu de la cabine, brillant d’un éclat aussi vif que si les couleurs de ses ornements eussent été appliquées d’hier, et encadrait la momie, moulée dans son cartonnage, d’un fini et d’une richesse d’exécution remarquables.

Jamais l’antique Égypte n’avait emmaillotté avec plus de soin un de ses enfants pour le sommeil éternel. Quoique aucune forme ne fût indiquée dans cet hermès funèbre, terminé en gaine, d’où se détachaient seules les épaules et la tête, on devinait vaguement un corps jeune et gracieux sous cette enveloppe épaissie. Le masque doré, avec ses longs yeux cernés de noir et avivés d’émail, son nez aux ailes délicatement coupées, ses pommettes arrondies, ses lèvres épanouies et souriant de cet indescriptible sourire du sphinx, son menton, d’une courbe un peu courte, mais d’une finesse extrême

1307 Cfr. COTTI, *Immagini letterarie della donna fatale*, in *op. cit.*, pp. 13-14.

1308 Cfr. *La donna fatale nell’immaginario degli artisti “fin-de-siècle”*, nel sito gustavklimt.cjb.net - Odissea viennese [In linea]. http://digilander.libero.it/klimtgustav/donne_fatali.html (Pagina consultata il 10 settembre 2006).

1309 Cfr. *Ibid.*

de contour, offraient le plus pur type de l'idéal égyptien¹³¹⁰, et accusaient, par mille petits détails caractéristiques, que l'art n'invente pas la physionomie individuelle d'un portrait. Une multitude de fines nattes, tressées en cordelettes et séparées par des bandeaux, retom-baient, de chaque côté du masque, en masses opulentes. Une tige de lotus, partant de la nuque, s'arrondissait au-dessus de la tête et venait ouvrir son calice d'azur sur l'or mat du front, et com-plétait, avec le cône funéraire, cette coiffure aussi riche qu'élégante.

Un large gorgerin, composé de fins émaux cloisonnés de traits d'or, cerclait la base du col et descendait en plusieurs rangs, laissant voir, comme deux coupes d'or, le contour ferme et pur de deux seins vierges.

Sur la poitrine, l'oiseau sacré à tête de bélier, portant entre ses cornes vertes le cercle rouge du soleil occidental et soutenu par deux serpents coiffés du pschent qui gonflaient leurs poches, dessinait sa configuration monstrueuse pleine de sens symboliques. Plus bas, dans les espaces laissés libres par les zones transversales et rayées de vives couleurs représentant les bandelettes, l'épervier de Phré couronné du globe, l'envergure éployée, le corps imbriqué de plumes symétriques, la queue épanouie en éventail, tenait entre chacune de ses serres le tau mystérieux, emblème d'im-mortalité. Des dieux funéraires, à face verte, à museau de singe et de chacal, présentaient d'un geste hiératiquement roide, le fouet, le pédum, le sceptre; l'oeil osirien dilatait sa prunelle rouge cer-née d'antimoine, les vipères célestes épaississaient leur gorge autour des disques sacrés; des figures symboliques allongeaient leurs bras empennés de plumes semblables à des lames de jalousie, et les deux déesses du Commencement et de la Fin, la chevelure poudrée de poudre bleue, le buste nu jusqu'au-dessous du sein, le reste du corps bridé dans un étroit jupon, s'agenouillaient, à la mode égyptienne, sur des coussins verts et rouges, ornés de gros glande.

Une bandelette longitudinale d'hiéroglyphes partant de la ceinture et se prolongeant jus-qu'aux pieds contenait sans doute quelques formules du rituel funèbre, ou plutôt les noms et qua-lités de la défunte [...].

Toutes ces peintures, par le style du dessin, la hardiesse du trait, l'éclat de la couleur, déno-taient de la façon la plus évidente, pour un oeil exercé, la plus belle période de l'art égyptien.

Lorsque le lord [l'anglais lord Evandale] et le savant [l'égyptologue allemand Rumphius] eurent assez contemplé cette première enveloppe, ils tirèrent le cartonage de sa boîte et le dres-sèrent contre une paroi de la cabine.

C'était un spectacle étrange que ce maillot funèbre à masque doré, se tenant debout comme un spectre matériel, et reprenait une fausse attitude de vie après avoir gardé si longtempls la pose horizontale de la mort sur un lit de basalte, au coeur d'une montagne éventrée par une curiosité impie [...].

Rumphius, armé d'un ciseau et d'un marteau pour séparer en deux le cartonage de la mo-mie,

1310 Gautier aveva già evocato la bellezza del "type égyptien le plus pur" descrivendo l'apparizione della principessa Her-monthis ne *Le Pied de momie* (GAUTIER, *Le Pied de momie*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 860).

avait l'air d'un de ces génies funèbres coiffés d'un masque bestial, qu'on voit dans les peintures des hypogées s'empressez autour des morts pour accomplir quelque rite effrayant et mystérieux [...].

L'opération terminée, ce qui prit assez de temps, car le docteur ne voulait pas écailler les dorures, la boîte reposée à terre se sépara en deux comme un moule qu'on ouvre, et la momie apparut dans tout l'éclat de sa toilette funèbre, parée coquettement, comme si elle eût voulu séduire les génies de l'empire souterrain.

À l'ouverture du cartonnage, une vague et délicieuse odeur d'aromates, de liqueur de cèdre, de poudre de santal, de myrrhe et de cinnamome, se répandit par la cabine de la cange: car le corps n'avait pas été englué et durci dans ce bitume noir qui pétrifie les cadavres vulgaires, et tout l'art des embaumeurs anciens habitants des Memnonia semblait s'être épuisé à conserver cette dépouille précieuse.

Un lacis d'étroites bandelettes en fine toile de lin, sous lequel s'ébauchaient vaguement les traits de la figure, enveloppait la tête; les baumes dont ils étaient imprégnés avaient coloré ces tissus d'une belle teinte fauve. À partir de la poitrine, un filet de minces tuyaux de verre bleu, semblables à ces cannetilles de jais qui servent à broder les basquines espagnoles, croisait ses mailles réunies à leurs points d'intersection par de petits grains dorés, et, s'allongeant jusqu'aux jambes, formait à la morte un suaire de perles digne d'une reine; les statuettes des quatre dieux de l'Amenttiti, en or repoussé, brillaient rangées symétriquement au bord supérieur du filet, terminé en bas par une frange d'ornements du goût le plus pur. Entre les figures des dieux funèbres s'allongeait une plaque d'or au-dessus de laquelle un scarabée de lapis-lazuli étendait ses longues ailes dorées.

Sous la tête de la momie était placé un riche miroir de métal poli, comme si l'on eût voulu fournir à l'âme de la morte le moyen de contempler le spectre de sa beauté pendant la longue nuit du sépulcre; à côté du miroir, un coffret en terre émaillée, d'un travail précieux, renfermait un collier composé d'anneaux d'ivoire, alternant avec des perles d'or, de lapis-lazuli et de cornaline; au long du corps, on avait mis l'étroite cuvette carrée en bois de santal, où de son vivant la morte accomplissait ses ablutions parfumées; trois vases en albâtre rubané, fixés au fond du cercueil, ainsi que la momie, par une couche de natrum, contenaient les deux premiers des baumes d'une odeur encore appréciable, et le troisième de la poudre d'antimoine et une petite spatule pour colorer le bord des paupières et en prolonger l'angle externe, suivant l'antique usage égyptien, pratiqué de nos jours par les femmes orientales.

[...].

Rumphius souleva hors du cartonnage la momie, qui ne pesait pas plus que le corps d'un enfant, et il commença à la démailloter avec l'adresse et la légèreté d'une mère voulant mettre à l'air les membres de son nourrisson; il défit d'abord l'enveloppe de toile cousue, imprégnée de vin de palmier, et les larges bandes qui, d'espace en espace, cerclaient le corps; puis il atteignit l'extrémité d'une bandelette mince enroulant ses spirales infinies autour des membres de la jeune Égyptienne; il pelotonnait sur elle-même la bandelette, comme eût pu le faire un des plus habiles tarischeutes de la

ville funèbre, la suivant dans tous ses méandres et ses circonvolutions. À mesure que soin travail avançait, la momie, dégagée de ses épaisseurs, comme la statue qu'un praticien dégrossit dans un bloc de marbre, apparaissait plus svelte et plus pure. Cette bandelette déroulée, une autre se pré-senta, plus étroite et destinée à serrer les formes de plus près. Elle était d'une toile si fine, d'une trame si égale, qu'elle eût pu soutenir la comparaison avec la batiste et mousseline de nos jours. Elle suivait exactement les contours, emprisonnant les doigts des mains et des pieds, moulant comme un masque les traits de la figure déjà presque visible à travers son mince tissu. Les baumes dans lesquels on l'avait baignée l'avaient comme empesée; et, en se détachant sous la traction des doigts du docteur, elle faisait un petit bruit sec comme celui du papier qu'on froisse ou qu'on déchire.

Un seul tour restait encore à enlever [...].

Cependant la morte transparissait sous la trame fine comme sous une gaze, et à travers les réseaux brillaient vaguement quelques dorures.

Le dernier obstacle enlevé, la jeune femme se dessina dans la chaste nudité de ses belles formes, gardant, malgré tant de siècles écoulés, toute la rondeur de ses contours, toute la grâce souple de ses lignes pures. Sa pose, peu fréquente chez les momies, était celle de la Vénus de Médicis, comme si les embaumeurs eussent voulu ôter à ce corps charmant la triste attitude de la mort, et adoucir pour lui l'inflexible rigidité du cadavre. L'une de ses mains voilait à demi sa gorge virgine, l'autre cachait des beautés mystérieuses, comme si la pudeur de la morte n'eût pas été rassurée suffisamment par les ombres protectrices du sépulcre.

Un cri d'admiration jaillit en même temps des lèvres de Rumphius et d'Evandale à la vue de cette merveille.

Jamais statue grecque ou romaine n'offrit un galbe plus élégant; les caractères particuliers de l'idéal égyptien donnaient même à ce beau corps si miraculeusement conservé une sveltesse et une légèreté que n'ont pas les marbres antiques. L'exiguïté des mains fuselées, la distinction des pieds étroits, aux doigts terminés par des ongles brillants comme l'agate, la finesse de la taille, la coupe du sein, petit et retroussé comme la pointe d'un tatbeb sous la feuille d'or qui l'enveloppait, le contour peu sorti de la hanche, la rondeur de la cuisse, la jambe un peu longue aux malléoles délicatement modelées, rappelaient la grâce élancée des musiciennes et des danseuses représentées sur les fresques figurant des repas funèbres, dans les hypogées de Thèbes. C'était cette forme d'une gracilité encore enfantine et possédant déjà toutes les perfections de la femme, que l'art égyptien exprime avec une suavité si tendre, soit qu'il peigne les murs des syringes d'un pinceau rapide, soit qu'il fouille patiemment le basalte rebelle.

Ordinairement, les momies pénétrées de bitume et de natrum ressemblent à de noirs simulacres taillés dans l'ébène; la dissolution ne peut les attaquer, mais les apparences de la vie leur manquent. Les cadavres ne sont pas retournés à la poussière d'où ils étaient sorti; mais ils se sont pétrifiés sous une forme hideuse qu'on ne saurait regarder sans dégoût ou sans effroi. Ici le corps, préparé soigneusement par des procédés plus sûrs, plus longs et plus coûteux, avait conservé l'élasticité de la

chair, le grain de l'épiderme et presque la coloration naturelle; la peau, d'un brun clair, avait la nuance blonde d'un bronze florentin neuf; et ce ton ambré et chaud qu'on admire dans les peintures de Giorgione ou du Titien, enfumées de vernis, ne devait pas différer beaucoup du teint de la jeune Égyptienne en son vivant.

La tête semblait endormie plutôt que morte; les paupières, encore frangées de leurs longs cils, faisaient briller entre leurs lignes d'antimoine des yeux d'émail lustrés des humides lueurs de la vie: on eût dit qu'elles allaient secouer comme un rêve léger leur sommeil de trente siècle. Le nez, mince et fin, conservait ses pures arêtes; aucune dépression ne déformait les joues, arrondies

comme le flanc d'un vase; la bouche, colorée d'une faible rougeur, avait gardé ses plis imperceptibles, et sur les lèvres, voluptueusement modelées, voltigeait un mélancolique et mystérieux sourire plein de douceur, de tristesse et de charme: ce sourire tendre et résigné qui plisse d'une si délicieuse moue les bouches des têtes adorables surmontant les vases canopes au musée du Louvre.

Autour du front uni et bas, comme l'exigent les lois de la beauté antique, se massaient des cheveux d'un noir de jais, divisés et nattés en une multitude de fines cordelettes qui retombaient sur chaque épaule. Vingt épingles d'or, piquées parmi ces tresses comme des fleurs dans une coiffure de bal, étoilaient de points brillants cette épaisse et sombre chevelure, qu'on eût pu croire factice tant elle était abondante. Deux grandes boucles d'oreilles, arrondies en disques comme de petits boucliers, faisaient frissonner leur lumière jaune à côté de ses joues brunes. Un collier magnifique, composé de trois rangs de divinités et d'amulettes en or et en pierres fines, entourait le col de la coquette momie, et plus bas, sur sa poitrine, descendaient deux autres colliers, dont les perles et les rosettes en or, lapis-lazuli et cornaline, formaient des alternances symétriques du goût le plus exquis.

Une ceinture à peu près du même dessin enserrait sa taille svelte d'un cercle d'or et de pierres de couleur.

Un bracelet à double rang en perles d'or et de cornaline entourait son poignet gauche, et à l'index de la main, du même côté, scintillait un tout petit sacrabée en émaux cloisonnés d'or, formant chaton de bague, et maintenu par un fil d'or précieusement natté.

[...]le docte Rumphius procédait à l'inventaire des bijoux, sans toutefois les détacher, car Evandale avait désiré qu'on n'enlevât pas à la momie cette frêle et dernière consolation; ôter ses bijoux à une femme même morte, c'est la tuer une seconde fois!¹³¹¹.

La sovrapposizione completa tra l'immagine del cadavere / larva di Clarimonde e quella della statua di Clarimonde viene raggiunta nel momento in cui l'abate Sérapion fa saltare il co-perchio della bara della *revenante* con la sua pala e Romuald scorge l'amata immortale "pâle comme un marbre, les mains jointes; son blanc suaire ne faisait qu'un seul pli de sa tête à ses pieds - come il bozzolo di una falena -. Une petite goutte brillait comme une rose - unica nota cromatica all'interno di un quadro dai

1311 ID., *Le Roman de la Momie*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. II, pp. 509-516.

forti toni chiaroscuri - au coin de sa bouche décolorée”¹³¹². Anche ne *La Cafetière*, Angéla è caratterizzata una freddezza marmorea che rimanda esplicitamente alla sua condizione soprannaturale di spirito, imputabile ad una prematura dipartita dal mondo terreno. Analogamente a Clarimonde - statua / cadavere alla fine ridotta a un miscuglio orrendamente informe di polvere e ossa semicalcificate¹³¹³ - e allo stesso modo di Arria Marcella - tramutata dall’esorcismo del padre in una manciata di cenere e qualche osso calcinato, resti in-formi come quelli che dovevano essere emersi dagli scavi archeologici della casa di Arrio Dio-mede¹³¹⁴, tra i quali spicca proprio l’impronta incavata nella cenere nera rappresa ed esposta al museo degli Studi di Napoli del seno e di un fianco della stessa Marcella¹³¹⁵ -, la fanciulla tende progressivamente a pietrificarsi, o meglio, a “porcellanizzarsi”, fino alla frantumazione finale in mille pezzi. Dopo aver volteggiato per tutta la notte con il narratore, con un’energia e un ritmo sorprendenti, essa pare d’un tratto esausta:

elle pesait sur mon épaule - ricorda, infatti, Théodore - comme si les jambes lui eussent manqué; ses petits pieds, qui, une minute auparavant, effleuraient le plancher, ne s’en détachaient que lentement, comme s’ils eussent été chargés d’une masse de plomb.

“Angéla, vous êtes lasse, lui dis-je, reposons-nous. [...]”.

Sans faire la moindre objection, Angéla s’assit, m’entourant de ses bras comme d’une écharpe blanche, cachant sa tête dans mon sein pour se réchauffer un peu, car elle était devenue froide comme un marbre¹³¹⁶.

Un effetto pietrificante subitaneo, per molti versi analogo a quello che agisce su Angéla - nonostante sia il prodotto di una paura tutta umana più che il risultato di un eccessivo affaticamento soprannaturale - coinvolge anche la contessa Prascovie Labinska in *Avatar*. Quando Octave-Labinski - vale a dire il falso conte - si accinge ad entrare nella stanza da letto della consorte, quest’ultima infatti, invasa da un terrore segreto e inspiegabile, come in presenza di un pericolo sconosciuto, si gira, si ferma un istante, “blanche et froide comme une statue”¹³¹⁷, getta un’occhiata spaventata al marito - di cui non riconosce più la consueta espressione dello sguardo - ed entra di scatto nella propria camera, chiudendo rapidamente la porta con il catenaccio. Si analizzerà più

1312 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 552.

1313 Cfr. *Ibid.*

1314 Cfr. ID., *Arria Marcella*, in *Ibid.*, t. II, p. 312.

1315 Cfr. *Ibid.*, p. 287.

1316 ID., *La Cafetière*, in *Ibid.*, p. 8.

1317 ID., *Avatar*, in *Ibid.*, t. II, p. 376.

approfonditamente in seguito come proprio l'assimilazione del corpo femminile - freddo e all'apparenza rigido - al marmo costituisca uno dei *tòpoi* letterari più diffusi (e non soltanto in ambito fantastico) che ispirerà, tra i tanti scrittori, soprattutto Baudelaire. La freddezza - come si è visto sopra - è un indicatore abituale della non-umanità del fenomeno femminile, che, nel caso delle *revenantes* ad esempio, permane nell'immobilità e nel gelo della morte malgrado più di un'effimera resurrezione.

La Bellezza, Ideale supremo di perfezione estetica, viene spesso associata, in leggende e allegorie, alla figura della donna, che ne costituisce la personificazione per antonomasia, ma alla quale, con altrettanta frequenza, si accompagnano, contemporaneamente, anche i motivi della decomposizione, della putrefazione e della morte¹³¹⁸. L'accostamento di venustà e morte si riassume perfettamente nella figura medievale della "*Frau Welt*" (letteralmente, "Signora Universo"), in genere una statua che raffigura una donna nuda, sorridente e molto attraente sul davanti - alla quale si aggrappa spesso, inoltre, un giovane cavaliere in estatica adorazione - ma con la schiena coperta di piaghe, ulcere, vermi, rospi e ogni sorta di pustole¹³¹⁹. Certi musei delle cere francesi del XIX secolo presentavano al pubblico una versione più popolare della "*Frau Welt*": una creatura femminile bicefala, descritta in questi termini da Champfleury nel *récit L'Homme aux figures de cire* (1852):

deux ou trois générations avaient connu "la femme qui offre un million à celui qui voudra l'épouser". Les voyous sans candeur et sans surprise ne s'effrayant plus quand, au lieu d'une figure charmante, la millionnaire laissait voir une tête de mort. Peut-être quelques provinces au fond de la France sont-elles tour à tour alléchées et épouvantées par cette fiancée à double visage!¹³²⁰.

Occorre sempre rammentare, in questo senso, che la figura della *Femme Fatale* è per sua costituzione definita attraverso la compresenza dei doppi. La cosa è rappresentata benissimo anche dalla figura di cui si sta discorrendo. Vi è inoltre un dipinto del 1915 di Egon Schiele - discepolo spirituale di Klimt

1318 Cfr. LEDERER, *op. cit.*, pp. 43-44. *Laquelle est la vraie?* (1863), componimento contenuto nei *Petits Poèmes en prose* baudelairiani, contrappone proprio l'immagine della donna "ideale", dolce e innocua, a quella della donna "reale", crudele e pericolosa. Il poeta narra della morte prematura e della sepoltura, da lui stesso compiuta, della propria amante, Bénédicte. Al termine delle esequie, nel luogo in cui ha seppellito quello che definisce il suo "trésor", i cui occhi "répandaient le désir de la grandeur, de la beauté, de la gloire et de tout ce qui fait croire à l'immortalité" - come le più celebri *revenantes* gautieriane -, egli vede una figura che assomiglia in maniera impressionante alla defunta da lui tanto adorata, una donna che pesta i piedi per terra in maniera isterica e bizzarra e che, ridendo fragorosamente, pretende di essere "la vraie Bénédicte", "une fameuse canaille" che la follia e la passione alienante non hanno mai consentito all'ingenuo spasimante di vedere e di amare per quella che realmente era (cfr. BAUDELAIRE, *Laquelle est la vraie?*, in *Le Spleen de Paris (Petits Poèmes en prose)*, in *op. cit.*, t. I, p. 342).

1319 Cfr. LEDERER, *op. cit.*, p. 44.

1320 J. HUSSON dit CHAMPFLEURY, *L'Homme aux figures de cire*, in AA.VV., *La France fantastique de Balzac à Louÿs*, Verviers (Belgique), Gérard & Co., 1973, p. 158. La medesima immagine viene ripresa da Baudelaire nel componimento poetico *Le Masque* (1859) - contenuto in *Spleen et Idéal* - all'interno del quale compare la descrizione di una statua femminile bellissima e voluttuosa che indossa una grottesca maschera bicefala (cfr. BAUDELAIRE, *Le Masque: statue allégorique dans le goût de la Renaissance*, in *Spleen et Idéal*, in *Les Fleurs du Mal* (1861), in *op. cit.*, t. I, pp. 23-24). Anche nella poesia gautieriana intitolata *Le Sphinx* (1836), la figura della "*Frau Welt*" è chiaramente ravvisabile, con i suoi tratti medievali originari, nella rappresentazione dell'antico mostro mitologico che il poeta, inizialmente, denomina "Chimère" (cfr. GAUTIER, *Le Sphinx*, in *Poésies Diverses*, in *Poésies Complètes*, cit., t. II, p. 123).

- intitolato *Femmes Renversées*, in cui tale natura è espressa con la massi-ma evidenza: non si sa, infatti, se prevalga la seduzione, la tentazione, il desiderio, il richiamo dei sensi, o invece la misoginia e la paura, dato che, delle due donne sdraiate in opposizione fra loro, una è bellissima e cattivante, mentre l'altra è ossuta e deforme. Forse tutte le emozioni contra-stanti elencate sopra convivono assieme nel quadro in questione, fortemente intricate le une alle altre quanto lo sono le due figure femminili raffigurate.

Risulta interessante, inoltre, suggerire una possibile interpretazione dell'equiparazione della pelle della donna a quella del serpente, atto che sembra fondere, di fatto, natura umana (o sovrumana, a seconda dei casi) e rettiliana in un unico essere "mostruoso" - nel senso etimo-logico del termine - e, in quanto tale, pericolosamente attraente. Com'è noto, infatti, nell'immaginario ideologico-simbolico cristiano - e in tutto il mondo occidentale in generale - i serpenti, creature viscide che avanzano pur essendo prive di piedi, escono dalle uova come gli uccelli e, in molti casi, uccidono con il loro morso velenoso, non hanno mai goduto di buona fama e sono spesso considerati in maniera fortemente contraddittoria. Il solo vederli suscita nei più un sentimento misto di paura e ribrezzo. In molti miti e in buona parte della letteratura (soprattutto favolistica) di diverse culture, questi rettili appaiono quasi sempre infidi e malvagi. Non a caso, nei modi di dire, il serpente assume prevalentemente un significato negativo: si dice, ad esempio, "astuto e falso come un serpente", "quella donna è un vero serpente" - il detto più consono alla figura della *Femme Fatale* -, oppure "contorcersi come un serpente" e così via. Strisciando al suolo e, probabilmente, a causa della sua abitudine di vivere in luoghi nascosti e in buche della terra - ma forse anche per la sua apparente capacità di ringiovanire grazie alla muta -, esso è in contatto con il mondo delle divinità infernali ed ha accesso ai poteri, all'onniscienza e alla magia posseduti dai morti. Il serpente ctonio - simbolo per antonomasia, dunque, della dimensione dei *revenants* - è nemico della Luce, di tutti i poteri solari e spirituali, e rappresenta le forze oscure dell'umanità. Sebbene legato alla morte e alla distruzione, manifestando i poteri aggressivi degli dèi dell'oltretomba e delle tenebre, esso, poiché rinnova periodicamente la propria pelle e rappresenta un indiscusso simbolo fallico, ha una stretta connessione con la Madre Terra - delle cui viscere è il padrone assoluto - e con le sue virtù procreatrici e autogenerative (in tal senso, pertanto, simboleggia per eccellenza l'androginità). Ecco perché accompagna tutte le divinità femminili, in particolare quelle lunari, e la Grande Madre, e in numerose raffigurazioni - ad esempio, in quella celeberrima della Dea Serpente minoica - è attorcigliato intorno al loro corpo o tenuto nelle loro mani. In questo caso assume anche le caratteristiche femminili dell'enigmatico, dell'occulto, dell'intuitivo: è l'imprevedibile, in quanto appare e scompare all'improvviso. È il destino stesso, rapido come la disgrazia, deliberato come la punizione, incomprensibile come il Fato. Il serpente arrotolato, o attorcigliato, simboleggia i cicli di manifestazione, nonché il potere latente, il dinamico, il potenziale, sia nel bene sia, più che altro, nel male. Arrotolato intorno a una figura femminile - appunto la Grande Madre, la dea lunare - il serpente, contrariamente a quanto sostenuto in precedenza, diventa solare e insieme rappresentano la relazione maschio-femmina. Ma nella scultura medievale, una donna nuda con due serpenti avviluppati al seno raffigura la nutrice dei vizi della *luxuria* e della *voluptas*. Per questo il serpente rappresenta anche la natura istintuale primitiva, la forza vitale che prorompe, incontrollata e

indifferenziata; l'energia poten-ziale; lo spirito dionisiaco che, trasmettendo forza e vigore, tutto travolge. E poiché si muove senza gambe o ali, esso incarna l'anima che tutto pervade; in quanto penetra nelle fessure, è la natura intima dell'essere umano, e la sua coscienza. Può anche essere il travestimento di potenze malefiche, come streghe e maghi, raffigurando - come si è detto sopra - l'aspetto maligno e per-fido della natura. Le donne demoniache con capigliatura di serpenti, come le Erinni, la Medusa e le Graie, simboleggiano, infatti, il potere della magia e degli incantesimi, il sapere oscuro e l'astu-zia del rettile. Anche le Baccanti recavano su di sé dei serpenti. Nella *Bibbia*, il serpente, o drago, è Lucifero, il nemico di Dio, che ne ha provocato la Caduta. Esso incarna il potere del Male che l'uomo deve superare in sé stesso, il Tentatore demoniaco della *Genesi* attorcigliato all'Albero della Scienza del Bene e del Male (anche il serpente attorcigliato intorno alla croce e raffigurato, nell'iconografia cristiana più antica, con una testa muliebre¹³²¹ simboleggia la Tentazione), la stri-sciante creatura in perpetua tumescenza e priva di freni inibitori, conosciuta ed evitata dall'uomo fin dai primordi, che tuttavia induce la progenitrice Eva - sulle basi della presunta somiglianza di costei, in termini d'istinti e desideri, con la bestia in questione - alla disobbedienza e la rende la principale colpevole della caduta dell'Uomo nel peccato. Analogamente alla babilonese Tiamat, l'angelo decaduto, nell'*Apocalisse* di Giovanni, viene definito come "il grande drago, il serpente antico, colui che chiamiamo il diavolo e satana e che seduce tutta la terra..." (*Apocalisse*, XII, 9)¹³²².

Simbolo, dunque, del Peccato - dalla tracotanza (l'antica "úbris"), alla lussuria - e del Male, dello "She'ol" (del Nulla) ebraico, ma anche dell'immortalità, il serpente trasmette tutti o buona parte di questi suoi attributi al fenomeno femminile dei *récits fantastiques* (e non solo di questi), che - come si è visto - viene comparato o associato ad esso con una certa frequenza. La creatura femminile rappresentata dal boemo Alfred Kubin nell'opera *La Femme* (1902) guida una sorta di macabra danza serpentina in cui si perde un'infinita moltitudine di uomini. E le formose seduttrici raffigurate da Franz von Stuck nelle molteplici versioni dei dipinti *Le Péché* e *Sensualité* tentano l'osservatore con i loro profondi occhi scuri, le loro labbra brillanti e i loro eretti corpi nudi intorno ai quali è avvinghiato un serpente gigantesco e pietrificante che, come un cucciolo, tiene la testa rannicchiata vicino alla curva del collo, tra gli splendidi capelli di queste novelle Eve singolarmente più perverse e terribili della compagna di Adamo. Baudelaire insiste in maniera particolare sulle intrinseche analogie tra rettile e *Femme Fatale*: costei, "[m]ême quand elle marche on croirait qu'elle danse, / Comme ces longs serpents que les jongleurs sa-crés / Au bout de leurs bâtons agitent en cadence"¹³²³; essa "se

1321 Cfr. N. AUERBACH, *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*, Cambridge (Massachusetts)-London, Harvard University Press, 1982, p. 93). Versioni gnostiche del mito dell'Eden fanno direttamente coincidere la figura di Eva con quella del serpente (cfr. WALKER, *op. cit.*, p. 906). In ogni caso, secondo la studiosa, il mostro dal volto femmi-nile e dal corpo di serpe che fonde in un'unica creatura donna e rettile e rende più lampante l'associazione tra la prima e il Male, ispira in maniera diretta la concezione cristiana di Satana come avvenente e propace fanciulla (cfr. *Ibid.*, p. 21).

1322 Cfr. BIEDERMANN, *op. cit.*, pp. 483-489; COOPER, *op. cit.*, pp. 262-270 e F. MASPERO, *Bestiario Antico: gli animali-simbolo e il loro significato nell'immaginario dei popoli antichi*, Casale Monferrato (Alessandria), Piemme, 1997, pp. 307-314.

1323 BAUDELAIRE, *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*, in *Spleen et Idéal*, in *Les Fleurs du Mal* (1861), in *op. cit.*, t. I, p. 29, vv. 31-32.

[tord] ainsi qu'un serpent sur la braise"¹³²⁴ e, "À travers le treillis recourbé de tes côtes / Je vois - dichiara il poeta -, errant encor, l'insatiable aspic"¹³²⁵. Il disegno delle squame del rettile rimane come impresso nella pelle della creatura femminile e, d'ibridazione in metamorfosi, il soggetto maschile sogna e paventa un mondo fantastico in cui la bella tende gradualmente a diventare bestia. In definitiva, la *Femme Fatale* associata ad un bestiario arcaico, emerso dagli abissi più oscuri e profondi della Natura, anteriore a qualunque forma di civiltà, un bestiario per lo più strisciante, legato al Male, a Satana e alle inclinazioni più perverse dell'essere umano, appare tanto più inquietante quanto più inevi-tabilmente destinata, per via della suddetta associazione, a condannare le proprie vittime alla dan-nazione eterna, e "c'est dire combien cette orientation thériomorphe de l'imagination forme une couche profonde - che raggiunge il suo apogeo nell'ambito artistico-letterario del XIX secolo -, que l'expérience ne pourra jamais contredire tant l'imaginaire est réfractaire au démenti expérimental..."¹³²⁶.

Proprio la fusione tra natura femminile e natura rettiliana dà origine a donne di una bellezza ineffabile. In *Djoûmane* di Mérimée ad esempio, la ragazzina sui tredici o i quattordici anni della compagnia di saltimbanchi che allieta la grande casa moresca del colonnello e che interpreta una sorta di Euridice morsa da un enorme serpente che esce da un paniere in un'impressionante dimostrazione di magia taumaturgica, "avec ses beaux yeux, ses pantalons de soie [qui laissaient] voir ses jambes nues entourées d'anneaux d'argent - monili tribali che evocano, già di per sé, le spire del serpente - [,] son mouchoir brodé sur la tête [...], et ses cheveux [qui] tombaient sur ses épaules en tresses menues terminées par de petites pièces d'argent, qu'elle faisait tinter en re-muant la tête avec grâce"¹³²⁷, nel sogno del narratore viene immolata da un bizzarro stregone / sa-cerdote al gigantesco serpente Djoûmane, rettile sacro che dimora sul fondo di un orrido pozzo melmoso e che trascina le proprie vittime nell'acqua, per poi divorarle in un sol boccone¹³²⁸. Una volta unitasi al rettile in questa maniera tanto estrema e violenta, l'innocente e acerba bambina sboccia repentinamente, rinascendo con le sembianze di una giovane donna assai parca di parole, ma particolarmente avvenente e seducente:

Je m'approchai à pas de loup jusqu'à la porte. Une jeune femme était accouplée sur [un] divan [...].

En entrant dans ce boudoir souterrain, on se sentait enivré de je ne sais quel parfum déli-cieux.

Tout respirait la volupté dans ce réduit; partout je voyais briller de l'or, de riches étoffes, des fleurs rares et des couleurs variées. D'abord, la jeune femme ne m'aperçut pas [...]. C'était une vraie beauté. Ses traits ressemblaient à ceux de la malheureuse enfant que je venais de voir, mais plus

1324 ID., *Les Métamorphoses du vampire*, in *Pièces Condamnées tirées des "Fleurs du Mal"*, in *Ibid.*, p. 159, v. 2.

1325 ID., *Danse macabre*, in *Tableaux Parisiens*, in *Les Fleurs du Mal (1861)*, in *op. cit.*, t. I, p. 97, v. 10.

1326 DURAND, *op. cit.*, p. 72.

1327 MÉRIMÉE, *Djoûmane*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 1093, 1099.

1328 Cfr. *Ibid.*, p. 1100.

formés, plus réguliers, plus voluptueux. Noire comme l'aile d'un corbeau, sa chevelure,

Longue comme un manteau de roi,

s'étalait sur ses épaules, sur le divan et jusque sur le tapis à ses pieds. Une chemise de soie transparente, à larges raies, laissait deviner des bras et une gorge admirables. Une veste de velours souta-chée d'or serrait sa taille, et de ses pantalons courts en satin bleu sortait un pied merveilleusement petit, auquel était suspendue une babouche dorée qu'elle faisait danser d'un mouvement capri-cieux et plein de grâce.

Mes bottes craquèrent, elle releva la tête et m'aperçut.

Sans se déranger, sans montrer la moindre surprise de voir entrer chez elle un étranger le sabre à la main, elle frappa dans ses mains avec joie et me fit signe d'approcher. Je la saluai en portant la main à mon cœur et à ma tête, pour lui montrer que j'étais au fait de l'étiquette musulmane. Elle me sourit, et de ses deux mains écarta ses cheveux, qui couvraient le divan; c'était me dire de prendre place à côté d'elle. Je crus que tous les parfums de l'Arabie sortaient de ces beaux cheveux.

D'un air modeste, je m'assis à l'extrémité du divan en me promettant bien de me rapprocher toute à l'heure. Elle prit une tasse sur le plateau, et, la tenant par la soucoupe en filigrane, elle y versa une mousse de café, et, après l'avoir effleurée de ses lèvres, elle me la présenta:

“Ah! Roumi, Roumi!...” dit-elle¹³²⁹.

In *Carmen*, la bella gitana che dà il titolo al *récit* in questione, arrestata dal brigadiere don José e ormai quasi in prossimità del carcere in cui deve essere tradotta, inizia la sua subdola opera di seduzione nei confronti del soldato, non a caso, nella celebre “*Calle de las Sierpes*” di Siviglia: “D’abord la bohémienne avait gardé le silence - narra lo stesso José, divenuto bandito e assassino, al proprio interlocutore (allo stesso modo di Romuald ne *La Morte amoureuse*, anche se del tutto privo, diversamente da quest’ultimo, di una qualsivoglia aura di sacralità) -; mais dans la rue du Serpent [...], elle commence par laisser tomber sa mantille sur ses épaules, afin de me montrer son minois enjôleur...”¹³³⁰. La vecchia Circe lituana che - in *Lokis* - in prossimità di un *kapas* (o tumulo sacrificale) immerso nella foresta e famoso in tutta la contrada, sbuca dal nulla e avvicina il narratore e il conte Szemioth, predicendo al nobile una sinistra - e, purtroppo per lui, azzeccata - ventura, reca con sé un canestro contenente funghi velenosi custoditi da Pir-kuns, un serpente molto particolare, che, come sotto un incantesimo, sbuca dai posti più impensati - perfino dal corpo della propria padrona - all’orecchio della quale sembra confermare o smentire le sue enigmatiche profezie¹³³¹:

Pirkuns, pour le dire en passant, est le nom samogitien de la divinité que les Russes appellent

1329 *Ibid.*, pp. 1101-1102.

1330 *ID.*, *Carmen*, in *Ibid.*, p. 959.

1331 Cfr. *ID.*, *Lokis*, in *Ibid.*, p. 1070.

Péroune; c'est le Jupiter tonans des Slaves. Si je fus surpris d'entendre la vieille invoquer un dieu du paganisme, je le fus bien davantage de voir les champignons se soulever. La tête noire d'un serpent en sortit et s'éleva d'un pied au moins hors du panier. Je fis un saut en arrière, et le comte cracha par-dessus son épaule selon l'habitude superstitieuse des Slaves, qui croient détour-ner ainsi les maléfices, à l'exemple des anciens Romains. La vieille posa le panier à terre, s'ac-croupit à côté, puis, la main étendue vers le serpent, elle prononça quelques mots inintelligibles qui avaient l'air d'une incantation. Le serpent demeura immobile pendant une minute, puis, s'en-roulant autour du bras décharné de la vieille, disparut dans la manche de sa capote en peau de mouton [...]. La vieille nous regardait avec un petit rire de triomphe, comme un escamoteur qui vient d'exécuter un tour difficile. Il y avait dans sa physionomie ce mélange de finesse et de stu-pidité qui n'est pas rare chez les prétendus sorciers, pour la plupart à la fois dupes et fripons¹³³².

Ne *La Morte amoureuse*, la prima descrizione che Romuald traccia di Clarimonde, in chiesa, il giorno della propria ordinazione, contempla un'immagine rettigliana ancora prima del tocco della mano della cortigiana: “De temps en temps elle redressait sa tête avec un mouvement onduleux de couleuvre ou de paon qui se rengorge, et imprimait un léger frisson à la haute fraise brodée à jour qui l'entourait comme un treillis d'argent”¹³³³, o come la falsa aureola di un angelo corrotto. In *Fortunio*, Musidora indossa sulle braccia nude due serpenti di smeraldo dagli occhi di diamante dalla foggia così realistica da inquietare chi vi posa lo sguardo anche soltanto per qualche istante¹³³⁴. Anche in *Arria Marcella* un gioiello a forma di serpente finisce immancabilmente per attirare l'attenzione del narratore e del giovane Octavien: “autour de son bras [de Mar-cella], comme l'aspic autour du bras de Cléopâtre, un serpent d'or, aux yeux de pierreries, s'en-roulait à plusieurs reprises et cherchait à se mordre la queue”¹³³⁵. Il simbolismo del bracciale della fanciulla, suggerito dalla stessa allusione all'aspide da cui, secondo la tradizione, Cleopatra si fece avvelenare, è evidente. È un ornamento legato alla seduzione, ma anche alla distruzione e alla morte, e mescola in sé mitologia pagana e cristiana. Ne *Le Roman de la Momie*, la bella egi-ziana Tahoser - “souple comme une couleuvre d'eau”¹³³⁶ anche di notte nel solcare le onde del Nilo, all'inseguimento dell'amato Poëri - indossa, a sua volta, “braceletes en forme de serpent” e “quelques bagues ayant pour chaton le scarabée sacré”¹³³⁷. Nel corteo nuziale che la

1332 *Ibid.*, p. 1068.

1333 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 528.

1334 ID., *Fortunio*, in *Ibid.*, p. 612.

1335 ID., *Arria Marcella*, in *Ibid.*, t. II, p. 309.

1336 ID., *Le Roman de la Momie*, in *Ibid.*, p. 580.

1337 *Ibid.*, p. 530. Il medesimo gioiello adorna il braccio divino della sacra persona del Faraone, in parata trionfale dopo l'ultima, vittoriosa campagna militare condotta: “[ses] bras ronds et forts, [...] dont le droit, orné d'un bracelet compo-sé d'un serpent enroulé plusieurs fois sur lui-même, tenait un long sceptre d'or terminé par un bouton de lotus” (*Ibid.*, p. 542). Simbolo del destino che legherà indissolubilmente fra loro, malgrado l'iniziale ribellione della fanciulla - in-namorata della bellezza rara ed esotica dell'ebreo Poëri - , le vite e i cuori della figlia del sommo sacerdote Pétamounoph e del sovrano d'Egitto, il rettile in questione rappresenta senza dubbio la “Vipera Simbolica”, il Serpente primordiale dal quale, nella mitologia egizia, tutto emerge e al quale tutto ritorna, in un Caos primevo indifferenziato. Si tratta della manifestazione temporanea del causale, atemporale Grande Spirito Invisibile, padrone di tutte le forze naturali e dello spirito o principio vitale; dio creatore delle prime cosmogonie, onnipotente, foriero di vita e di morte e simbolo d'im-mortalità (cfr. COOPER, *op. cit.*, p. 264), per l'appunto presentato, nel *Libro dei Morti*, in questi termini: “Io sono colui che rimane...il mondo tornerà

conduce al palazzo del suo sposo - il re di Sardi - la principessa Nyssia di Battriana si presenta in tutto e per tutto come la donna-rettile per antonomasia, un cobra indiano maestoso e letale dalle seducenti forme muliebri, forme che, oltre ad essere fasciate da stoffe che evocano, per l'appunto, le scaglie delle serpi sono ulteriormente adornate da monili riproducenti, a loro volta, degli *Ouro-bori*. Come estremo atto di sfrontatezza, la rettiliana Nyssia fa la propria comparsa sul dorso di un elefante parato a festa, vale dire ostentando la sua capacità di sottomettere perfino l'atavico, possente nemico di ogni specie serpente¹³³⁸:

La fille de Mégabaze était montée sur un éléphant à la peau rugueuse, aux immenses oreilles semblables à des drapeaux, qui s'avancait d'un pas lourd, mais rapide, comme un vaisseau parmi des vagues. Ses défenses et sa trompe étaient cerclés d'anneaux d'argent; des colliers de perles énormes entouraient les piliers de ses jambes. Sur son dos, que recouvrait un magnifique tapis de Perse aux dessins bariolés, s'élevait une espèce d'estrade écaillée de ciselure d'or, constellée d'onix, de sardoines, de chrysolithes, de lapis-lazuli, de girasols; sur cette estrade était assise la jeune reine si couverte de pierreries qu'elle éblouissait les yeux. Une mitre en forme de casque, où des perles formaient des ramages et des lettres à la mode orientale, enveloppait sa tête; ses oreilles, percées aux lobes sur l'orlet, étaient chargées d'ornements en façon de coupes, de crois-sants et de grelots; des colliers de boules d'or et d'argent, découpés à jour, entouraient son cou au triple rang et descendaient sur sa poitrine avec un frisson métallique; des serpents d'émeraudes aux yeux de rubis et de topazes, après avoir décrit plusieurs spirales, s'agrafaient à ses bras en se mordant la queue: ces bracelets se rejoignaient par des chaînes de pierreries, et leur poids était si considérable, que deux suivantes se tenaient agenouillées à côté de Nyssia et lui soutenaient les coudes. Elle était revêtue d'une robe brodée par les ouvriers de Tyr de dessins étincelants de feuillages d'or aux fruits de diamants, et par-dessus elle portait la tunique courte de Persépolis qui descend à peine au genou et dont la manche fendue est rattachée par une agrafe de saphir; sa taille était entourée de la hanche jusqu'aux reins par une ceinture faite d'une étoffe étroite, bigarrée de zébrures et de ramages qui formaient des symétries et des dessins, suivant qu'ils se trouvaient rapprochés par l'arrangement des plis que les filles de l'Inde savent seules disposer. Son pantalon de byssus, que les Phéniciens nomment syndon, se fermait au-dessus des chevilles par des cercles ornés de clochettes d'or et d'argent, et complétait cette toilette d'une richesse bizarre et tout à fait contraire au goût grec. Mais, hélas! un *flammeum* couleur de safran masquait impi-toyablement le visage de Nyssia qui paraissait gênée, bien qu'elle eût un voile, de voir tant de regards fixés sur elle...¹³³⁹.

In *Smarra*, la strega tessala Méroé possiede un gioiello pressoché identico a quelli appena menzionati, ma dotato, come lei, di poteri magici, poteri che, destati dagli oscuri incantesimi notturni

al caos, all'indifferenziato, io mi trasformerò allora nel serpente che nessun uomo conosce, che nessun dio vede!" (cfr. CHEVALIER - GHEERBRANT, *op. cit.*, t. II, p. 362).

1338 Cfr. COOPER, *op. cit.*, p. 111.

1339 GAUTIER, *Le Roi Candaule*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, pp. 952-953.

della donna, gli consentono addirittura di prendere vita:

Puis, tournant un oeil étonné sur l'aspic d'or dont les replis s'arrondissaient autour de son bras nu; sur le bracelet précieux, ouvrage du plus habile artiste de la Thessalie, qui n'y avait épar-gné ni le choix des métaux, ni la perfection du travail, – l'argent y était incrusté en écailles délica-tes, et il n'y en avait pas une dont la blancheur ne fût relevée par l'éclat d'un rubis ou par la transparence si douce au regard d'un saphir plus bleu que le ciel; – elle [Méroé] le détache, elle médite, elle rêve, elle appelle le serpent en murmurant des paroles secrètes; et le serpent animé se déroule et fuit avec un sifflement de joie comme un esclave délivré¹³⁴⁰.

Ne *Le Pied de momie*, le braccia di Hermonthis - la figlia del Faraone improvvisamente compar-sa dinnanzi all'incredulo proprietario del suo piede creduto smarrito per sempre - oltre ad essere “minces et tournés en fuseau, comme ceux des très jeunes filles”, sono anche “cerclés d'espè-ces d'emprises de métal et de tours de verroterie”¹³⁴¹, che evocano a loro volta, essenzialmente per la forma, l'immagine del serpente attorcigliato. Il colore delle squame di un rettile, invece, viene ripreso dalle pietre preziose incastonate nel gioiello che Inès de Las Sierras / La Pedrina si strappa dal braccio, gettandolo con sdegno davanti al narratore del *récit* nodieriano per testimo-niare della sua nobile origine e della sua disgraziata identità, per molti versi identica a quella del-l'omonima celebrata in tante leggende popolari medievali ed in altrettanti *romanceros* spagnoli: “un carcan d'or à demi rongé par les années [...]. Les trois montagnes de sinople y étaient incrustées en fines émeraudes, et le nom de Las Sierras, gravé en vieilles lettres, s'y lisait distinc-tement encore sous la rouille du temps”¹³⁴². Un dettaglio rettiliano analogo - quasi un marchio del Femminino Fatale - caratterizza perfino la soave Prascovie Labinska, in *Avatar*. Octave de Saville ricorda, infatti, che, in occasione del suo primo incontro a Firenze con la contessa, que-st'ultima indossa “pour tout bijou, un lézard d'or constellé de turquoises” che, creando un no-tevole effetto di contrasto, “cerclait le bras qui tenait le manche d'ivoire de l'ombrelle [frangée de soie blanche]”¹³⁴³. È facilmente riconoscibile, in tali preziosi,

1340 NODIER, *Smarra ou les Démons de la nuit*, in *Contes*, cit., p. 63.

1341 GAUTIER, *Le Pied de momie*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 861.

1342 NODIER, *Inès de Las Sierras*, in *Contes*, cit., p. 685.

1343 ID., *Avatar*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. II, p. 327. La lucertola, creatura lunare, è un simbolo del silen-zio (poiché si riteneva fosse sprovvista di lingua e vivesse di rugiada) e dunque ben si addice alla bella nobildonna li-tuana, dall'indole alquanto riservata e pudica, eppure incontrovertibilmente fatale. Nel Cristianesimo, come quasi tutti i rettili, la lucertola è incarnazione del male e del Diavolo: in effetti la contessa Prascovie, suscitando un desiderio tra-volgente e lacerante nell'animo di Octave de Saville, sarà cagione, per lui, del male più grande di tutti - il mal d'amore -, della sofferenza estrema senza possibilità alcuna di sollievo - la passione destinata a non essere mai corrisposta - che gradualmente lo condurrà alla morte. In quanto animale che cade in letargo sotto terra e in primavera riappare in super-ficie, mutando la propria pelle, la lucertola, analogamente al serpente, rappresenta, già nella mitologia classica, il son-no della morte seguito dalla resurrezione, da un futuro risveglio. Proprio per questo essa appare su diverse pietre tombali romane. Questa simbologia della rigenerazione - che evoca da vicino la natura del revenant e, da un certo punto di vista, il fenomeno della metempsicosi alla base del *récit* gautieriano in questione - è stata accolta anche dall'arte cristiana, che ha impresso l'immagine di questo rettile su candelabri, lanterne e turiboli (cfr. BIEDERMANN, *op. cit.*, pp. 276-277 e COOPER, *op. cit.*, p. 166). Nella cultura greco-romana, la lucertola viene spesso raffigurata nell'atto di essere uccisa dalla luce, dal dio del Sole (Apollo *sauroktónos*)

l'*Ouroboros*, il serpente che si morde la coda (dal greco *urà* (“coda”) + *boròs* (“divorante”)) particolarmente denso di implicazioni metaforico-allegoriche, simbolo, nella sua forma circolare, del potere che cinge le acque intorno alla terra e, in particolare, della manifestazione e del riassorbimento ciclici¹³⁴⁴, di quell’eterno ritorno che, secondo l’interpretazione bachelardiana, incarna perfettamente la dialettica materiale della vita e della morte, la morte che esce dalla vita e la vita che esce dalla morte, non come i contrari della logica platonica, ma come una inversione senza fine della morte della materia di morte o della materia di vita¹³⁴⁵. L'*Ouroboros* facente parte dell’indifferenziata materia primordiale costituisce - secondo lo psicologo junghiano Erich Neumann - una delle rappresentazioni più significative della Natura, del Materno, in altri termini, dell’Eterno Femminino inteso come il “Grande Cerchio” - il cerchio del Caos a forma, appunto, di donna -, il “Grande Involucro” che tende a trattenere qualsiasi cosa nasca in esso e a circondarlo della sua eterna stanza¹³⁴⁶: suscettibile di diverse interpretazioni e metamorfosi, il serpente in questione evoca una linea che si anima e che non ha né inizio né fine. Allo stesso modo, la figura della *Femme Fatale* fantastica è “atemporale”: la sua esistenza vanifica ogni tentativo di definizione secondo parametri consueti, poiché è unica nel suo genere, infinita. Analogamente all'*Ouroboros*, essa sorge nel mondo terrestre come apparizione più o meno palpabile, destinata presto, tuttavia, a scivolare via tra le pieghe del tempo, dello spazio e della ragione umana per rifugiarsi nella dimensione “altra”, assoluta da cui proviene, una dimensione misteriosa, invisibile e incommensurabile. Tramite l’immagine del serpente, il fenomeno femminile afferma, quindi, non soltanto la propria libertà, ma anche - ed è ciò che più importa - la facoltà oscura e straordinaria di impadronirsi della libertà altrui. Sfuggente e infido, il serpente è pericoloso e malefico perché sguscia nell’ombra, si muove di nascosto, in silenzio.

In *Smarra*, tuttavia, Méroé, diventa improvvisamente invasata e, vistasi scoperta da Polémon nell’esecuzione dei propri rituali stregoneschi, proprio come certi serpenti sputano il veleno addosso

e, paradossalmente, “[essa] rappresenta l’anima che cerca la luce: quando la trova rimane in un’estasi contemplativa dalla quale non desidera distrarsi” (CHEVALIER - GHEERBRANT, *op. cit.*, t. II, p. 43). In tal senso è interessante notare come, in occasione del suo primo incontro con Octave, troneggiante su un magnifico calesse viennese, la contessa Labinska si esponga e, contemporaneamente, si sottragga ai raggi solari con l’ausilio di “une ombrelle frangée de soie blanche”, di “[u]n grand drap de Chine blanc, tout bossué de broderies de la même couleur”, che ne avvolge l’intera persona “de sa draperie souple et frippée à petits plis, comme une tunique de Phi-dias” (ancora una volta compare un riferimento alla bellezza marmorea di cui si è ampiamente trattato sopra), e di “un chapeau de la plus fine paille de Florence, fleuri de myosotis et de délicates plantes aquatiques aux étroites feuilles glauques” che ne cinge il viso come un’aureola (l’ennesima aureola fasulla) (GAUTIER, *Avatar*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. II, pp. 326, 327). Ne *Le Roman de la Momie*, la bella e melanconica Tahoser indossa “un large pectorale composé de plusieurs rangs d’émaux, de perles d’or, de grains de cornaline, de poissons et de lézards en or estampé” (ID., *Le Roman de la Momie*, in *Ibid.*, p. 524). Oltre alla simbologia della lucertola, in questo caso, si accompagna alla figura femminile quella fallica del pesce, legata alla fecondità naturale, alla procreazione, alle energie vitali rinnovate e alimentate. Il pesce vive nell’elemento dell’acqua, associato a tutti gli aspetti della Dea Madre in quanto genitrice e a tutte le dee lunari. Pasti e sacrifici a base di pesce erano solennizzati nell’adorazione rituale di tutti gli dèi dell’oltre-tomba, di tutte le dee lunari delle acque, dell’amore e della fertilità come Atargatis - il cui figlio, Ichtyos, era, appunto, il “Sacro Pesce” - Ishtar, Nina, Iside e Venere. In Egitto era l’emblema di Iside e Hathor (cfr. COOPER, *op. cit.*, pp. 224-226), proprio entrambe le divinità a cui l’anonimo autore del *Roman* paragona le forme ed i lineamenti della bellissima Tahoser (cfr. GAUTIER, *Le Roman de la Momie*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. II, p. 523).

1344 Cfr. BIEDERMANN, *op. cit.*, pp. 484-485 e COOPER, *op. cit.*, pp. 264-265.

1345 Cfr. G. BACHELARD, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, J. Corti, 1948, pp. 280-281.

1346 Cfr. NEUMANN, *op. cit.*

alle proprie prede, così la donna scaglia tutta la propria collera e il suo terribile anatema contro l'amante al contempo curioso e terrorizzato, in quanto totalmente ignaro, prima di allora, della reale natura della donna tanto idolatrata:

Inquiète de voir ses conjurations suspendues par quelque obstacle imprévu - il malcapitato Polémon -, elle bondit de rage, s'éloigna [...].

“Misérable! s'écria Méroé, sois puni à jamais de ton insolente curiosité!...Ah! tu oses violer les enchantements du sommeil...Tu parles, tu cries et tu vois...Eh bien! tu ne parleras plus que pour implorer en vain la sourde pitié des absents, tu ne verras plus que des scènes d'horreur qui glaceront ton âme...” Et en s'exprimant ainsi avec une voix plus grêle et plus déchirante que celle d'une hyène égorgée qui menace encore les chasseurs, elle détachait de son doigt [une] turquoise chatoyante - piccolo scrigno in cui la fattucchiera custodisce gelosamente l'*incubus* Smarra che dà il titolo al *récit* in questione - qui étincelait de flammes variées comme les couleurs de l'arc-en-ciel, ou comme la vague qui bondit à la marée montante, et réfléchit en se roulant sur elle-même les feux du soleil levant¹³⁴⁷.

Il paragone della donna con la iena¹³⁴⁸, infido sciacallo notturno, annulla tutto ciò che della strega tessala rientra nel dominio della bellezza e del fascino, attribuendole tutta una serie di caratteri ferini alquanto particolari che la rendono una creatura ancora più mostruosa di quanto non si sia già dimostrata prima dell'avvenuto raffronto, una creatura avvolta da un potente alone di cru-deltà. Essi rivelano *in toto*, infatti, il lato - l'unico autentico - più orribile e vorace del suo essere, mettendo, cioè, in estremo risalto la sua indole diabolica e fatale: i rischi cui è soggetto l'uomo che si azzarda ad incrociare il suo cammino sono facilmente intuibili. Appare piuttosto fondata la constatazione che, se la *Femme Fatale* fosse connotata in maniera meno “bestiale” e più “uma-na”, il soggetto maschile non la desidererebbe tanto da rischiare addirittura la vita per lei: ecco perché anche i gioielli che essa indossa, rappresentando tipologie animalesche ben definite, co-stituiscono uno strumento finalizzato ad aumentare la passione maschile nei suoi confronti. Essa inquieta e ossessiona l'immaginario collettivo a un punto tale da deformare la realtà: l'iconografia animalista testimonia proprio dell'eterna esitazione tra fascino e ostilità da lei costantemente generate.

Le comparazioni zoologiche e i molteplici riferimenti all'iconografia animale, oltre ad evi-

1347 NODIER, *Smarra ou les Démons de la nuit*, in *Contes*, cit., pp. 62-64.

1348 Animale al quale l'antropomorfismo ha attribuito una valenza simbolica fortemente negativa. Il suo stesso nome (derivante da greco *hyaina*, da *hys*, “maiale”) lo caratterizza come uno sporco divoratore di cadaveri: nel Cristianesimo, infatti, è un'incarnazione del Diavolo che si nutre dei dannati. Plinio il Vecchio scrive, nel *Naturalis Historia* (VIII, 106), che la iena è capace di imitare la voce umana, di pronunciare nomi, di ipnotizzare altri animali - e, in certi casi, addirittura gli esseri umani - attraverso il contatto con la zampa, e perfino con la sua stessa ombra. Soprattutto per questo, fin dalle credenze popolari più antiche, essa veniva considerata capace di magia e di mutare continuamente sesso, e si riteneva che dai suoi occhi, cangianti come quelli di una tigre, si potesse trarre una pietra preziosa - la *hyaenia* appunto - che rendeva possibili sogni profetici (cfr. BIEDERMANN, *op. cit.*, p. 250). Ognuno di questi attributi rende la comparazione con la seducente e inquietante Méroé e con il suo anello demoniaco particolarmente calzante.

denziare diversi aspetti della *Femme Fatale* fantastica che inquieta e ossessiona a un punto tale l'immaginario - soprattutto maschile - da deformare la realtà, riescono ad esprimere in maniera significativa l'esitazione tra fascino e ostilità che ne contraddistingue da sempre la figura. Essa presenta un'"intima affinità con il mondo animale"¹³⁴⁹, una serie infinita di analogie con un va-riegato bestiario che la rendono particolarmente temibile: "[q]uando Eva si alleò con il serpente, le scaglie che restarono attaccate alla sua pelle cominciarono a mutarsi in piume di uccello, o meglio, nella criniera di un felino predatore"¹³⁵⁰. Emblematici, in tal senso, il dipinto *Le Baiser du Sphinx* (1895) di Franz von Stuck - in cui un giovane uomo viene sedotto e baciato, in maniera fin troppo vorace, da un mostro dal procace busto di donna e dal corpo ferino a stento ravvisabile nell'oscurità - e l'enigma animalesco rappresentato ne *Les Caresses ou Le Sphinx* (1896) di Fernand Khnopff¹³⁵¹. E gli occhi della merimeana Carmen - "beauté étrange et sauvage, une figure qui étonnait d'abord, mais qu'on ne pouvait oublier"- evocano quelli del lupo: "[s]es yeux surtout avaient une expression à la fois voluptueuse et farouche que je n'ai trouvée depuis - ammette il narratore - à aucun regard humain. Oeil de bohémien, oeil de loup, c'est un dicton es-pagnol qui dénote une bonne observation. Si vous n'avez pas le temps d'aller au Jardin des plantes pour étudier le regard d'un loup, considérez votre chat quand il guette un moineau"¹³⁵². I frequenti rimandi all'animalità rivelano al contempo il ribrezzo e l'attrazione per le pulsioni sessuali, ma anche, e soprattutto, la fobia della regressione verso la condizione bestiale primitiva dell'essere umano. Secondo Gilbert Durand, "l'animal se présente[...] en de telles pensées, comme un abstrait spontané, l'objet d'une assimilation symbolique"¹³⁵³ che, in molti casi, si identifica con uno qualsiasi dei temibili esemplari della vasta famiglia dei Fèlidi. Ma al di là della grazia, della famelicità e dell'ambiguità tipicamente feline, tra la natura della *Femme Fatale* e quella della belva feroce tende a verificarsi, con una certa frequenza, una totale sovrapposizione. Una furente Erodiade, nell'omonimo *conte* flaubertiano, "se cassa les ongles au grillage de la tribune, et les deux lions sculptés semblaient mordre ses épaules et rugir comme elle"¹³⁵⁴. Bellezza e crudeltà concorrono a creare un'immagine più che vivida della bestialità minacciosa: come sostiene Durand, "il s'agit exclusivement de la gueule armée de dents acérées, prête à broyer et à mordre"¹³⁵⁵. Così, l'espressione del volto e l'intera figura di Colomba - protagonista eponima del *récit* di Mérimée - preannunciano che presto "il y aura de la viande de boucherie à bon marché dans Pietranera"¹³⁵⁶. Questo aspetto sanguinario definisce una creatura fortemente ambivalente, al contempo padrona e succube dei propri istinti selvaggi. Bestialità spietata, ma anche bestialità affascinante, seducente. Cleopatra, che guarda "avec un sourire sur les lèvres [ses] esclaves empoisonnés battre du talon et de

1349 DIJKSTRA, *Idoli di perversità*, cit., p. 422.

1350 *Ibid.*, p. 402.

1351 Cfr. M. T. BENEDETTI, *La tentazione del mistero: F. Khnopff*, in AA.VV., *Cantami o Diva: i percorsi del femminile nell'immaginario di fine secolo*, cit., pp. 109-118.

1352 MÉRIMÉE, *Carmen*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, cit., p. 951.

1353 DURAND, *op. cit.*, p. 72.

1354 FLAUBERT, *Hérodias*, in *Trois Contes*, cit., p. 198.

1355 DURAND, *op. cit.*, p. 90.

1356 MÉRIMÉE, *Colomba*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, cit., p. 808.

la tête, dans les convulsions de l'agonie, [ses] beaux pavés de mosaïque et de porphyre", Cleopatra, che è solita applaudire "le tigre lorsqu'il a bravement enfoncé son mufler dans le flanc du gladiateur vaincu"¹³⁵⁷, ha delle "narines roses et palpitantes à la moindre émotion, comme les naseux d'une tigresse amoureuse"¹³⁵⁸. Come nota Gwenhaël Ponnau, "seront développés des écrits tout entiers fondés sur cette étrange hybridité de l'être humain"¹³⁵⁹, che sa rivelarsi contemporaneamente intrigante e violento, un bizzarro in-crocio tra la specie dei rettili e quella dei felini.

Gautier, impiega diverse tipologie di comparazioni zoologiche all'interno dei propri *récits fantastiques*, evocando gli animali più svariati per esprimere le più diverse finalità. In *Arria Marcella*, ad esempio, il desiderio di immortalità - per l'ennesima volta minacciato - della protagonista viene illustrato da una similitudine "aviaria" alquanto significativa: "À son aspect [de son père Arrius], Arria Marcella, éperdue de confusion, cache sa figure sous un pli de son manteau, comme un oiseau qui met la tête sous son aile en face d'un ennemi qu'il ne peut éviter, pour s'épargner au moins l'horreur de le voir"¹³⁶⁰. L'uccello, sia nel *Corano* che in tanta poesia occidentale, assume proprio a simbolo della trascendenza dell'anima¹³⁶¹: si tratta esattamente della condizione cui tanto ambisce la fanciulla, condizione che consenta al proprio spirito di *revenante* di vivere in eterno, ma in una sfera più elevata, svincolandosi, cioè, dal proprio corpo mortale, o - mai incenerito da secoli, per tornare nel mondo terreno a suo piacimento. Il fatto di paragonare la rediviva pompeiana a un volatile evidenzia altresì uno degli aspetti negativi della sua natura: in effetti, come un uccello che si libra nel cielo, essa si caratterizza per un'estrema leggerezza, che la spinge a passare da un amante all'altro senza sosta, svolazzando di qua e di là come un colibrì. Gautier gioca, dunque, con similitudini e allegorie animali con sapiente maestria, consentendone al lettore molteplici interpretazioni. Alla fine, l'unico potere di cui Arria vorrebbe, forse, realmente disporre, sarebbe quello di sapersi tramutare in uccello per sfuggire, volandosene via, lontano dalle ire paterne e dal suo perpetuo castigo. Ed è proprio tale volubilità che, insieme ad altri gravi peccati, le rimprovera il severo padre Arrio. Se l'anima privata del corpo viene spesso raffigurata - presso diverse culture - come uccello dalla testa umana, il corpo in cui ogni traccia di spiritualità viene deformata o totalmente cancellata da prodigi di carnalità e di sensualità assolute - enfatizzate fin quasi alla divinizzazione - deve invece presentarsi, con ogni probabilità, in forma umana, ma con una testa d'uccello. È il caso della regina Cleopatra che, all'inizio del *récit Une Nuit de Cléopâtre*, di ritorno da una cerimonia sacra al palazzo estivo, si presenta abbigliata, a bordo della sua canga con un costume egizio molto particolare, che sembra trasformarla in una creatura teriomorfa simile ad un variopinto e leggiadro uccello del paradiso:

1357 GAUTIER, *Une Nuit de Cléopâtre*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 758.

1358 *Ibid.*, p. 763.

1359 PONNAU, *op. cit.*, p. 78.

1360 GAUTIER, *Arria Marcella*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. II, p. 311.

1361 Cfr. COOPER, *op. cit.*, pp. 308-309 e BIEDERMANN, *op. cit.*, pp. 562-564.

[1] la reine Cléopâtre avait pour coiffure une espèce de casque d'or très léger formé par le corps et les ailes de l'épervier sacré; les ailes, rabattues en éventail de chaque côté de la tête, couvraient les tempes, s'allongeaient presque sur le cou, et dégageaient par une petite échancrure une oreille plus rose et plus délicatement enroulée que la coquille dont sortit Vénus que les Égyptiens nomment Hâtor; la queue de l'oiseau occupait la place où sont posés les chignons de nos femmes; son corps, couvert de plumes imbriquées et peintes de différents émaux, enveloppait le sommet du crâne, et son cou, gracieusement replié vers le front, composait avec la tête une manière de corne étincelante de pierreries; un cimier symbolique en forme de tour complétait cette coiffure élégante, quoique bizarre. Des cheveux noirs comme ceux d'une nuit sans étoiles s'échappaient de ce casque et filaient en longues tresses sur de blondes épaules, dont une collerette ou hausse-col, orné de plusieurs rangs de serpentine, d'azurodrach et de chrysobéryl, ne laissait, hélas! apercevoir que le commencement; une robe de lin à côtes diagonales – un brouillard d'étoffe, de l'air tramé, ventus textilis, comme dit Pétrone – ondulait en blanche vapeur autour d'un beau corps dont elle estompait mollement les contours. Cette robe avait des demi-manches justes sur l'épaule, mais évasées vers le coude comme nos manches à sabot, et permettait de voir un bras admirable et une main parfaite, le bras serré par six cercles d'or et la main ornée d'une bague représentant un scarabée¹³⁶². Une ceinture, dont les bouts noués retombaient par-devant, marquait la taille de cette tunique flottante et libre; un mantelet garni de franges achevait la parure, et, si quelques mots barbares n'effarouchent point des oreilles parisiennes nous ajouterons que cette robe se nommait schenti et le mantelet calasiris.

Pour dernier détail, disons que la reine Cléopâtre portait de légères sandales fort minces, recourbées en pointe et rattachées sur le cou-du-pied comme les souliers à la poulaine des châtelaines du Moyen Âge¹³⁶³.

1362 L'anello portato da Cleopatra come un sigillo o meglio, come un amuleto, raffigura un coleottero che costituisce - com'è noto - la base di un importante simbolismo animale sacro e magico nell'antico Egitto, così come lo sarà, più tardi, in tutte le religioni orientali del bacino mediterraneo. Ciò si deve principalmente alla quasi omofonia del segno *cheper*, con cui la scrittura egizia lo indicava, e del verbo *cheper*, ovvero "venire al mondo assumendo una data forma". Identificato nel dio solare Khepri (o Kheper o Kheprai) che sorgeva ogni giorno, generato dalla Terra, per generare a sua volta, lo scarabeo era l'insetto che celava in sé il principio dell'eterno ritorno, dell'autorigenerazione, della perenne resurrezione dalla corrottezza, dell'immortalità, uno dei principali (e più inquietanti) attributi - non a caso - dell'Eterno Femminino (cfr. MASPERO, *op. cit.*, pp. 296-298).

1363 GAUTIER, *Une Nuit de Cléopâtre*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 745. Si notino le molteplici analogie con Tahoser - protagonista de *Le Roman de la Momie* -, la cui prima apparizione - da viva - nel testo la vede rientrare, allo stesso stregua di Cleopatra, tra le folte schiere delle splendide donne-uccello egizie descritte dalla complessa acconciatura / cresta agli altrettanto elaborati calzari / artigli: "Cette belle fille avait pour coiffure une sorte de casque formé par une pintade dont les ailes à demi déployées s'abattaient sur ses tempes, et dont la jolie tête effilée s'avancait jus-qu'au milieu de son front, tandis que la queue, constellée de points blancs, se déployait sur sa nuque. Une habile combinaison d'émail imitait à s'y tromper le plumage ocellé de l'oiseau; des pennes d'autruche, implantées dans le casque comme une aigrette, complétaient cette coiffure réservée aux jeunes vierges, de même que le vautour, symbole de la maternité, n'appartient qu'aux femmes. Les cheveux de la jeune fille, d'un noir brillant, tressés en fines nattes, se massaient de chaque côté de ses joues rondes et lisses, dont ils accusaient le contour, et s'allongeaient jusqu'aux épaules; dans leur ombre luisaient, comme des soleils dans un nuage, de grands disques d'or en façon de boucles d'oreilles; de cette coiffure partaient deux longues bandes d'étoffe aux bouts frangés qui retombaient avec grâce derrière le dos. Un large pectoral composé de plusieurs rangs d'émaux, de perles d'or, de grains de cornaline, de poissons et de lézards en or estampés, couvrait la poitrine de la base du col à la naissance de la gorge, qui transparaissait rose et blanche à travers la trame aérienne de la calasiris. La robe, quadrillée de larges carreaux, se nouait sous le sein au moyen d'une ceinture à bouts flottants, et se terminait par une large bordure à raies transversales garnie de franges. De triples bracelets en grains de lapis-lazuli, striés de distance en distance d'une rangée de perles d'or, cerclaient ses poignets minces, délicats comme ceux d'un enfant; et ses beaux pieds étroits, aux doigts souples et longs, chaussés de tatbebs en cuir blanc gaufré de des-sins d'or, reposaient sur un tabouret de cèdre incrusté d'émaux verts et rouges" (ID., *Le Roman de la Momie*, in *Ibid.*, t. II, p. 524).

Ne *Le Pied de momie*, ad esempio, non è la donna nella sua totalità a costituire l'oggetto della similitudine, ma soltanto una parte ben specifica del suo corpo, vale a dire il piede che dà il titolo al *récit* in questione. Il narratore, quando inizia appena a percepire il ruolo dirompente che quest'arto imbalsamato - eppure pieno di vita - giocherà nella sua quotidianità, cerca, nel proprio bestiario personale, un'affinità di qualunque genere:

Au lieu d'être immobile comme il convient à un pied embaumé depuis quatre mille ans, il s'agitait, se contractait et sautillait sur les papiers comme une grenouille¹³⁶⁴ effarée: on l'aurait cru en contact avec une pile voltaïque; j'entendais fort distinctement le bruit sec que produisait son petit talon, dur comme un sabot de gazelle. [...].

Elle - Hermonthis, la figlia del Faraone - se dirigea vers la table où le pied de momie s'agitait et frétillait avec un redoublement de vitesse. Arrivée là, elle s'appuya sur le rebord, et je vis une larme germer et perler dans ses yeux.

Quoiqu'elle ne parlât pas, je discernais clairement sa pensée: elle regardait le pied, car c'était bien le sien, avec une expression de tristesse coquette d'une grâce infinie; le pied sautait et courait çà et là comme s'il eût été poussé par des ressorts d'acier¹³⁶⁵.

Della gazzella si ammirano, in genere, la grazia e la straordinaria eleganza - entrambi criteri che possono venire perfettamente applicati alla rediviva principessa Hermonthis -, ma sono soprattutto la vitalità e la velocità tipiche di quest'antilope africana¹³⁶⁶ a venire sottolineate dal paragone fra il suo zoccolo e il piede della fanciulla: l'arto invece di stare immobile come si addirebbe a un fermacarte, per quanto originale e di provenienza esotica, è infatti animato da un'energia fuori dal comune. Lo spavento provato dal soggetto maschile è comprensibile data la natura insolita della situazione, ma lo zoccolo della gazzella non evoca, almeno in apparenza, un pericolo eccessivo, al contrario, esso tende a suggerire, più che altro, la rapidità degli eventi. La stessa comparazione - menzionata in precedenza - della pelle di Hermonthis con quella di una biscia, piccolo rettile dall'indole sfuggente,

1364 Il riferimento alla rana - piccolo animale dalla grande fortuna in ambito simbolico - non è casuale in un testo che tratta dell'autoricomposizione anatomica (dal sapore vagamente frankensteiniano) di una principessa egizia mutilata da uno spasimante respinto, dato che proprio nella cultura dell'antico Egitto, per la sua prolificità, per il fatto che emerge dall'acqua e possiede la pelle umida della vita (in contrapposizione all'aridità della morte), nonché per la vistosa metamorfosi da uovo a girino e da girino a quadrupede completo, vagamente "umano", la rana veniva considerata uno degli emblemi di Iside - dunque miticamente correlato con il culto femminile della Luna - e il simbolo della rinascita e della continua rigenerazione del principio vitale (cfr. BIEDERMANN, *op. cit.*, pp. 431-433 e COOPER, *op. cit.*, pp. 242-243).

1365 GAUTIER, *Le Pied de momie*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, pp. 860-861.

1366 Come la rana è sacra a Iside, così la gazzella, nell'antico Egitto, può rappresentare Osiride - il consorte della dea - e Horus, il figlio della coppia. In particolare, però, la gazzella, tanto in molte culture asiatiche quanto in altrettante euro-pee è un animale lunare associato ad Astarte - una delle personificazioni maggiori della Grande Madre - e una delle forme più frequenti assunte dai demoni al suo servizio per portare alla rovina gli eroi (cfr. COOPER, *op. cit.*, p. 33 e MASPE-RO, *op. cit.*, p. 90).

non fa che sottolineare ulteriormente il fulmineo, quasi furtivo, pas-saggio del fenomeno femminile di turno nel mondo del protagonista (l'aldiquà), passaggio che si conclude con l'apertura per quest'ultimo, operata dal fenomeno stesso, di un piccolo spiraglio sul mondo da cui esso proviene (l'aldilà). Dopo essere tornata in possesso del piede trafugato nella tomba ed esserselo sistemato in fondo alla gamba spezzata, la principessa Hermonthis si affretterà, infatti, a condurre con sé il narratore - "avec la rapidité de la flèche"¹³⁶⁷ - nel regno egizio dei defunti, un mondo crepuscolare caratterizzato da un'atmosfera fluida e grigiastra e po-polato di mummie regali grinzose e incartapecorite, rivestite d'oro e di pietre preziose e accom-pagnate tutte da folti cortei funerari, per metà umani e per metà animali, neri di nafta e di bitume proprio come i loro sovrani; un mondo vertiginoso costituito da enormi colonne, camere qua-drate e lunghi corridoi scavati nella roccia viva, da muri coperti da cima a fondo di geroglifici e processioni allegoriche, da pozzi che si inabissano nel sottosuolo, tra nebbie e vapori polvero-si¹³⁶⁸. Il pericolo maggiore che può rappresentare il fenomeno femminile per il soggetto maschile non rientra, nel *récit* in questione, nell'ordine di una morte ineluttabile, inflitta - o autoinflitta - in maniera orribile o crudele, ma in quello dello smarrimento volontario in una dimensione "altra" rispetto a quella d'appartenenza. Hermonthis, infatti, non fa che rivestire un ruolo caronteo e condurre il narratore in un viaggio nell'oltretomba, un'esperienza che si rivela, in questo caso, inaspettatamente piacevole e dalla durata apparentemente indefinibile.

È ora necessario concentrarsi sull'elemento fisico più importante del fenomeno femminile, quello che racchiude quasi interamente l'essenza della sua natura soprannaturale: la Bellezza, una venustà fuori dal comune con cui il soggetto maschile si trova, in genere, a doversi confron-tare per la prima volta nella propria vita. In *Inès de las Sierras* di Nodier, il narratore, di fronte all'inaspettata apparizione della protagonista eponima del *récit* dichiara esterrefatto: "Jamais beauté plus accomplie n'avait frappé mes regards"¹³⁶⁹. Il campo lessicale inerente all'estrema av-venenza muliebre è pressoché onnipresente nei *récits fantastiques* qui oggetto d'analisi, ragion per cui delimitarne i confini risulta un obiettivo arduo, se non pressoché impossibile da raggiun-gere. Gli autori selezionati per il presente studio - e soprattutto Théophile Gautier - rivelano, da questo punto di vista, uno stile fortemente espressionista, in grado, cioè, di rendere particolar-mente evocative le immagini descritte, in quanto - come nota lo stesso Gautier - "le lecteur [...] est un spectateur, ou, plus simplement et plus radicalement, un oeil. Sa lecture, un regard. Il se trouve, devant les fragments de monde que le texte lui livre, comme un visiteur de musée devant les tableaux"¹³⁷⁰. Si tratta di vere e proprie istantanee: le figure femminili vengono rappresentate con minuzia e vividezza, illustrando ogni minimo dettaglio per consentire al lettore di tracciare nella propria mente, con la maggiore precisione possibile, il ritratto della donna di cui si parla. Ciò è piuttosto frequente proprio in Gautier che, giovanissimo, si dedicò - non a caso - alla pit-tura nell'*atelier* di Louis Édouard Rioult, abbandonandola ben presto, conscio dei propri limiti tecnici, per dedicarsi interamente alla letteratura e al giornalismo, ma continuando sempre ad interessarsi, in qualità di critico, a quella che considerò per tutta la vita,

1367 GAUTIER, *Le Pied de momie*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 863.

1368 Cfr. *Ibid.*, pp. 863-864.

1369 NODIER, *Inès de las Sierras*, in *Contes*, cit., p. 682.

1370 GAUTIER, *Introduction*, in *La Morte amoureuse et autres nouvelles*, Paris, Flammarion, 1996, p. XVIII.

insieme alla scultura, l'“Arte” per antonomasia¹³⁷¹. Ne *La Morte amoureuse*, ad esempio, tutte le apparizioni di Clari-monde vengono sistematicamente evocate, dall'ormai anziano Romuald, con perizia calligrafica:

l'occhio del narratore diventa un obiettivo che zuma sul corpo della donna tentando - invano - di scalfirne la superficie e di penetrare nel suo “io” più profondo.

I fenomeni femminili che popolano la maggior parte dei *récits fantastiques* romantici sono non soltanto belli, ma eccessivamente e stranamente avvenenti e, come nello specifico gli occhi, così l'aspetto esteriore del loro corpo, inteso nella sua globalità, rappresenta il pulsante più potente da cui promana tutto il loro fascino ammaliatore. In effetti, le sembianze di tali creature femminili si contraddistinguono, spesso e volentieri, per una perfezione e una rarità estreme, fatte risaltare in tutti i testi e avidamente divorate dagli sguardi stregati dei soggetti maschili. La *Fem-me Fatale* fantastica - forse ancora più di quella realista - appare, dinnanzi agli occhi delle proprie vittime come un'icona, un idolo, una dea, in altri termini, come un essere sovrumano, a volte realmente proveniente da una dimensione “altra”, soprannaturale. L'“eccesso” la caratterizza sotto diversi punti di vista: il grado di perfezione di questa creatura raggiunge il proprio apogeo. Gli esempi menzionabili a tale proposito sono numerosi ma, in questa sede, ci si dovrà gioco-forza limitare ad alcune espressioni particolarmente significative della bellezza muliebre. La venustà idealizzata, quasi mitizzata, della nodieriana Inès de Las Sierras - solo per citare un caso un po' *sui generis* - viene inizialmente percepita dal folto gruppo di personaggi maschili riparatisi nel castello maledetto di Ghismondo attraverso un suo presunto ritratto esposto in una lunga galleria di quadri molto vecchi:

– Le portrait suivant [...] - indica, sorridendo, il narratore al subalterno Sergy, dall'animo sensibile e sognatore - est celui d'une femme, et, s'il était mieux conservé, ou plus rapproché de nos yeux, tu t'extasierais à la vue des charmes d'Inès de Las Sierras, car on pourrait supposer aussi que c'est elle. Ce qu'on en distingue est déjà de nature à produire une vive impression. Que d'élégance dans cette taille élancée¹³⁷²! quel attrait piquant dans cette attitude! que ce bras et cette main, si parfaitement modelés, promettent de beautés dans l'ensemble qui nous échappe! c'est ainsi que devait être Inès !

– Et c'est ainsi qu'elle était, reprit Sergy en m'entraînant vers lui, car, sous ce point de vue, je

1371 Cfr. LAUBRIET, *Introduction*, in GAUTIER, *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, pp. XIII ss.

1372 “Per quanto riguarda il sostrato che fa da supporto all'aspetto fisico, si può considerare espressione oggettiva dell'*iki* la silhouette snella e dai fianchi sottili. [...] Causa formale dell'*iki* è un ideale etico fondato sull'Irrealtà. E allorché si cercherà di dare espressione oggettiva a questo ideale e all'Irrealtà su cui si fonda si sceglierà per lo più una forma vi-brante di energia, sottile e slanciata. Condizione che rivela la fragilità della carne, e allo stesso tempo esprime la forza dello spirito. El Greco, che intendeva raffigurare lo spirito in sé, dipingeva soltanto figure sottili e slanciate. E i fanta-smi che immaginiamo - Inès de las Sierras / La Pedrina, nell'omonimo *récit*, viene inizialmente scambiata, dal narratore e dai suoi compagni di viaggio, proprio per una *revenante*, per uno spettro, per un'apparizione estemporanea - han-no sempre forme sottili e slanciate. Dal momento che l'*iki* è seduzione spiritualizzata, la silhouette *iki* deve dunque essere snella” (SHUZO, op. cit., p. 88).

viens de rencontrer ses yeux! - i sempre misteriosi, perturbanti occhi del fenomeno femminile - Oh! jamais une expression plus passionnée n'a parlé à l'âme! jamais la vie n'est descendue plus vivante du pinceau! et si tu veux suivre cette indication sous les écailles de la toile jusqu'au doux contour où la joue s'arrondit autour de cette bouche charmante, si tu saisis comme moi le mouvement de cette lèvre un peu dédaigneuse, mais où l'on sent respirer toute l'ivresse de l'amour...

– Je me ferais une idée imparfaite, continuai-je froidement, de ce que pouvait être une jolie femme de la cour de Charles Quint.

– De la cour de Charles Quint, dit Sergy en baissant la tête. Cela est vrai.

– Attendez, attendez, dit Boutraix, à qui sa haute taille permettait d'atteindre de la main jusqu'au cartouche gothique dont la baguette inférieure du cadre était décorée, et qui venait d'y passer son mouchoir à plusieurs reprises. Il y a ici un nom écrit en allemand ou en hébreu, si ce n'est en syriaque ou en bas-breton; mais le diable emporte qui le déchiffre. J'aimerais autant expliquer l'Alcoran.

Sergy poussa un cri d'enthousiasme. Inès de Las Sierras! Ines de las Sierras! répéta-t-il en pressant mes mains avec une sorte de frénésie. Lis plutôt!

– Inès de Las Sierras, répliquai-je: c'est bien cela; et ces trois montagnes de sinople sur un champ d'or devaient être les armoiries parlantes de sa famille. il paraît que cette infortunée a réellement existé et qu'elle habitait ce château¹³⁷³.

Successivamente, in coincidenza con l'improvvisa comparsa alla mensa del gruppo dei soggetti maschili del fenomeno femminile Inès de Las Sierras / La Pedrina¹³⁷⁴, la venustà perfetta e trascendente della donna - la vista e, soprattutto, la voce sirenica della quale è risaputo abbiano reso folle più di un uomo¹³⁷⁵ - viene ulteriormente messa in risalto dal più che perplesso narratore:

L'inconnue n'avait pas plus de vingt ans; mais les passions, le malheur ou la mort avaient imprimé à ses traits ce caractère étrange d'immuable perfection et d'éternelle régularité que le ciseau des anciens a consacré dans le type des dieux. Il ne restait rien dans cette physionomie qui appartînt à la terre, rien qui pût y craindre l'offense d'une comparaison. Ce fut là le froid jugement de ma raison - dichiarazione fortemente antifrastica -, bien prémunie dès ce temps-là contre les folles surprises de

1373 NODIER, *Inès de Las Sierras*, in *Contes*, cit., pp. 677-678.

1374 "[F]emme extraordinaire" (*Ibid.*, p. 702), nonché "comédienne extraordinaire" (*Ibid.*, p. 701), "chanteuse extraordinaire" (*Ibid.*, p. 699), "comme on n'en a jamais entendu peut-être" (*Ibid.*, p. 701), e "danseuse plus extraordinaire encore" (*Ibid.*, p. 699), "ressuscitée pour la vie physique, mais [...] morte à la vie intelligente" (*Ibid.*, p. 710) in seguito alle atroci disavventure amorose vissute, tanto da aver finito per smarrire completamente il senno e buona parte della propria identità, entrambe conseguenze che la conducono ad immedesimarsi in maniera profonda nella figura tragica - sovrappo-nibile per troppi aspetti alla propria - dell'omonima protagonista di tanta tradizione popolare spagnola.

1375 Cfr. *Ibid.*, pp. 700- 701.

l'amour, et il me dispense d'une peinture à laquelle chacun de vous sera libre de pourvoir au gré de son imagination. Si vous parvenez à vous figurer quelque chose qui approche de la réalité, vous irez mille fois plus loin que tous les artifices de la parole, de la plume et du pinceau. Seulement, et il le faut bien pour la garantie de mon impartialité, laissez courir, sur ce front vaste et poli, un trait oblique, extrêmement léger, qui vient mourir à un pouce au-dessus du sourcil; et dans le regard divin dont ces longs yeux bleus répandent l'ineffable lumière, entre des cils noirs comme le jais, exprimez, si vous le pouvez, quelque chose de vague et d'indécis, comme le trouble d'un doute inquiet qui cherche à s'expliquer à lui-même. Ce seront les imperfections de mon modèle, et je vous réponds que Sergy - la vittima principale, è opportuno rammentarlo, di questa particolare *Femme Fatale* - ne les a pas aperçues¹³⁷⁶.

Anzi, il giovane sottotenente si affretta a scusare l'imbarazzo suo e dei suoi amici di fronte alla giovane *comédienne* comparsa dal buio come un bianco fantasma e diretta con incredibile rapidità verso i commensali¹³⁷⁷, travestiti a loro volta da attori e riuniti nel salone da ricevimento del maniero di Ghismondo: "Pardonnez, madame, répondit Sergy; tant d'attraits étaient faits pour nous surprendre, et l'admiration est muette comme l'effroi". E prosegue il narratore: "Les sentiments que votre vue inspire ne peuvent pas s'exprimer par des paroles"¹³⁷⁸. La bellezza della misteriosa fanciulla non è meno notevole del suo talento musicale¹³⁷⁹ - pari soltanto, forse, a quello di una sirena - ed entrambi le danno, perciò, pieno diritto di impersonare, nel delirio ger-mogliato in lei dopo una lunga serie di cocenti delusioni amorose, la leggendaria Inès de Las Sierras, con un risultato addirittura più brillante di quello che potrebbe ottenere la stessa Inès¹³⁸⁰, "la coupable et malheureuse Inès"¹³⁸¹. Colei che, in un secondo tempo, si scoprirà essere La Pe-drina - la più osannata cantante, ballerina e attrice di Spagna - non può essere semplicemente amata secondo il giudizio di Sergy - ormai irrimediabilmente ottenebrato dalle grazie e dalla voce di questa *Femme Fatale* apparentemente ignara di rivestire anche tale ruolo - ma deve venire adorata e idolatrata come una dea, alla quale bisognerebbe sacrificare senza alcuna riserva un cuore, un'anima, un'eternità per ispirarne l'ineffabile genio¹³⁸².

Ne *La Cafetière* di Gautier, il narratore Théodore, allo scoccare dell'una di una notte del tutto fuori dall'ordinario, scorge nella sua stanza una donna che sembra apparsa dal nulla, seduta in un'ampia poltrona accanto al caminetto e assolutamente indifferente a quanto le accade intorno. Si tratta di Angéla - sorella dell'ospite di Théodore - morta due anni prima di una fusione di petto in seguito a un ballo, ma rediviva nella dimensione terrena fino allo spuntare del primo raggio di sole. Posando i propri occhi sull'eterea figura della giovane, il narratore non può fare a meno di esclamare: "Jamais, même en rêve, rien d'aussi parfait ne s'était présenté à mes yeux; une peau d'une blancheur

1376 *Ibid.*, pp. 682-683.

1377 Cfr. *Ibid.*, pp. 681-682.

1378 *Ibid.*, pp. 683-684.

1379 Cfr. *Ibid.*, p. 707.

1380 Cfr. *Ibid.*, p. 684.

1381 *Ibid.*, p. 685.

1382 Cfr. *Ibid.*, p. 689.

éblouissante, des cheveux d'un blond cendré, de longs cils et des prunelles bleues, si claires et si transparentes, que je voyais son âme à travers aussi distinctement qu'un caillou au fond d'un ruisseau"¹³⁸³. La fanciulla presenta i tratti della bellezza prediletta dall'autore e da buona parte degli artisti Romantici. In quest'epoca infatti - come si è evidenziato anche in altre occasioni -, il pallore cadaverico dell'incarnato femminile era un segno rinomato di venustà, in quanto il bianco simboleggiava la purezza, l'innocenza priva di influssi e turbamenti propria del paradiso dell'età delle origini, dunque la sacralità insita nel concetto stesso di perfezione trascendente¹³⁸⁴. La descrizione di Angéla sottintende, inoltre, una nozione di liquidità, sia per la comparazione delle pupille con il ruscello, sia, soprattutto, per il chiarore, la trasparenza e il colore blu che contraddistinguono ulteriormente la sua persona. Associata all'elemento liquido, la misteriosa creatura femminile pone in risalto da sé medesima, in maniera più che manifesta, la propria natura effimera e immateriale.

L'anziano sacerdote Romuald rievoca ne *La Morte amoureuse*, ad uno dei propri confratelli più giovani, il suo primo incontro con la cortigiana Clarimonde. Di seguito la lucida descrizione che sa tracciare il protagonista, malgrado i decenni che lo separano da quella divina apparizione¹³⁸⁵:

Je levai par hasard ma tête [...], et j'aperçus devant moi [...] une jeune femme d'une beauté rare et vêtue avec une magnificence royale. [...].

Oh! comme elle était belle! Les plus grands peintres, lorsque, poursuivant dans le ciel la beauté idéale, ils ont rapporté sur la terre le divin portrait de la Madone, n'approchent même pas de cette fabuleuse réalité. Ni les vers du poète ni la palette du peintre n'en peuvent donner une idée. Elle était assez grande, avec une taille et un port de déesse; ses cheveux, d'un blond doux, se séparaient sur le haut de sa tête et coulaient sur ses tempes comme deux fleuves d'or¹³⁸⁶; on aurait dit une reine avec

1383 GAUTIER, *La Cafetière*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 7.

1384 Non a caso, in molte culture e in altrettante letterature - in particolare nell'ambito della modalità fantastica - gli spiriti sono visti come figure bianche (celebre è proprio la "dama bianca"), per così dire come ombre reciproche (Cfr. BIEDERMANN, *op. cit.*, p. 72). In ambito alchemico, ad esempio, la "*femina alba*" - il Giglio Bianco - è la Donna, il Principio Femminile, la Luna, l'argento, il mercurio, la purezza della luce indivisa (Cfr. COOPER, *op. cit.*, p. 84).

1385 "Oltre a risultare "iperbolizzata", la *Femme Fatale* viene spesso presentata come una creatura sublimata che risplende del fulgore della propria avvenenza, sempre sotto le luci della ribalta come una perenne attrice: "La charmante créature se détachait sur ce fond d'ombre comme une révélation angélique; elle semblait éclairée d'elle-même et donner le jour plutôt que le recevoir" (GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 527).

1386 Paragonare le chiome della cortigiana a dei fiumi aurei significa, in un certo senso, esprimere ciò che essa non vuole rivelare esplicitamente a Romuald, alla propria preda: il fatto, cioè, che è una *revenante*, una non-morta risuscitata dalla tomba e destinata periodicamente a farvi ritorno. Il simbolismo del fiume è infatti legato al fluire del mondo nella manifestazione, al passaggio della vita, dunque al ciclo eterno che congiunge indissolubilmente tra loro, in un rapporto consecutivo, il momento del trapasso e quello della rinascita. Il fiume è una massa d'acqua non ferma che, come quella del mare, attraverso l'andamento e le alluvioni influenza la dinamica e la scansione del tempo; per questo il suo corso rappresenta, in chiave figurativa, quello della vita e della morte dell'essere umano (cfr. BIEDERMANN, *op. cit.*, pp. 196-198 e COOPER, *op. cit.*, pp. 122-123), vale a dire le condizioni tra le quali perennemente oscilla la vampira Clarimonde. I capelli costituiscono un attributo fondamentale della bellezza della *Femme Fatale* fantastica, in particolare quando presentano l'originalità di quelli di Méroé descritti dal perseguitato Polémon nel *récit* nodieriano Smarra: "Méroé les conduit [les monstres] et plane au-dessus d'eux, en secouant sa longue chevelure d'où s'échappent des éclairs d'un bleu livide" (NODIER, *Smarra ou les Démons de la nuit*, in *Contes*, cit., p. 65). Queste chiome fuori dal comune per via dei baleni blu che da esse scaturiscono, evocano in maniera più che enfatica la natura stregonesca, al contempo irreal e fin troppo reale della donna, oltretutto la dimensione "altra" e magica da cui essa proviene. Lo stesso dicasi della gitana Carmen - giovane

son diadème; son front, d'une blancheur bleuâtre et transparente, s'étendait large et serein sur les arcs de deux cils presque bruns, singularité qui ajoutait encore à l'effet de prunelles vert de mer d'une vivacité et d'un éclat insoutenables. [...]. Des dents de la plus belle eau scintillaient dans son rouge sourire, et de petites fossettes se creusaient à chaque inflexion de sa bouche dans le satin rose de ses adorables joues. Pour son nez, il était d'une finesse et d'une fierté toute royale, et décelait la plus noble origine. Des luisants d'agate jouaient sur la peau unie et lustrée de ses épaules à demi découvertes, et des rangs de grosses perles blondes, d'un ton presque semblable à son cou, lui descendaient sur la poitrine. [...].

Elle portait une robe de velours nacarat¹³⁸⁷, et de ses larges manches doublées d'hermine sortaient des mains patriciennes d'une délicatesse infinie, aux doigts longs et potelés, et d'une si idéale transparence qu'ils laissaient passer le jour comme ceux de l'aurore¹³⁸⁸.

Traendo spunto da uno schema elaborato da Kathryn Bulver¹³⁸⁹, si può affermare che il personaggio di Clarimonde venga costruito a partire da molteplici semi, molti dei quali già contenuti nella suddetta citazione. I più importanti - con termini, espressioni e periodi corrispondenti - sono i seguenti: 1) la regalità¹³⁹⁰; 2) il soprannaturale divino¹³⁹¹; 3) il soprannaturale demoniaco¹³⁹²; 4) la

fattucchiera protagonista dell'omonimo *récit* merimeano - i cui capelli vengono descritti, dal narratore da cui viene abordato, all'inizio della storia, come "peut-être un peu gros, [...] noirs, à reflets bleus comme l'aile d'un corbeau, longs et luisants" (MÉRIMÉE, *Carmen*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, cit., p. 951).

1387 Il colore in questione - un rosso chiaro tendente all'arancione - simboleggia la fiamma della lussuria e, unitamente al bianco - qui ben rappresentato dall'incarnato della cortigiana - denota il Diavolo, il Purgatorio e, in particolare, la morte, l'ombra della quale aleggia costantemente, in quanto *revenante*, sulla figura di Clarimonde (cfr. COOPER, *op. cit.*, pp. 84, 86-87).

1388 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, pp. 527-528.

1389 Cfr. BULVER, *op. cit.*, pp. 71-72.

1390 "[U]ne magnificence royale"; "une pénombre pourprée"; "deux fleuves d'or"; "une reine avec son diadème" (GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 527); "une fierté toute royale"; "la plus noble origine"; "larges manches doublées d'hermine"; "des mains patriciennes" (*Ibid.*, p. 528); "grande dame" (*Ibid.*, p. 531); "une très grande dame" (*Ibid.*, p. 536); "un luxe de construction tout à fait royal et féérique" (*Ibid.*, p. 537); "le pourpre sombre de la tenture"; "un tombeau de reine" (*Ibid.*, p. 538); "Cléopâtre" (*Ibid.*, p. 541); "la belle existence dorée" (*Ibid.*, p. 544); "un palais digne d'un roi"; "Clarimonde entendait la vie d'une grande manière, et elle avait un peu de Cléopâtre dans sa nature" (*Ibid.*, p. 547).

1391 "[U]ne révélation angélique"; "le divin portrait de la Madone"; "une taille et un port de déesse"; "un ange" (*Ibid.*, p. 527); "paon" (*Ibid.*, p. 528); "une oeillette pleine de divines promesses" (*Ibid.*, p. 529); "son nom désormais sanctifié" (*Ibid.*, p. 538); "cette perfection de formes, [...] purifiée et sanctifiée par l'ombre de la mort"; "ses belles mains, plus pures, plus diaphanes que des hosties, étaient croisées dans une attitude de pieux repos et de tacite prière" (*Ibid.*, p. 539).

1392 "[U]ne illusion singulière et diabolique" (*Ibid.*, p. 525); "déesse"; "prunelles vert de mer"; "démon" (*Ibid.*, p. 527); "un mouvement onduleux de couleuvre ou de paon" (*Ibid.*, p. 528); "[sa main] était froide comme la peau d'un serpent" (*Ibid.*, p. 530); "les suggestions du diable" (*Ibid.*, p. 532); "la présence du diable"; "[sa] main satinée n'était peut-être que le gant dont [le diable] avait recouvert sa griffe" (*Ibid.*, p. 533); "quelque chose d'infinalement splendide" (*Ibid.*, p. 541); "une goule, un vampire femelle; [...] Belzebuth en personne"; "Satan [à] la griffe longue" (*Ibid.*, p. 542); "le ten-tateur"; "un démon" (*Ibid.*, p. 543); "jamais Satan n'a mieux caché ses griffes et ses cornes" (*Ibid.*, p. 544); "tant était grande la fascination que l'esprit malin exerçait" (*Ibid.*, p. 546); "[le] vampire" (*Ibid.*, p. 550); "démon, courtisane impudique, buveuse de sang et d'or" (*Ibid.*, p. 552).

statua¹³⁹³; 5) la sensualità¹³⁹⁴; 6) la morte¹³⁹⁵; 7) l'innocenza¹³⁹⁶. Ora, certi elementi - come si è potuto ampiamente appurare - appartengono a più di un campo sèmico, anche se le condivisioni maggiori riguardano soprattutto il soparnnaturale divino e il soprannaturale demoniaco. Il caso del pavone ad esempio - animale a cui la revenante Clarimonde viene opportunamente paragonata -, è piuttosto rappresentativo in tal senso¹³⁹⁷. Anche tutti i riferimenti alla luce attribuiti a Clari-monde sono ugualmente equivoci, data la ben nota ambivalenza del simbolo del fuoco, principio sia divino che infernale. La lunga e minuziosa descrizione di Clarimonde ad opera del narratore - composta da tutta una serie di superlativi che ne amplificano la bellezza fisica fino a renderla una creatura straordinaria, unica nel suo genere - mostra, allora, fino a che punto essa, grazie al pro-prio aspetto esteriore e,

1393 “[S]on front, d’une blancheur bleuâtre et transparente” (*Ibid.*, p. 527); “doigts longs et potelés, et d’une si idéale transparence qu’ils laissaient passer le jour comme ceux de l’aurore” (*Ibid.*, p. 528); “elle devint d’une blancheur de marbre” (*Ibid.*, p. 530); “une statue d’albâtre faite par quelque sculpteur habile pour mettre sur un tombeau de reine” (*Ibid.*, p. 538); “le poli ivoire de ses bras nus” (*Ibid.*, p. 539); “la lueur [de la lampe] donnait à ses doigts éffilés une transparence rose qui se prolongeait par une dégradation insensible jusque dans la blancheur opaque et laiteuse de son bras nu” (*Ibid.*, p. 542); “elle était si blanche, que la couleur de la draperie se confondait avec celle des chairs sous le pâle rayon de la lampe”; “el-le ressemblait à une statue de marbre de baigneuse antique plutôt qu’à une femme douée de vie”; “statue ou femme” (*Ibid.*, p. 543).

1394 “[S]es cheveux, d’un blond doux, se séparaient sur le haut de sa tête et coulaient sur ses tempes comme deux fleuves d’or” (*Ibid.*, p. 527); “rouge sourire”; “ses épaules, à demi découvertes” (*Ibid.*, p. 528); “je suis la beauté, je suis la jeu-nesse, je suis la vie; viens à moi, nous serons l’amour” (*Ibid.*, p. 529); “courtisane” (*Ibid.*, p. 531); “la courtisane” (*Ibid.*, p. 534); “amoureuse odeur de femme” (*Ibid.*, p. 538); “voluptueusement”; “une puissance de séduction inexprima-ble”; “la nudité de ses épaules”; “l’exquise rondeur [...] de ses bras nus” (*Ibid.*, p. 539); “[sa] bouche répondit à la passion de la mienne”; “décroisant ses bras, elle les passa derrière mon cou avec un air de ravissement ineffable” (*Ibid.*, p. 540); “la grande courtisane”; “une orgie qui a duré huit jours et huit nuits” (*Ibid.*, p. 541); “la fraîcheur de [sa] peau pénétrait la mienne, et je me sentais courir sur le corps de voluptueux frissons” (*Ibid.*, p. 543); “[d]e temps en temps elle passait sa petite main à travers mes cheveux et les roulait en boucles comme pour essayer à mon visage de nouvelles coiffures. Je me laissais faire avec la plus coupable complaisance, et elle accompagnait tout cela du plus charmant babil”; “caresses déli-rantes qui étourdissent mes sens et ma raison” (*Ibid.*, p. 544); “elle appuyait sa tête à mon épaule, et je sentais sa gorge demi-nue frôler mon bras. Jamais je n’avais éprouvé un bonheur aussi vif” (*Ibid.*, p. 546); “une agilité animale”; “[elle] se précipita sur ma blessure qu’elle se mit à sucer avec un air d’indicible volupté”; “[d]e temps à autre elle s’interrompait pour me baiser la main, puis elle recommençait à presser de ses lèvres les lèvres de la plaie pour en faire sortir encore quelques gouttes rouges” (*Ibid.*, p. 548).

1395 “[U]ne blancheur de marbre” (*Ibid.*, p. 530); “elle était couverte d’un voile de lin d’une blancheur éblouissante”; “un tombeau de reine” (*Ibid.*, p. 538); “la pâleur de ses joues, le rose moins vif de ses lèvres, ses longs cils baissés et décou-pant leur frange brune sur cette blancheur”; “ses mains [...] plus diaphanes que des hosties, [...] croisées dans une attitude de pieux repos et de tacite prière”; “le poli ivoire de ses bras nus” (*Ibid.*, p. 539); “sa dépouille glacée”; “[s]es lèvres mor-tes” (*Ibid.*, p. 540); “[l]a pierre de Clarimonde”; “elle portait à la main une petite lampe de la fume de celles qu’on met dans les tombeaux”; “elle avait pour tout vêtement le suaire de lin qui la recouvrait sur son lit de parade”; “elle était si blanche, que la couleur de la draperie se confondait avec celle des chairs sous le pâle rayon de la lampe” (*Ibid.*, pp. 542-543); “morte”; “ombre”; “l’éclat vert de ses prunelles était un peu amorti, et sa bouche, si vermeille autrefois, n’était plus teintée que d’un rose faible et tendre presque semblable à celui de ses joues. Les petites fleurs bleues que j’avais re-marquées dans ses cheveux étaient tout à fait sèches et avaient presque perdu toutes leurs feuilles”; “la dalle dont on m’avait couverte” (*Ibid.*, p. 543); “Clarimonde [...] pâle dans son pâle suaire et les violettes de la mort sur les joues” (*Ibid.*, p. 545); “son teint s’amortissait de jour en jour”; “[e]lle pâlisait à vue d’oeil et devenait de plus en plus froide. Elle était presque aussi blanche et aussi morte que la fameuse nuit dans le château inconnu”; “la voir ainsi lentement dé-périr”; “le sourire fatal des gens qui savent qu’ils vont mourir” (*Ibid.*, p. 548); “un cadavre immonde dévoré des vers et près de tomber en poudre”; “le cimetière de ****”; “une pierre à moitié cachée par les grandes herbes et dévorée de mousses et de plantes parasites” (*Ibid.*, p. 551); “le cercueil dont les planches retentirent avec un bruit sourd et sonore, avec ce ter-rible bruit que rend le néant quand on y touche”; “Clarimonde pâle comme un marbre, les mains jointes; son blanc suaire ne faisait qu’un seul pli de sa tête à ses pieds”; “sa bouche décolorée”; “un mélange affreusement informe de cendres et d’os à demi calcinés”; “violier ma pauvre tombe et mettre à nu les misères de mon néant” (*Ibid.*, p. 552).

1396 “[U]ne trace de pied sur le sable, si petit qu’on eût dit un pied d’enfant” (*Ibid.*, p. 535); “[l]es belles lignes [de son corps] onduleuses comme le cou d’un cygne que la mort même n’avait pu roidir”; “une jeune fille endormie sur qui il aurait neigé” (*Ibid.*, p. 538); “une expression de chasteté mélancolique et de souffrance pensive” (*Ibid.*, p. 539); “elle retenait les plis [de son suaire de lin] sur sa poitrine, comme honteuse d’être si peu vêtue”; “sa petite main” (*Ibid.*, p. 542); “[l]a pauvre enfant!” (*Ibid.*, p. 543).

1397 Dal Medioevo in poi, infatti, nei bestiari, questo uccello è, da un lato, particolarmente apprezzato per la sua bellezza e, dall’altro, trasformato in simbolo di orgoglio arrogante, di lusso, di alterigia (intesa sia come superbia che come vanità) venendo, di conseguenza, associato tanto a Dio quanto al Diavolo. Nel mondo occidentale era considerato innanzi-tutto il

soprattutto, al proprio sguardo, abbia saputo mutare completamente, nello spazio di qualche secondo, l'indole (più che predisposta, in tal senso) della propria vittima. Nes-sun difetto traspare: Clarimonde, come, in genere, qualsiasi *Femme Fatale* degna di questo nome, esiste per il piacere degli occhi altrui - e maschili più di ogni altro -, per abbagliare, per affascina-re, per soggiogare. È più che logico, pertanto, che, in quanto anche donna-vampiro, sulla sua lapi-de seminascosta dalla folta vegetazione e corrosa dal tempo nel cimitero di ***, sia ancora pos-sibile decifrare un principio d'iscrizione di tale tenore: "ICI GÎT CLARIMONDE / QUI FUT DE SON VIVANT / LA PLUS BELLE DU MONDE. / ..."¹³⁹⁸. E Romuald, malgrado gli oltre quarant'anni che lo separano dal suo primo incontro con la *revenante*, ne ricorda con estrema precisione ogni minimo dettaglio¹³⁹⁹. Ciò che maggiormente lo affascina di questa creatura delle tenebre, soprattutto nel corso della doppia esistenza onirica condotta insieme a lei, è la sua stra-ordinaria capacità di metamorfizzarsi:

Je l'aimais éperdument. Elle eût réveillé la satiété même et fixé l'inconstance. Avoir Clari-monde, c'était avoir vingt maîtresses, c'était avoir toutes les femmes, tant elle était mobile chan-geante et dissemblable d'elle-même; un vrai caméléon! Elle vous faisait commettre avec elle l'in-

distuttore dei serpenti, e si spiegavano i colori cangianti delle penne della sua coda con la sua capacità di tramu-tare il veleno dei rettili in sostanza solare. Ecco perché le sue piume - emblema di Santa Barbara e delle quattro ali dei cherubini - venivano indossate dal Papa durante le celebrazioni pasquali. Fin dal Cristianesimo delle origini erano mol-teplici le sue interpretazioni positive. La sua carne era considerata da Sant'Agostino (*De Civitate Dei*, XXI, 4, 1) incor-ruttibile (simbolo del Cristo nel sepolcro); d'altronde, il fatto che - secondo la descrizione di Plinio il Vecchio (*Natu-ralis Historia*) - perda le penne in autunno e poi le riacquisti in primavera appariva simbolo dell'immortalità dell'anima, di resurrezione del corpo e di amore. Era inoltre ancora viva l'antica credenza popolare secondo la quale il sangue del pa-vone scaccerebbe i demoni. Il piumaggio della sua coda, collegato col mito di Argo - l'essere mostruoso che aveva un'infinità di occhi ripartiti su tutto il corpo e che, ucciso da Hermes per volere di Zeus, fu immortalato dalla dea Èra, cui era fedelissimo, con il trasporto dei suoi occhi sulle penne dell'uccello che essa prediligeva, cioè, proprio sul pavone - era ritenuto un segno dell'onniscienza divina: per questo i suoi "cento occhi" finirono per rappresentare la Chiesa Catto-lica che tutto vede. Ma la medesima creatura viene considerata anche un uccello di cattivo augurio. Poiché diventa irre-quieto prima di un temporale, esso è infatti associato alle tempeste: la sua danza della pioggia è ricollegabile alla spira-le, uno dei simboli fondamentali dell'Eterno Femminino (cfr. BIEDERMANN, *op. cit.*, pp. 377-380 e COOPER, *op. cit.*, pp. 219-220). Sacro alla dea Èra (Giunone) - come si è detto - è, inoltre, l'animale psicopompo che ha mostrato a Satana il cammino verso il Paradiso (cfr. WALKER, *op. cit.*, p. 779).

1398¹³⁹⁷ *Ibid.*, p. 551.

1399 Cfr. *Ibid.*, p. 528. Anche don José, nella Carmen di Mérimée, rammenta con notevole precisione - malgrado tutte le vicissitudini in cui si è ritrovato, suo malgrado, protagonista, e il tragico destino che lo attende - il giorno esatto del suo primo incontro con la bella gitana, una data che sembra essergli rimasta impressa nella memoria a caratteri di fuoco: "C'était un vendredi, et je ne l'oublierai jamais" (MÉRIMÉE, *Carmen*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, cit., p. 957). Giorno della morte di Cristo, è probabile che Mérimée - piuttosto superstizioso (cfr. J. MALLION - P. SA-LOMON, *La Vénus d'Ille: notes et variantes*, in *Ibid.*, p. 1498) - consideri il venerdì particolarmente nefasto, dato che, anche ne *La Vénus d'Ille*, il matrimonio di Mademoiselle de Puygarrig con il giovane Alphonse de Peyrehorade - le cele-brazioni del quale si concludono con l'orribile morte di quest'ultimo - ha luogo proprio di venerdì (il giorno di Venere): "En revenant à Ille, et ne sachant trop que dire à Mme de Peyrehorade, à qui je croyais convenable d'adresser quelquefois la parole: "Vous êtes bien esprits forts en Roussillon! m'écriai-je; comment, madame, vous faites un mariage un vendre-di! À Paris, nous aurions plus de superstition; personne n'oserait prendre femme un tel jour. - Mon Dieu! ne m'en parlez pas, me dit-elle, si cela n'avait dépendu que de moi, certes on eût choisi un autre jour. Mais Peyrehorade l'a voulu, et il a fallu lui céder. Cela me fait de la peine pourtant. S'il arrivait quelque malheur? Il faut bien qu'il y ait une raison, car enfin pourquoi tout le monde a-t-il peur du vendredi? - Vendredi! s'écria son mari, c'est le jour de Vénus! Bon jour pour un mariage! Vous le voyez, mon cher collègue, je ne pense qu'à ma Vénus. D'honneur! c'est à cause d'elle que j'ai choisi le vendredi" (MÉRIMÉE, *La Vénus d'Ille*, in *Ibid.*, p. 745). Un'ulteriore giustificazione del fatto che la malefica statua di Venere che dà il titolo al *récit* merimeano si arroghi dei diritti sullo sposo di Mademoiselle de Puygarrig. Ammettendo, dunque, l'influenza dei poteri occulti dell'idolo pagano su Monsieur de Peyrehorade - padre del giovane e, in un certo sen-so, suo primo profanatore dopo secoli di sonno nelle viscere della terra - è proprio costui ad aver imprudentemente crea-to la convergenza di tutte le circostanze che faranno abbattere la sventura sulla propria famiglia.

fidélité que vous eussiez commise avec d'autres, en prénant complètement le caractère, l'allure et le genre de beauté de la femme qui paraissait vous plaire. Elle me rendait mon amour au cen-tuple...¹⁴⁰⁰.

Il paragone con il camaleonte è calzante: infatti, come questo rettile muta colore a piacimento¹⁴⁰¹ (e il serpente compie periodicamente la muta della pelle, rinnovandosi, rinascendo di continuo, in un certo senso, a nuova vita, quasi si trattasse di una creatura immortale¹⁴⁰²), così anche la cortigiana cambia aspetto e personalità a seconda degli obiettivi che si prefigge di conseguire e della preda che intende conquistare¹⁴⁰³. In tal modo, Clarimonde si adatta perfettamente al personaggio di Romuald, assicurandosi di tenerlo ben avvinto a sé con lo stratagemma dell'eterna variazione, artificio che evita al giovane qualsiasi monotonia, cercando di allietarlo il più possibile. Il trave-stimento e l'illusione come strumenti di seduzione sono comuni sia alla Donna che al Diavolo: la prima può servirsi di abiti, accessori e belletti sempre nuovi per trasformare o nascondere le sue reali sembianze¹⁴⁰⁴ e ammaliare il soggetto maschile, analogamente al secondo, tentatore per antonomasia dell'umanità con frequenti camuffamenti e adozioni di false identità. Lo scopo di questo genere di seduzione - al contempo tanto complesso e tanto naturale - messo in atto, in particolare, dalle *Femmes Fatales* fantastiche consiste - come quella di ascendenza più prettamente demonica - nel trascinare le proprie vittime alla perdizione, verso un destino nefasto e di morte celato ad arte, fino al raggiungimento del punto d'irreversibilità, dall'apparenza dei loro carnefici. Proprio a proposito dell'accostamento tra figura femminile e creatura infernale, Valérie Massignon evidenzia come "entre la femme et le diable, se croise un réseau de significations, reliant le corps, l'image, la forme, l'apparence, l'illusion et le phantasme tout à fait définis par les théologiens [...]. Le Diable déforme, et il est difforme. Comme lui la femme fait illusion lorsqu'elle se rend dissemblante. Comme elle, le diable tente libidineusement"¹⁴⁰⁵. Il miglior *atout* di Clarimonde sembrerebbe, dunque, essere l'ipocrisia, dato che, non presentandosi mai due volte nella medesima maniera, essa dissimula costantemente il suo vero io. Inoltre, proprio come il camaleonte, la cortigiana, pur non disponendo di una lingua protrattile, non

1400 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 547.

1401 Nel Cristianesimo raffigura - non a caso - Satana, che assume forme diverse per ingannare l'umanità (cfr. COOPER, *op. cit.*, p. 54).

1402 L'immagine della donna-serpente suggerita da tutte le associazioni e i motivi fin qui elencati viene in buona parte delineata da Everett Franklin Bleiler nella propria personale lettura de *La Morte amoureuse*. Secondo lo studioso, il *récit* in questione non sarebbe che l'ennesima versione, riveduta e corretta, del mito di Lamia, trattato fra gli altri, - come già si è ricordato - da John Keats (cfr. E. F. BLEILER, *Supernatural Fiction Writers: Fantasy and Horror*, New York, Charles Scribner's Sons, 1985, voll. 2; t. I, *Apuleius to May Sinclair*, pp. 45-50).

1403 Notando il profondo turbamento da cui è colto Romuald e il dolore che gli si dipinge a chiare lettere sul volto nell'udir pronunciare il nome di Clarimonde e nell'apprendere la notizia della sua morte, l'abate Sérapion lancia al giovane un'occhiata inquieta e severa, ammonendolo, poi, in questi termini: "Mon fils, je dois vous en avertir, vous avez le pied levé sur un abîme; prenez garde d'y tomber. Satan a la griffe longue, et les tombeaux ne sont pas toujours fidèles. La pierre de Clarimonde devait être scellée d'un triple sceau; car ce n'est pas, à ce qu'on dit, la première fois qu'elle est morte. Que Dieu veille sur vous, Romuald!" (GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 542).

1404 Nella sontuosa camera ardente di Clarimonde, lo sguardo di Romuald si sofferma, tra i numerosi elementi che concorrono a caratterizzarla, proprio su "un masque noir brisé, un éventail, des déguisements de toute espèces, [qui] traînaient sur les fauteuils..." (GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 537), maschere e travesti-menti di vario genere che rappresentano delle sorti di "pelli" alternative che la cortigiana indossa e si leva, proprio come un serpente, per apparire sempre diversa agli occhi altrui.

1405 V. MASSIGNON, *Femmes ou démons?*, in "Sorcières: les femmes vivent", 22 (1981), p. 16.

tende comunque ad avventarsi diret-tamente sulla propria preda perché è ben consapevole che, anche a distanza, essa non incontrerà alcuna difficoltà nell'attirarla a sé grazie alle sue molteplici prerogative.

Sotto sembianze in apparenza tanto perfette, la donna occulta - come si è ribadito più volte - la sua natura demoniaca. Ciononostante, alla vista diretta del sangue - l'unico, orripilante mezzo di sopravvivenza per una *revenante* qual è, per l'appunto, Clarimonde - costei non riesce più a trattenerci e dà libero sfogo agli istinti predatori a lundo repressi, lasciando trasparire, *in primis* sul suo bel volto, i segni del mostro feroce che perennemente freme dentro di lei: "Le sang partit aussitôt en filets pourpres, et quelques gouttes rejaillirent sur Clarimonde. Ses yeux s'éclairèrent, sa physionomie prit une expression de joie féroce et sauvage que je ne lui avais jamais vue. Elle sauta à bas du lit avec une agilité animale, une agilité de singe ou de chat, et se précipita sur ma blessure qu'elle se mit à sucer avec un air d'indicible volupté"¹⁴⁰⁶. L'agilità del-la scimmia¹⁴⁰⁷ menzionata dal narratore evoca l'abilità - ormai consolidata - della cortigiana di gio- care con il proprio aspetto e i propri atteggiamenti e, dunque, di moltiplicare all'infinito la propria immagine come in un labirinto di specchi, contribuendo a turbare ulteriormente, in tal modo, l'ani-mo già di per sé piuttosto tormentato di Romuald. La natura di Clarimonde è, tuttavia, in perpetua mutazione e, dopo quella della scimmia, essa assume subito i caratteri di quella altrettanto inquietante, ma assai più sensuale, del gatto¹⁴⁰⁸,

1406 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 548.

1407 Anticamente considerato - non a caso - simbolo di una natura astuta, malvagia e concupiscente e degli istinti più bassi dell'individuo, nell'immaginario cristiano vengono attribuiti alla scimmia, in quanto caricatura dell'uomo e incline all'imitazione, esclusivamente difetti, dato che, come animale, incarna i peccati della vanità, dell'avarizia e, soprattutto, della lussuria, vale a dire tutti i principali attributi diabolici (cfr. BIEDERMANN, *op. cit.*, pp. 475-478). Talvolta è l'incarnazione stessa del diavolo: "La trasformazione dell'uomo, che degrada sé stesso con i propri vizi, viene resa spesso simbolicamente con un animale dai lineamenti scimmieschi e acquista un carattere particolare, ben sfruttato nell'arte, per mezzo di questa somiglianza tra uomo e scimmia" (HEINZ-MOHR, *op. cit.*, pp. 310-311).

1408 Poiché i suoi occhi sono mutevoli - esattamente come quelli di Clarimonde, che vengono ad essi esplicitamente paragonati (cfr. GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 548) - il gatto simboleggia il potere variabile del sole, ma, soprattutto, la luna crescente e calante e lo splendore ingannevole della notte. Proprio in quanto creatura lunare, il gatto era tenuto in grande considerazione dagli Egiziani, che lo veneravano con grande devozione come animale sacro a Seth - dio dell'oscurità - come attributo di Iside e, in particolare, come vera e propria divinità: la potente e vendicativa dea Bastet, raffigurata con corpo di donna e testa di gatta (in epoca anteriore, di leonessa, come l'"onnipotente e dominatrice" dea Sekhmet) dagli occhi verdi - sempre come quelli di Clarimonde -, sovente con un sistro in una mano ed un cestino pendente dall'altra, in quanto protettrice delle donne gravide (secondo la credenza che la luna facesse crescere il seme nel loro grembo) e delle arti seduttive femminili del canto, della musica e della danza. In Egitto, chi oltraggiava un gatto - in particolare dagli occhi verdi - veniva severamente punito e colui che aveva avuto l'ardire di ucciderne uno, incorreva addirittura nella pena di morte (cfr. TOSI, *op. cit.*, *ad vocem*). Quando, dall'Egitto, i gatti passarono in Grecia e a Roma, vennero considerati come attributi della lunare Diana (equivalente dell'egiziana Ba-stet). La dea della libertà aveva sempre uno di questi felini ai suoi piedi, specialmente di colore nero (in quanto si reputava fosse fornito di particolari doti magiche). La capacità dell'animale in questione di cacciare nell'oscurità quasi totale - proprio grazie alla natura delle sue pupille - rappresenta uno dei motivi fondamentali che fecero subito pensare ad esso come ad un alleato delle potenze delle tenebre. Associato alla cupidigia, alla crudeltà e alla morte, il gatto veniva infatti identificato con uno degli spiriti ausiliari (dal latino "*spiritus familiaris*") delle streghe, che sembra giungessero spesso ai loro sabba a cavallo di gatti maschi di color nero e che ne assumessero le sembianze per realizzare incantesimi e fatture. Ancora oggi - com'è risaputo - la superstizione popolare associa il gatto nero ad una simbologia funesta, legata al male e, soprattutto, alla sfortuna (cfr. BIEDERMANN, *op. cit.*, pp. 215-216). "Il gatto è l'animale tipicamente femmineo. [...] Il gatto, questo animale dal pelo lucido che crepita sotto la carezza, che fa la zampetta di velluto, ma può in qualsiasi momento tirar fuori le unghie; questa piccola bestia, che fa voluttuosamente le fusa, ma che soffia con cattiveria un istante dopo; manifestazioni tutte che [...] corrispondono all'irrazionalità femminile. [...] Non bisogna neppure dimenticare che il gatto è un animale notturno; anche la donna ha dei legami più profondi con il lato indistinto ed oscuro della vita che la differenziano dall'uomo, che ha uno psichismo più rudimentale" (AEPPLI, *op. cit.*, pp. 249-250). La conclusione è ovvia: la fama negativa di cui il gatto gode in molte culture è ricollegabile a un pregiudizio sfavorevole nei confronti della natura femminile.

analogamente a Musidora in *Fortunio*¹⁴⁰⁹ (pur non rag-giungendo il medesimo parossismo emulativo della fanciulla nei confronti della sua micia Blan-chette, dolce e carezzevole, parossismo che la spingerà addirittura a dividerne la medesima forma di morte¹⁴¹⁰). La manifestazione della natura vampirica della donna non comporta soltanto un'analogia con l'agilità tipica di questo felino, ma anche con le sue pupille (quelle della corti-giana intenta a bere il sangue di Romuald da tonde si fanno, infatti, oblunghe)¹⁴¹¹, per molti versi simili, a loro volta, a quelle di un serpente velenoso. Le affinità tra una testa di gatto idrofobo - con le orecchie tese e la bocca spalancata - e una testa di vipera, ad esempio, in posizione d'attacco sono quantomeno sorprendenti, così come quelle tra il soffiare del primo e il sibilo della se-conda. Comunque sia, “[I]e tigre affamé, qui bondit et emporte la proie qu’il déchire en rugis-sant, inspire moins d’horreur que le serpent qui la fascine silencieusement, l’aspire peu à peu, l’enlace de ses replis inextricables, l’y broie longuement, la sent palpiter sous ses lentes morsu-res et semble se repâître autant de ses douleurs que de son sang”¹⁴¹².

Al di là dei riferimenti piuttosto espliciti che instaurano una relazione tra Clarimonde e un serpente, ne esistono, però, anche di più impliciti, ma altrettanto importanti. Ad esempio, uno de-gli effetti del veleno di un rettile su una preda - com'è noto - è la paralisi. Ora, in certi casi, la cortigiana produce il medesimo effetto su Romuald. Il bacio con cui questi sembra renderle la vita nel suo palazzo - quasi si trattasse di una Bella Addormentata infernale - provoca infatti, nel-lo stesso, una reazione uguale e contraria, che non può assolutamente contrastare e che lo induce, in un primo tempo, a cadere svenuto di colpo e, una volta ricondotto nel suo presbiterio, a per-manere per tre giorni di seguito in uno stato catatonico, immobile sul letto, senza dare alcun se-gno di vita a parte un respiro quasi impercettibile¹⁴¹³. Tale condizione può essere facil-mente iden-tificata con una sorta di “piccola morte” inflitta al soggetto maschile dal fenomeno femminile e con la soppressione - nello specifico, transitoria - della funzione motoria di gran parte dell'appa-rato muscolare che caratterizza il morso velenoso di certi serpenti. Basta che la donna, in un'altra occasione, sfiori lievemente la fronte del protagonista con le sue labbra narcotiche perchè costui non veda più nulla e, immerso in un opprimente torpore sensuale, cada all'istante in un sonno di piombo, un sonno senza sogni che lo lascia intorpidito fino alla mattina dopo¹⁴¹⁴. La catatonìa e l'estremo indebolimento che ad essa si accompagna prefigurano l'atto di vampirismo di cui il protagonista sarà successivamente vittima - nel corso della sua doppia esistenza onirica - e tutte le minacce che iniziano già a derivarne per la sua persona. Il motivo del veleno sotto forma liqui-da ricompare nel testo quando Clarimonde versa una misteriosa polverina narcotizzante nella coppa di vino che è solita prepararre a Romuald dopo cena. Donna-vampiro, donna-rettile, la corti- giana non sembra, tuttavia, dotata, dei canini acuminati di un

1409 Cfr. GAUTIER, *Fortunio*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, pp. 633-635. Anche la sfrontata e sinuosa gitana Carmen viene esplicitamente paragonata da José- nell'omonimorécit merimeano - a un gatto che punta la preda: “D’abord elle ne me plut pas, et je repris mon ouvrage; mais elle, suivant l’usage des femmes et des chats qui ne vien-nent pas quand on les appelle et qui viennent quand on ne les appelle pas, s’arrêta devant moi et m’adressa la parole...” (MÉRIMÉE, *Carmen*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, cit., p. 957).

1410¹⁴⁰⁹ Cfr. GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, pp. 672, 724.

1411 Cfr. ID., *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 548.

1412 SUE, *op. cit.*, pp. 933-934.

1413 Cfr. GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 540.

1414 Cfr. *Ibid.*, p. 545.

nosferatu o dei denti veleniferi di una vipera: al loro posto, essa si serve, in maniera più raffinata, di di uno spillone d'oro che si sfilava dai capelli e con il quale punge le vene del braccio dell'amante addormentato per berne il sangue, tanto indispensabile alla sua sopravvivenza¹⁴¹⁵. L'avvelenatrice rimanda al ragno che paralizza la preda nella ragnatela, alla vespa¹⁴¹⁶ e all'ape - simbolo della Grande Madre¹⁴¹⁷ - con il pungiglione, ma anche al serpente dalle ghiandole velenifere¹⁴¹⁸, immagine di morte¹⁴¹⁹. E se l'Occidente non lo distingue più dall'altro tipo di rettile (quello benefico attribuito alla Dea neolitica e a proiezioni tarde quali l'Atena greca e la Dea Serpente Hera), la connessione con la donna non viene mai a cadere. Riletta dai sacerdoti d'Israele nella dialettica tra Eva e il Tentatore, riproposta in infinite figure ibride fino a Melusina e alle donne-serpente del Gotico, l'associazione manterrà un rapporto ambiguo di assimilazione (donna come serpente) e accostamento (donna più serpente) - spesso con accentuate connotazioni sessuali - a partire dalla non-greca, esotica Medea, in inafferrabile dialettica di alleanza-servizio-tradimento con il drago / serpente custode del Vello d'Oro, fino alla tarda, flaubertiana Salammbô dal nero pitone¹⁴²⁰.

1415 Cfr. *Ibid.*, pp. 549-550.

1416 Paragone che torna nel "vitino di vespa" di arcaiche origini cretesi, ma riscoperto dalla moda ottocentesca con nuovi aspetti simbolici, chiavi di volta su cui si costruiscono le varie immagini e interpretazioni della donna. L'esiguità della vita, stretta nella morsa del busto, costituisce un modello "cui la donna si conforma con soddisfazione da masochista, [ed] è allo stesso tempo l'espressione di una vena di sadismo nella contemplazione e nell'ammirazione maschile della bellezza femminile. In questo ambiguo rapporto, non c'è da meravigliarsi se il busto costrittivo arriva ad assumere valenze marziali, per una donna vista contemporaneamente come vittima e come carnefice" (in AA.VV, *La donna fatale*, cit., p. 114).

1417 Cfr. COOPER, *op. cit.*, pp. 33-34.

1418 Cfr. *Ibid.*, pp. 262-270 e BIEDERMANN, *op. cit.*, pp. 483-489.

1419¹⁴¹⁸ Cleopatra, mentre danza (con ritmi e movenze che sembrano più prossimi a quelli di certi balli spagnoli - in particolare andalusi - che non a quelli dei balli egiziani) davanti a Meïamoun, completamente rapito (come Salomè di fronte ad Erode), nel corso della notte che deve concentrare in un possente elisir da bere in un'unica coppa tutte le possibili gioie di quell'intera esistenza a cui il giovane ha prontamente rinunciato per amore della regina, riunisce e fonde in sé - quasi incarnasse una nuova specie di Chimera - gli attributi di tutte le tipologie animali appena menzionate: "Ses beaux bras, arrondis comme les anses d'un vase de marbre ..., secouaient au-dessus de sa tête des grappes de notes étincelantes, et ses crotales babillaient avec une volubilité toujours croissante. Debout sur la pointe vermeille de ses petits pieds, el-le avançait rapidement et venait effleurer d'un baiser le front de Meïamoun, puis elle recommençait son manège et vol-tigeait autour de lui, tantôt se cambrant en arrière, la tête renversée, l'oeil demi-clos, les bras pâmés et morts, les che-veux débouclés et pendants comme une bacchante du mont Ménale agitée par son dieu; tantôt leste, vive, rieuse, papil-lonante, infatigable et plus capricieuse en ces méandres que l'abeille qui butine. L'amour du coeur, la volupté des sens, la passion ardente, la jeunesse inépuisable et fraîche, la promesse du bonheur prochain, elle exprimait tout" (GAUTIER, *Une Nuit de Cléopâtre*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 771), tutto ciò che, per la sua vittima consenziente, esisteva, ormai, soltanto come esperienza effimera.

1420 Proprio la Pitonessa, con statuto equivoco di Signora o Posseduta dal Pitone - l'archetipo biblico della strega, la "*Behalath-Ob*" ("*ob*", in greco "*python*", equivale a "drago", "serpente" o "spirito cattivo") di Endor menzionata in *Sa-muele I* (XXVIII, 3-25) - pare un'immagine emblematica del lungo rapporto, in Occidente, tra la *Femme Fatale* e l'altro sesso, un rapporto per buona parte voyeuristico, dipinto ad uso e consumo di una società retta dal Maschio, evocante in fantasie torbide e brividi controllati il feticcio della cosiddetta Venere in pelliccia - o, per meglio dire, "in pitone" - Signora del fallo e da esso oscuramente ossessionata. E nella figura della sposa / posseduta dal Pitone si manifesta, ovviamente, la stretta catena sociale-culturale-morale della schiavitù falloocratica. Dove le icone del serpente / fallo e del suo contrappunto - la testa tagliata - rappresentano elementi non tanto naturali quanto culturali, in termini di rilettura stravolta fino al limite del sadomasochismo, l'anguicrinita Medusa - altro esempio arcaico di connessione tra creatura femminile e rettile - perde i tradizionali connotati da cinghiale e da orco per divenire, innanzitutto, donna decollata, uno dei modelli artistici (insieme a Giuditta, che pure ostenta una testa mozza maschile) della "decapitazione al femminile" come suggestione dell'inquietante (si pensi, ad esempio, al *récit La Femme au collier de velours* di Alexandre Dumas père). Sarà, tuttavia, un'altra Signora della decollazione a connotare il successo della *Femme Fatale* nell'immaginario europeo, o meglio, una storica coppia composta da madre e figlia che reinterpreta in chiave tenebrosa la polarità mito-logica di Genitrice e *Kóre*, ovvero la regina Erodiade e la principessa Salomè, in cui è proprio la cifra plurale (espressa in una dualità che assurge a rivelazione di un'intera realtà arcaica, esotica,

Ma non è soltanto la vividezza con cui la scena della prima apparizione di Clarimonde è rimasta impressa nel cuore e nella mente dell'uomo ad apparire strana al lettore: è la natura stessa della rappresentazione della cortigiana. Per un giovane sacerdote che dichiara, all'inizio del proprio racconto, di non possedere alcuna esperienza in fatto di donne, Romuald rivela, infatti, un occhio piuttosto esperto al riguardo. La sovrabbondanza di dettagli che fornisce in merito alla figura della donna, ad esempio, si orienta in una direzione ben precisa. Costei si caratterizza per occhi che possiedono "une limpidité, une ardeur, une humidité brillante"; per "dents de la plus belle eau" che scintillano in un "rouge sourire"; per "de petites fossettes" che si disegnano "à chaque inflexion de sa bouche dans le satin rose de ses adorables joues"; per "la peau unie et lustrée de ses épaules à demi découvertes" che manda riflessi d'agata; per "des rangs de grosses perles blondes, d'un ton presque semblable à son cou" che le ricadono sul petto. Da un devoto seminarista ci si sarebbe forse attesi una carica di sensualità di gran lunga inferiore!¹⁴²¹. Sono, dunque, la bellezza e lo sfarzo della cortigiana ad attirare gli sguardi di Romuald, ma è anche grazie a questi stessi sguardi - è opportuno rammentarlo - che la figura femminile in questione esiste. Il soggetto maschile cerca di rendere prima a voce e poi per iscritto i sentimenti che prova alla vista della venustà perfetta della *revenante*, ma egli stesso riconosce presto i limiti di un'impresa votata già in partenza al fallimento. Clarimonde rappresenta, infatti, un modello trop-po complesso e ambivalente da studiare, che il narratore cerca di delineare con l'ausilio di campi lessicali spesso antinomici, seppure riferiti alla medesima persona. Come si è visto sopra, una grande importanza viene accordata al fisico femminile: Romuald descrive innanzitutto il corpo e gli abiti della donna amata, che, in quanto tale, espleta in primo luogo proprio la funzione di essere contemplata (da cui il ruolo fondamentale svolto sempre e comunque dal senso della vista). E dato che la sola letteratura sembra incapace di rendere al meglio la Bellezza personificata, ne *La Morte amoureuse*, da una vampira e, Gautier - e con lui il narratore del *récit* in questione - combina tra loro due tecniche: quella pittorica e quella letteraria¹⁴²². In definitiva, tutto

"altra") a compendiare mondo biblico e sincretismi pagani, culti stregoneschi e arte *fin-de-siècle* (Moreau, Wilde, Swinburne, Beardsley, Klimt, soltanto per citare alcuni nomi), baci equivoci e sensualità insanguinate nella pantomima più connotante del Femminino Fatale: quella della seduzione (cfr. CONTI-PEZZINI, *op. cit.*, pp. 29-30).

1421 Per molta critica letteraria, l'opera di Théophile Gautier sarebbe paragonabile a quella di Honoré de Balzac, nel senso in cui può venire considerata come una sorta di "peinture écrite" (cfr. A. SPICHER - A.-M. BARON, *La Mille et Deuxième Nuit de Théophile Gautier (I, II et III)*, in "L'École des Lettres pour le Secondaire", 1994 / 95-01, (15 septembre 1994), pp. 43-55 e ID., *La Fonction de la description dans "La Morte amoureuse"*, in *Ibid.*, 1994 / 95-02, (1er octobre 1994), pp. 49-63). Gautier - come si è già ricordato in precedenza - ha in effetti studiato pittura prima di dedicarsi interamente alla letteratura e le sue esperienze nel primo campo artistico hanno lasciato tracce più che evidenti nel secondo. Per l'autore, "[l]'artefice de l'écrivain a cette infériorité sur celui du peintre, qu'il ne peut montrer les objets que successivement. Un coup d'oeil suffirait à saisir dans un tableau [...] les diverses figures dont le dessin vient d'être donné; on les y verrait avec [...] une infinité de détails d'ajustement qui manquent à [une] description [littéraire], cependant déjà trop longue..." (GAUTIER, *Le Capitaine Fracasse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. II, p. 669).

1422 La prima è ravvisabile, all'interno del testo, in quei passaggi che rinviano a dei quadri (in particolare, alle succitate rappresentazioni della Vergine), ma anche nell'impiego tutt'altro che casuale della gamma cromatica, impiego che gioca un ruolo primario nella psicologia dei personaggi. Precisamente i colori tendono, in Gautier, a definire le tipologie femminili. Comparando i caratteri delle differenti varietà di bellezza presenti nell'intera opera gautieriana tende a profilarsi il seguente schema: le fanciulle effettivamente - o soltanto apparentemente - pure hanno in genere gli occhi blu, al contrario delle cortigiane, che hanno gli occhi verdi. Il bianco contraddistingue, in un ritratto, l'imperfezione, la privazione e la morte, mentre l'abbondanza di rosso è rivelatrice della vita, della passione, ma diventa anche un segno premonitore della sete di sangue che affligge determinate creature femminili soprannaturali (come nei casi emblematici, appunto, de *La Morte amoureuse* e di *Arria Marcella*). La cortigiana si differenzia, inoltre, per la ricchezza delle vesti e per l'oro sparso sia su di esse che a diretto contatto della sua pelle. Ne *La Morte amoureuse*, ad esempio, il brusco passaggio dalla tormentata esistenza diurna sacerdotale a quella notturna, altrettanto angosciata, da gentiluomo dissoluto, è contrassegnato da un

questo si-gnifica, forse, che, nel *récit* in questione, la *Femme Fatale* Clarimonde possiede una vita letteraria autonoma piuttosto ridotta, dato che esiste quasi esclusivamente grazie allo sguardo della propria vittima, un po' come una "donna-oggetto"? Descrivere la cortigiana si traduce senza dubbio, per l'ormai anziano sacerdote, in un sorta di materializzazione della presenza della medesima, al di là della barriera della morte, analogamente a ciò che si prefigge di ottenere Gautier attraverso gli innumerevoli ritratti femminili - in particolare negativi - che egli definisce all'interno della propria opera, nell'illusione, agevolata da ogni artificio umanamente concepibile, di catturare, anche se per una volta soltanto, l'essenza primordiale e più autentica della Bellezza. Ma quanto asserito finora non impedisce, in ogni caso, alla creatura femminile di giocare un ruolo basilare in buona parte dei *récits fantastiques* di epoca romantica (e anche posteriori). Spesso essa si presenta come un'opera d'arte, assumendo le forme di una statua o le tinte di un dipinto e rievocando, in tal modo, il mito di Pigmalione, vale a dire l'immagine di un'avvenenza muliebre assoluta e immutabile nel tempo, trasmessa al lettore tramite lo sguardo del soggetto maschile. Un mito che sembra condannato a soccombere, proprio come ne *La Morte amoureuse* o in *Arria Marcella*, in cui si scontra con una realtà che finisce irrimediabilmente per frantumarlo¹⁴²³.

La superiorità fisica della donna in quanto fenomeno fantastico è riscontrabile anche ne *La Vénus d'Ille* di Mérimée, in cui il grado di compiutezza della bellezza della statua di bronzo di Venere - espresso in termini più che elogiativi - è tale da travolgere tutto e tutti e da non poter essere eguagliato da nulla di ciò che esiste in natura:

C'était bien une Vénus, et d'une merveilleuse beauté. [...].

Quoiqu'il en soit, il est impossible de voir quelque chose de plus parfait que le corps de cette Vénus; rien de plus suave, de plus voluptueux que ses contours; rien de plus élégant et de plus noble que sa draperie. Je m'attendais à quelque ouvrage du Bas-Empire; je voyais - nota il narratore, ospite in casa de Peyrehorade - un chef-d'oeuvre du meilleur temps de la statuaire. Ce qui me frappait surtout, c'était l'exquise vérité des formes, en sorte qu'on aurait pu les croire moulées sur nature, si la nature produisait d'aussi parfaits modèles.

La chevelure, relevée sur le front, paraissait avoir été dorée autrefois. La tête, petite comme celle de presque toutes les statues grecques, était légèrement inclinée en avant. Quant à la figure, jamais je ne parviendrai à exprimer son caractère étrange, et dont le type ne se rapprochait de ce-lui d'aucune statue antique dont il me souvienne. Ce n'était point cette beauté calme et sévère des sculpteurs grecs, qui, par système, donnaient à tous les traits une majestueuse immobilité. Ici, au contraire, j'observais avec surprise l'intention marquée de l'artiste de rendre la malice arrivant jusqu'à la méchanceté. Tous les traits étaient contractés légèrement: les yeux un peu obliques, la bouche relevée des coins, les narines quelque peu gonflées. Dédain, ironie, cruauté, se lisaient sur ce visage

cambio d'abiti necessario alla trasformazione e, soprattutto, alla visualizzazione della tra-sformazione stessa (cfr. D. DUNAIS, *loc.cit.*).

1423 *Ibid.*

d'une incroyable beauté cependant. En vérité, plus on regardait cette admirable statue, et plus on éprouvait le sentiment pénible qu'une si merveilleuse beauté pût s'allier à l'absence de toute sensibilité¹⁴²⁴.

È chiaramente ravvisabile - in particolare nel secondo frammento - il tono iperbolico sostenuto da un asindeto di superlativi che pone in risalto l'unicità di questa statua di Venere, eccezionale proprio per il solo fatto di raffigurare una divinità. Tale divinità, inoltre, non è semplicemente Ve-nere, ma "una" Venere, in altri termini una dea che si distingue da tutte le altre per la sua venu-stà fuori dal comune¹⁴²⁵. Una venustà tutta soprannaturale che rivela quasi subito, agli occhi del narratore, una crudeltà sconcertante:

"Si le modèle a jamais existé, dis-je à M. de Peyrehorade, et je doute que le ciel ait jamais produit une telle femme, que je plains ses amants! Elle a dû se complaire à les faire mourir de désespoir. Il y a dans son expression quelque chose de féroce, et pourtant je n'ai jamais vu rien de si beau.

– C'est Vénus tout entière à sa proie attachée" s'écria M. de Peyrehorade, satisfait de mon enthousiasme¹⁴²⁶.

La bellezza costituisce dunque, per il fenomeno femminile, un efficace e infallibile strumento con cui piegare al proprio volere il soggetto maschile, il quale, più affascinato che mai, fa esclusivo affidamento sull'aspetto esteriore della donna che gli sta dinnanzi e sulla perfezione di questo, senza porsi alcun interrogativo al riguardo. *Smarra ou les Démons de la nuit* presenta la medesima tipologia femminile; Méroé, dietro le sue insondabili sembianze divine, cela in realtà - lo si è anticipato in precedenza - una profonda crudeltà: "Méroé, la plus belle des belles de Thessalie, vous le savez. Elle est majestueuse comme les déesses, et cependant il y a dans ses yeux je ne sais quelles flammes mortelles..."¹⁴²⁷. L'apparenza sublimamente perfetta della figura femminile è un'esca, un'illusione costruita ad arte per confondere ed ammaliare l'uomo, lasciandogli cre-dere di essere un eletto a cui è

1424 MÉRIMÉE, *La Vénus d'Ille*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, Paris, Gallimard, 1978, p. 738.

1425 Proprio come la protagonista de *La morte amoureuse* non è semplicemente Clarimonde, ma "la Clarimonde" (GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 547), la grande cortigiana che dimora nell'antico palazzo Concini, rendendolo teatro di vicende spaventose (cfr. *Ibid.*, p. 534); che organizza orge sfrenate e infernalmente splendide, in cui vengono rinnovati gli abomini dei festini di Baldassarre e Cleopatra (cfr. *Ibid.*, p. 541); che ha con-dotto alla dannazione cardinali; che ha fatto inginocchiare ai suoi piedi sovrani di fronte a tutta la loro corte; che ha ri-fiutato addirittura l'amore di un Papa (cfr. *Ibid.*, p. 544) e le più allettanti proposte di matrimonio da parte dei più potenti patrizi veneziani (cfr. *Ibid.*, p. 547).

1426 MÉRIMÉE, *La Vénus d'Ille*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 738-739. La citazione di Monsieur de Peyrehorade è tratta - non a caso - dalla *Phèdre* di Racine (acte I, scène III), ma si trova già, in un certo qual modo, nell'oraziana *Mater saeva Cupidinum* (*Odi*, libro I, ode 19, v. 9): "In me tota ruens Venus" (cfr. ORA-ZIO, *Odi e Epodi*, cit., t. I, p. 118).

1427 NODIER, *Smarra ou les Démons de la nuit*, in *Contes*, cit., p. 60.

riservato il privilegio esclusivo di conoscere la perfezione incar-nata. L'estrema avvenenza della donna lo acceca e non gli consente di scorgere il rovescio della medaglia della situazione, il fatto, cioè, che egli non sia nient'altro che una vittima, l'ennesima di una lunga serie. Ora, La citazione tratta da *La Vénus d'Ille* non si limita semplicemente a suggerire lo splendore muliebre, ma si dilata nella descrizione della perfezione fisica della statua. Di fronte alla tipologia di frasi di cui la suddetta citazione si compone, è chiaro come la nozione di artista non possa affatto venire trascurata. Lo scrittore è quel genere d'artista che sa dare un corpo alle parole (il che è molto di più che renderle visibili); per questo certi passaggi menzionano più di un termine artistico: "c'était l'exquise vérité des formes, en sorte qu'on aurait pu les croire moulées sur nature, si la nature produisait d'aussi parfaits modèles"¹⁴²⁸.

La bellezza rara e fin troppo perfetta della *Vénus d'Ille* si presenta dichiaratamente caratterizzata, però, da un che di deleterio, di pericoloso. Prima ancora che il narratore abbia avuto modo di ammirare l'opera d'arte in questione, di leggere, sullo zoccolo della stessa, la frase, scolpita a caratteri cubitali, "CAVE AMANTEM" e di interpretare quest'ultima, considerando l'espressione diabolica della dea, come il probabile tentativo del suo artefice di "mettre en garde le spectateur contre cette terrible beauté", traducendola, dunque, come l'ammonimento "Prends garde à toi si elle [Vénus] t'aime"¹⁴²⁹, già la sua superstiziosa guida catalana gli confessa di temere e di detestare l'idolo pagano sepolto ai piedi del vecchio olivo gelato¹⁴³⁰ di Monsieur de Peyre-horade, certo una scultura molto bella e ben rifinita, ma affiorata inaspettatamente dalle viscere della terra proprio come una *revenante*, una non-morta:

– Vous étiez donc présent à la découverte? - domanda incuriosito il narratore -.

– Oui, monsieur. M. de Peyrehorade nous dit, il y a quinze jours, à Jean Coll et à moi, de déraciner un vieil olivier qui était gelé de l'année dernière, car elle a été bien mauvaise, comme

1428 MÉRIMÉE, *La Vénus d'Ille*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, Paris, Gallimard, 1978, p. 738. Sulla stessa scia si rammenti ancora, ad esempio, parte del commento di Romuald all'interno della descrizione di Clarimonde, ne *La Morte amoureuse* di Gautier: "Les plus grands peintres, lorsque, poursuivant dans le ciel la beauté idéale, ils ont rapporté sur la terre le divin portrait de la Madone, n'approchent même pas de cette fabuleuse réalité. Ni les vers du poète ni la palette du peintre n'en peuvent donner une idée" (GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 527). I soggetti maschili narranti inducono i lettori a credere che la figura femminile sia Bellezza allo stato puro e nulla più.

1429 MÉRIMÉE, *La Vénus d'Ille*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, Paris, Gallimard, 1978, p. 739.

1430 L'olivo - "fuoco vegetale" come lo definisce Alfredo Cattabiani (cfr. A. CATTABIANI, *Florario: miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano, Mondadori, 1996, p. 74) - è la dimora della Luna immortale e un suo emblema (quindi un emblema dell'Eterno Femminino). Simbolo nuziale, in quanto conferisce fecondità, vita e prosperità (cfr. COOPER, *op. cit.*, p. 208), è significativo il rinvenimento della statua della dea dell'Amore per antonomasia ai piedi di questa pianta (soprattutto a fronte degli eventi drammatici che seguiranno e che ruotano tutti proprio intorno a un matrimonio). Al simbolismo di pace universalmente conosciuto se ne riallaccia uno rinascimentale meno noto, quello della Mansuetudine: una donna coronata di olivo che posa la mano destra su un elefante, animale paziente e buono. Anche la Carità viene raffigurata da un olivo, come pure coronata d'olivo è la Misericordia. Un ramoscello di quest'albero sacro è nella mano della Fama Buona, una donna che tiene nella destra una tromba, ha al collo una collana d'oro con un cuore e agli omeri ali bianche (cfr. CATTABIANI, *op. cit.*, pp. 82-83). Ora, il fatto che l'olivo presso cui è sepolta la statua di Venera, nel giardino di Monsieur de Peyrehorade, sia vecchio e gelato da oltre un anno, pronto per essere sradicato, evoca immediatamente un'idea di perversione della simbologia ad esso legata e trasmessa, quasi per fenomeno osmotico (una con-divisione e un passaggio che comunque - è opportuno ricordarlo - sono sempre reciproci), all'idolo bronzeo che per secoli ne ha costituito, in un certo senso, le radici.

vous savez. Voilà donc qu'en travaillant Jean Coll qui y allait de tout coeur, il donne un coup de pioche, et j'entends bimm...comme s'il avait tapé sur une cloche. Qu'est-ce que c'est? que je dis. Nous piochons toujours, nous piochons, et voilà qu'il paraît une main noire, qui semblait la main d'un mort qui sortait de terre. Moi, la peur me prend. Je m'en vais à monsieur, et je lui dis: "Des morts, notre maître, qui sont sous l'olivier! Faut appeler le curé. – Quels morts?" qu'il me dit. Il vient, et il n'a pas pls tôt vu la main qu'il s'écrie: "Un antique! un antique!" Vous auriez cru qu'il avait trouvé un trésor. Et le voilà, avec la pioche, avec les mains, qui se démène et qui faisait quasiment autant d'ouvrage que nous deux - prima vittima della statua maledetta e, al contempo, unico, reale profanatore del suo riposo, ruolo che gli varrà la perdita dell'unico figlio, nel giorno più lieto per costui e per tutta la sua famiglia: quello delle sue nozze -.

– Et enfin que trouvâtes-vous?

– Une grande femme noire plus qu'à moitié nue, révérence parler, monsieur, toute en cuivre¹⁴³¹, et M. de Peyrehorade nous a dit que c'était une idole du temps des païens...du temps de Charlemagne, quoi!

– Je vois ce que c'est...Quelque bonne Vierge d'un couvent détruit - ritene sulle prime il narratore nella propria ingenuità -.

– Une bonne Vierge! ah bien oui!...Je l'aurais bien reconnue, si ç'avait été une bonne Vier-ge. C'est une idole, vous dis-je - e, in particolare, l'esatto opposto di una Vergine Maria del Cristianesimo, vale a dire Afrodite / Venere, la dea classica per eccellenza del fascino e del desiderio sensuale -; on le voit bien à son air. Elle vous fixe avec ses grands yeux blancs...On dirait qu'elle vous dévisage. On baisse les yeux, oui, en la regardant¹⁴³².

1431 Il nome latino del rame - *aes cuprum* - significa "minerale (metallo) di Cipro", dall'isola sulle cui rive proprio Afrodite sorse dalla schiuma del mare. Nelle natiche simbologie dei metalli, il rame è l'analogo terrestre del pianeta Venere e, negli scritti alchemici, viene indicato con gli stessi segni astrologici. Nel testo, però, il metallo di cui si compone la statua rinvenuta da M. de Peyrehorade oscilla - in più occasioni - dal rame al bronzo (che è, appunto, una lega di rame e stagno in varie proporzioni). Non a caso, in certi culti di Venere, non era il rame, bensì il bronzo il metallo di questa dea (cfr. BIEDERMANN, *op. cit.*, p. 431).

1432 Il pericolo viene immediatamente percepito dalla maggior parte delle persone che posano il proprio sguardo sulle forme di questa Venere antica, in primo luogo proprio a causa della soggezione che ispirano i suoi occhi e che volge rapidamente in autentico terrore. Madame de Peyrehorade - una donna - dichiara al narratore di non poter assolutamente decidersi a guardare la statua causa, in paese, di diverse sciagure come quella capitata a Jean Coll (cfr. MÉRIMÉE, *La Vénus d'Ille*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, Paris, Gallimard, 1978, p. 735). Lo sfavillio delle pupille di Venere è insostenibile per qualsiasi essere umano (che non sia l'infervorato Monsieur de Peyrehorade): da esse si sprigiona, infatti, una forza soprannaturale e un'aura d'intangibile sacralità che avvolgono tutta la sua figura e che ricadono come un macigno sul soggetto maschile, il quale, debole e impaurito, è obbligato a piegarsi anche di fronte al simulacro - apparentemente inanimato - di una *Femme Fatale*. Lo sgomento provato dagli uomini è dovuto, soprattutto, al colore bianco, inquietante, degli occhi della statua, il bianco opaco del lutto, del pallore della morte che assorbe e stempera l'individuo nella dimensione dell'aldilà. Il soggetto maschile teme, guardando questi occhi, di farsi irrimediabilmente catturare e divorare dalla dea, di compiere il grande salto, di piombare nel nulla, dato che il bianco rappresenta non soltanto, il "non-colore" della teofania, ma, appunto, il colore spettrale del passaggio dalla vita alla morte (in quanto, nel pensiero simbolico, la morte precede la vita e ogni nascita è una rinascita), il colore che caratterizza il vuoto notturno, l'assenza e l'annullamento della coscienza. Il bianco, associato in genere alla vita e all'amore, lo è anche, dunque, al trapasso e alla sepoltura: una donna vestita di bianco o contraddistinta da qualcosa di bianco reca i connotati di amore / vita / morte come - guarda caso - l'Afrodite Delfica delle Tombe (cfr. BIEDERMANN, *op. cit.*, p. 72 e COO-PER, *op. cit.*, pp. 84-85). Le pupille della *Vénus d'Ille*, inoltre, per la loro forma circolare, evocano, in un certo qual modo, la Luna nel suo rappresentare il lato più oscuro della Natura, quello invisibile che esercita il proprio dominio addirittura sul fato. Per questo il soggetto maschile ha come l'impressione, fissandole, di penetrare nel mondo lunare, per antonomasia freddo e femminile e simbolo, a sua volta, del cambiamento

– Des yeux blancs? Sans doute ils sont incrustés dans le bronze. Ce sera peut-être quelque statue romaine.

– Romaine! c'est cela. M. de Peyrehorade dit que c'est une Romaine. Ah! je vois bien que vous êtes un savant comme lui.

– Est-elle entière, bien conservée?

– Oh! monsieur, il ne lui manque rien. C'est encore plus beau et mieux fini que le buste de Louis-Philippe, qui est à la mairie, en plâtre peint. Mais avec tout cela, la figure de cette idole ne me re-vient pas. Elle a l'air méchante...et elle l'est aussi.

– Méchante! Quelle méchanceté vous a-t-elle faite?

– Pas à moi précisément; mais vous allez voir. Nous nous étions mis à quatre pour la dresser debout, et M. de Peyrehorade, qui lui aussi tirait à la corde, bien qu'il n'ait guère plus de force qu'un poulet, le digne homme! - talmente inebriato dalla scoperta dell'idolo bronzeo da agire come se fosse del tutto fuori di sé: dunque, già palesemente sotto l'influsso ammaliatore e male-fico della Vénus d'Ille¹⁴³³ - Avec bien de la peine nous la mettons droite. J'amassais un tuileau pour la caler, quand, patatras! la voilà qui tombe à la renverse tout d'une masse. Je dis: Gare dessous! Pas assez vite pourtant, car Jean Coll n'as pas eu le temps de tirer sa jambe...

– Et il a été blessé?

– Cassée net comme un échalas, sa pauvre jambe. Pécaire! quand j'ai vu cela, moi, j'étais furieux. Je voulais défoncer l'idole à coups de pioche, mais M. de Peyrehorade m'a retenu. Il a donné de l'argent à Jean Coll, qui tout de même est encore au lit depuis quinze jours que cela lui est arrivé, et le médecin dit qu'il ne marchera jamais ce cette jambe-là comme de l'autre. C'est dommage, lui qui était notre meilleur coureur et, après monsieur le fils - come si è detto, la pros-sima vittima designata della statua -, le plus malin joueur de paume¹⁴³⁴.

L'antica Venere della città fenicia di Boulternère, pur essendo "soltanto" un simulacro, rinnova il proprio mito - con tutti gli attributi più oscuri che lo caratterizzano - nel moderno e catalano paese d'Ille. Essa sembra non soltanto in grado di uccidere con il suo sguardo fintamente vuoto, ma anche di

inteso come sofferenza, decadenza e morte (cfr. BIEDERMANN, *op. cit.*, pp. 277-279 e COOPER, *op. cit.*, pp. 166-169). L'associazione della Luna - potere fem-minile che governa una landa popolata da defunti - e del bianco tipico del sudario, dei fantasmi e di tutte le apparizioni ultraterrene che ossessionano l'immaginario collettivo, rende, pertanto, la statua di Venere particolarmente letale. Il suo sguardo agisce, di conseguenza, come una sorta di ammonimento per quanti giungono ad interpretarlo, catapultando, invece, in un vero e proprio incubo coloro che non riescono o non vogliono decifrare la sua infida natura.

1433 Tanto Madame de Peyrehorade vorrebbe fondere l'idolo per farne una campana per la chiesa del paese (esorcizzando la Venere nera in altri termini), quanto il marito sostiene, con tono più che risoluto, di essere pronto a sacrificare una gam-ba per la dea - proprio come è accaduto, suo malgrado, al povero Jean Coll - ma, diversamente da costui, senza alcun rim-pianto, anzi con immensa gioia (cfr. MÉRIMÉE, *La Vénus d'Ille*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 734-735).

1434 *Ibid.*, pp. 730-732.

spezzare corpi con la sua mole per nulla indifferente - come si è visto sopra - e, addirittura, di vendicarsi se qualcuno pensa anche soltanto vagamente di arrecarle oltraggio¹⁴³⁵, dando prova di una coscienza più che desta, di una volontà più che viva.

Ciò che affascina il soggetto maschile resta però, in ogni caso, il corpo scultoreo del feno-meno femminile, che viene posto ampiamente in evidenza, spesso (volutamente) a scapito dell'introspezione della donna stessa. Volto e forme dei personaggi femminili vengono rivelati e descritti a più riprese, in certi casi in maniera quasi ossessiva, particolare, questo, che li configura come oggetti privilegiati del desiderio dell'uomo, come uniche componenti di una sorta di bambola ieratica in grado di procurargli piacere, voluttà, estasi. Questi ama al di sopra di tutto la fisicità della donna, che, almeno inizialmente, sembra non dare adito a troppe complicazioni, consentendogli di fantasticare liberamente: per questo buona parte degli autori qui presi in esame tende a dilungarsi in dettagliate descrizioni di levigati corpi eburnei dalle forme provocanti. Le linee devono essere sinuose, armoniose - in altri termini, intensamente erotiche -, delineare fluide e roride rotondità sensuali, sempre vistosamente improntate a un unico modello ideale, dal sapore classico e pressoché impeccabile (ma non troppo intangibile, per lo meno al principio); l'incarnato deve apparire pallido, quasi trasparente, tanto da lasciar spiccare le vene azzurrognole sottostanti. In un primo tempo, dunque, sono la perfezione e la dolcezza, la passione, ma anche la tenerezza - ovviamente tutte esteriori - della *Femme Fatale* a venire evocate: i sensi chiamati in causa sono soprattutto la vista e il tatto. Gli occhi del narratore - come si è già documentato in maniera più che esaustiva - sono continuamente in subbuglio al cospetto delle splendide sem-bianze assunte dal fenomeno femminile. Rispettando gli stereotipi artistico-letterari dell'epoca, che tendono a proporre e ad esaltare un'immagine muliebre piuttosto morbida e prosperosa, in un certo senso rassicurante e materna, costruita in base a fattori emotivi complessi - a volte, veri e propri sussulti enigmatici - che si distendono con suggestione attorno a un erotismo fatto di curve e di tratti ondulati, è più che logico che l'attenzione del soggetto maschile si focalizzi im-mediatamente sulla carnalità femminile, sulla maniera della donna di offrirsi a lui in inequivocabili atteggiamenti intimi e in posture spesso al limite della decenza. Arria Marcella - come ogni buona *revenante* che si rispetti - finisce per mostrarsi

1435 Ospite in casa de Peyrehorade, il narratore, dopo una lunga cena, spalanca una finestra della stanza destinatagli per respirare l'aria fresca della notte e, in quel mentre, scorge due monelli del luogo passare abbastanza vicino alla statua di Venere e fermarsi a guardarla e ad apostrofarla ad alta voce: ““Te voilà donc, coquine! [...] Te voilà! disait [l'un d'eux]. C'est donc toi qui as cassé la jambe à Jean Coll! Si tu étais à moi, je te casserais le cou. – Bah! avec quoi? dit l'autre. Elle est de cuivre, et si dure qu'Étienne a cassé sa lime dessus, essayant de l'entamer. C'est du cuivre du temps des paiens; c'est plus dur que je ne sais quoi. – Si j'avais mon ciseau à froid (il paraît que c'était un apprenti serrurier - dunque una sorta di fabbro come Vulcano, il legittimo consorte di Venere, a sua volta goffo e sciancato allo stesso modo dell'ormai dell'in-valido Jean Coll -), je lui ferais bientôt sauter ses grands yeux blancs, comme je tirerais une amande de sa coquille. Il y a pour plus de cent sous d'argent”. Ils firent quelques pas en s'éloignant. “Il faut que je souhaite le bonsoir à l'idole”, dit le plus grand des apprentis, s'arrêtant tout à coup. Il se baissa, et probablement ramassa une pierre. Je le vis - afferma il narratore - déployer le bras, lancer quelque chose, et aussitôt un coup sonore retentit sur le bronze. Au même instant l'apprenti porta la main à sa tête en poussant un cri de douleur. “Elle me l'a rejetée!” s'écria-t-il. Et mes deux polissons prirent la fuite à toutes jambes” (*Ibid.*, pp. 736-737). Per il narratore, scettico archeologo, è chiaro che il sasso, rimbalzato contro il metallo, aveva punito il ragazzo dell'offesa arrecata alla dea. Ma per un lettore più superstizioso, il castigo in questione potrebbe essere interpretato come la ritorsione tutta intenzionale della dea contro l'empio che ha contemplato l'ipotesi di accecarla, di privarla, cioè, degli elementi più rappresentativi della sua natura fatale, vale a dire della sua identità, della sua essenza primaria. Tanto più che, la mattina seguente al tentativo di vandalismo, proprio il narratore nota un segno bianco sulle dita della mano destra della statua, dita che, sul momento, egli - non azzardandosi a fare congetture di natura ben più perturbante - suppone siano state direttamente colpite dal sasso nella sua traiettoria, oppure che siano state scalfite da un frammento staccatosi dalla pietra in questione per l'irruenza dell'urto e rimbalzato, di conseguenza, sulla mano (cfr. *Ibid.*, p. 743).

ad Octavien - la preda del momento - discinta e in una posa licenziosa, al fine di indurlo a cadere in fretta tra le proprie grinfie: “sur un biclinium [...] accoudée [...] dans une pose voluptueuse et sereine qui rappelait la femme couchée de Phidias sur le fronton du Parthenon [...]; un collier de boules d’or, soutenant des grains allongés en poire, circulait sur sa poitrine laissée à demi découverte par le plis négligé d’un peplum de couleur paille bordé d’une grecque noire”¹⁴³⁶.

Un fisico più che attraente serve a celare una natura più che demoniaca, vero motore dell’azione. Perché, contrariamente a quanto potrebbe sembrare ad una prima lettura, all’interiorità e alla psicologia femminile sono riservati spazi e ruoli tutt’altro che nulli o secondari all’interno del *récit fantastique*. Le *Femme Fatales* fantastiche (e non solo) possono divertirsi, in certi casi, a giocare ad apparire fragili e ingenua, pur rivelandosi, alla resa dei conti, ben lungi dall’essere emotivamente vulnerabili, innocenti o sprovvedute. Esse, infatti, sono tutte, indistintamente, ma-nipolatrici, opportuniste e perfide e se ostentano sembianze divine fatte per l’amore più che un cervello diabolico capace di partorire soltanto le idee più abominevoli e perverse, tutto ciò è finalizzato ad amplificare al massimo il potere seduttivo per adescare più agevolmente la vittima maschile e abbandonarla, subito dopo averla condotta verso un tragico destino. Che si tratti del volto con tutti i suoi attributi, dei capelli, del seno, delle braccia, delle mani e dei gesti che ad esse competono, il corpo del fenomeno femminile rappresenta, nella maggior parte dei casi, il suo mezzo d’espressione e di possessione altrui più diretto: l’indole taciturna o il silenzio verbale totale che molto spesso contraddistingue la donna viene controbilanciato, in un certo senso, da un’eloquenza corporea coltivata ai massimi livelli. Ne *La Morte amoureuse*, ad esempio, Clari-monde, per affascinare Romuald, agisce come una particolare sirena che diffonde il proprio canto ammaliatore con lo sguardo più che con la voce¹⁴³⁷. Ciò che sottolinea ulteriormente il ruolo di “oggetto sessuale” rivestito della *Femme Fatale* fantastica e la funzione fondamentale svolta dal suo corpo a livello narrativo è il fatto che molti autori insistono in maniera particolare sugli abiti e le *parures* che meglio di altri sanno porre in risalto le loro forme e che, il più delle volte, rappresentano l’acme del lusso, della raffinatezza e dell’esotico. Quasi tutte le figure femminili gautieriane sono letteralmente ricoperte d’oro e di gioielli: di Clarimonde si nota che “elle [re-fusait] tout. Elle avait assez d’or; elle ne voulait plus que de l’amour, un amour jeune, pur, éveillé par elle, et qui devait être - proposito lodevole, ma difficilmente realizzabile, se non del tutto inverosimile, per una *revenante* - premier et le dernier”¹⁴³⁸. Chantal Gleyses, trattando del personaggio dell’adultera nella letteratura ottocentesca, sembra condividere pienamente quanto appena esposto sopra:

Les portraits des épouses adultères dans les romans du XIXe siècle insistent sur leurs caractères physiques. Brunnes vives ou blondes délicates, plus jolies que belles, elles plaisent par leur charme raffiné. L’âge venu, cette séduction fragile réclamera des soins de plus en plus attentifs. Leurs vêtements font évidemment l’objet de longues descriptions; le choix de la couleur du tissu (avec une préférence marquée pour les dentelles, soies et cachemires), et de la forme (peignoirs suggestifs ou

1436 GAUTIER, *Arria Marcella*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. II, pp. 308-309.

1437 Cfr. ID., *La Morte amoureuse*, in *Ibid.*, t. I, p. 529.

1438 *Ibid.*, p. 548.

robes moulantes) trahit leur tempérament¹⁴³⁹.

Le donne descritte dagli autori maggiormente sensibili al fascino femminile vengono concepite, allora, per il diletto visivo e sensoriale in generale, creature sessualmente desiderabili, il cui ero-tismo diviene e resta il loro unico e principale *atout*.

Contes e nouvelles fantastiques sono sature di lessico ed espressioni inerenti alla sfera della sessualità, sessualità che gli scrittori - in particolare quelli della prima metà dell'Ottocento - sanno evocare con estrema finezza e delicatezza. Ne *La Vénus d'Ille* di Mérimée, la statua della dea Afrodite che ha portato al dito la fede nuziale di Alphonse de Peyrehorade - simbolo sacro di unione fisica e spirituale - uccide il giovane mortale che prima l'ha illusa e poi ha osato tra-dirla, la notte delle nozze, con Mademoiselle de Puygarrig, vale a dire con il suo doppio umano. È come se l'idolo di bronzo, improvvisamente animatosi e raggiunto il proprio sposo promesso nel talamo nuziale, consumasse con lui il matrimonio, sostituendosi, per la seconda volta, alla sua gemella di carne e sangue. Il narratore asserisce che ciò che lo colpisce come un pugno allo sto-maco, dall'inizio del suo soggiorno spagnolo in casa de Peyrehorade è la scena raccapricciante

du jeune homme à demi-vêtu, étendu en travers sur le lit [de la chambre nuptiale] dont le bois était brisé. il était livide, sans mouvement. [...].

“Mon Dieu! m'écriai-je, qu'est-il don arrive?”

Je m'approchai du lit et soulevai le corps du malheureux jeune homme; il était déjà raide et froid. Ses dents serrées et sa figure noircie exprimaient les plus affreuses angoisses. Il paraissait assez que sa mort avait été violente et son agonie terrible. Nulle trace de sang cependant sur ses habits. J'écartai sa chemise et vis sur sa poitrine une empreinte livide qui se prolongeait sur les côtes et le dos. On eût dit qu'il avait été étreint dans un cercle de fer¹⁴⁴⁰.

Mademoiselle de Puygarrig - ormai vedova de Peyrehorade - impazzita dal dolore e in preda alle convulsioni racconta come, poco dopo essersi coricata l'uscio della stanza nuziale fosse stato aperto una prima volta e qualcuno fosse entrato, stendendosi al suo fianco e schiantando di netto il letto - come se questo fosse stato caricato di un peso enorme - qualcuno silenzioso e freddo come il ghiaccio. In preda alla paura, la fanciulla ricorda che, successivamente, la porta venne aperta una seconda volta - senza ombra di dubbio dal consorte - il quale tirò le tendine del letto e si sdraiò nel posto già precedentemente occupato dal misterioso sconosciuto congelato. Infine,

1439 GLEYSSES, *op. cit.*, p. 132.

1440 MÉRIMÉE, *La Vénus d'Ille*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, cit., pp. 753-754.

[e]lle entendit un cri étouffé. La personne qui était dans le lit, à côté d'elle, se leva sur son séant et parut étendre les bras en avant. Elle tourna la tête alors... - gesto che, fino ad allora, la sposa, terrorizzata, non aveva avuto il coraggio di compiere - et vit [...] son mari à genoux auprès du lit, la tête à la hauteur de l'oreiller, entre les bras d'une espèce de géant verdâtre qui l'étreignait avec force. [...] elle [reconnut la] Vénus de bronze, la statue de M. de Peyrehorade [...]. À ce spectacle, elle perdit connaissance. [...]. Elle ne peut en aucune façon dire combien de temps elle demeura évanouie. Revenue à elle, elle revit le fantôme, ou la statue, [...], immobile, les jambes et les bas du corps dans le lit, le buste et les bras étendus en avant, et entre ses bras son mari, sans mouvement. Un coq chanta. Alors la statue - come ogni *revenante* che si rispetti - sortit du lit, laissa tomber le cadavre et sortit¹⁴⁴¹.

La stretta mortale della statua¹⁴⁴² ricorda da vicino l'abbraccio amoroso, unitamente all'atto dello stupro, evocato dall'avverbio modale "avec force".

Ed osservazioni più o meno analoghe possono essere estese anche al morso della donna-

vampiro¹⁴⁴³. In questo caso è la bocca che viene posta in risalto, il luogo per eccellenza dell'orali-tà:

1441 *Ibid.*, pp. 755-756.

1442 Le braccia bronzee della Vénus d'Ille che soffocano il giovane sposo che ha commesso l'imprudenza d'infilarle al dito l'anello nuziale destinato a ben altro genere di fanciulla, evocano immediatamente la regina Nyssia che, per vendicare il grave oltraggio arrecatole dal marito - che ha svelato la sua intimità agli occhi di Gygès - esige la morte di uno dei due uomini, ed impone all'infatuato capitano delle guardie del re Candaule, o di uccidere il suo signore, o di prepararsi a soccombere lui stesso. Invano l'uomo la implora di dimostrare clemenza: "Si tu parlais à un sphinx de granit dans les sables arides de l'Égypte, tu aurais plus de chance de l'attendrir. [...] Un coeur d'airain habite ma poitrine de mar-bre... Meurs ou tue!" (GAUTIER, *Le Roi Candaule*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 984). E la donna conduce il valoroso soldato - la cui volontà è stata da lei completamente annientata, soggiogata - al luogo dove ucciderà il regale consorte: "La main qui tenait celle de Gygès était froide, douce et petite; cependant ces doigts déliés la serraient à la meurtrir comme eussent pu le faire les doigts d'une statue d'airain animée par un prodige; la roideur d'une volonté inflexible se traduisait dans cette pression toujours égale, semblable à une tenaille, que nulle hésitation partie de la tête ou du coeur ne venait faire varier" (*Ibid.*, pp. 986-987).

1443 Il vampirismo, così come il diabolismo, rappresenta - è bene rammentarlo - una delle principali "modalité de la femme fatale", in quanto "l'expression de "femme-vampire", affadde par trop d'usage, finit par se confondre avec celle de femme fatale en général. La formule paraît si évidente qu'on ne l'a guère interrogée" (DOTTIN-ORSINI, *op. cit.*, p. 274). Le considerazioni formulate successivamente da Mireille Dottin-Orsini illustrano in maniera eloquente le analogie esistenti tra le figure femminili in questione. La *revenante* somiglia, per molti aspetti, alla donna diabolica, all'etè-ra velenosa: come costoro, essa è infatti pallida, inquietante, felina. Già la letteratura della prima metà dell'Ottocento - sebbene con qualche *pruderie* in più rispetto alle opere che si avviano verso il Decadentismo - dimostra chiaramente che "la femme fait peur, qu'elle est cruelle, qu'elle peut tuer. Il ne s'agit plus en effet de l'Ange, de la Muse ou de la Madone - images trop souvent retenues comme les seules représentations de la femme au XIXe siècle" (*Ibid.*, p. 16). A tale proposito, cfr. S. MICHAUD, *Muse et Madone: visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*, Paris, Éditions du Seuil, 1985. "Elles [ces images] sont certes positives, idéalisées, sécurisantes, et toutes renvoient, grandes Mères lumineuses et pures, au prototype de la Vierge Marie. Beaucoup moins sécurisante est la figure qui se développe peu à peu chez auteurs trop souvent passés sous silence: celle d'un monstre sanglant, répugnant parfois, dont l'outrance et le mauvais goût [...] peuvent mettre mal à l'aise, mais qui n'en a pas moins laissé, dans l'imaginaire, des traces dont témoigne aujourd'hui encore ce qu'on appelle la "paralittérature". On peut y voir une inversion maligne de la mère [...]. À scruter ces images de la femme, on peut faire des curieuses constatations: si les unes continuent, impavides, à perpétuer les louanges à la Madone, célébrant la femme (c'est-à-dire la mère potentielle) comme étant naturellement bonne, altruiste, prête à tous les sacrifices, les autres affirment avec la même conviction que la femme (c'est-à-dire l'objet du désir) est, tout aussi naturellement, vouée à la fausseté et à la cruauté, le mensonge à la bouche et les mains tachées de sang...Parfois le même auteur, suivant les romans, se livre à l'une ou à l'autre démonstration; et sans doute dirait-il pour se défendre qu'il ne s'agit pas de la même femme. [...]. Quoiqu'il en soit, la Muse subit [...] d'étranges métamorphoses. Vulgaire chez les naturalistes, elle se tape sur les cuisses, à ses règles (ou la colique), et s'il arrive qu'elle accouche, c'est dans l'horreur et les sanies; hiératique chez les symbolistes, elle assassine d'un sourire, traîne sa robe dans le sang, a des yeux impassibles de pierre précieuse. De toute façon, elle est dangereuse. Dans ce qu'il faut bien appeler une mythologie de la féminité, la femme fatale n'est pas seulement la femme

molteplici e immediati sono i riferimenti alla sessualità. Maurice Lévy, in un articolo consacrato a *Lovecraft et les vampires*, sostiene, appunto, che “la morsure du vampire est une méta-phore de l’oralité”, e dunque che “point n’est besoin d’être Jean Marigny ou Sigmund Freud pour établir une relation directe entre vampirisme et sexualité”¹⁴⁴⁴. L’atto vampirico è in tutto e per tutto simile ad un atto d’amore, dato che, con il morso e la suzione del sangue altrui, si instaura sempre un legame, si verifica sempre un’unione. Ne *La Morte amoureuse*, Clarimonde beve avidamente con la bocca le gocce di sangue che stillano dal dito di Romuald e ciò le provoca un effetto assai particolare, a cavallo tra la metamorfosi mostruosa e l’orgasmo:

Elle avalait le sang par petites gorgées, lentement et précieusement, comme un gourmet qui savoure un vin de Xérès ou de Syracuse; elle clignait les yeux à demi, et la pupille de ses prunelles vertes était devenue oblongue au lieu de ronde. De temps à autre elle s’interrompait pour me baiser la main, puis elle recommençait à presser de ses lèvres les lèvres de la plaie pour en faire sortir encore quelques gouttes rouges. Quand elle vit que le sang ne venait plus, elle se releva l’oeil humide et brillant, plus rose qu’une aurore de mai, la figure pleine, la main tiède et moite, enfin plus belle que jamais et dans un état parfait de santé¹⁴⁴⁵.

L’improvvisa trasformazione della fisionomia della donna testimonia il crescendo del piacere procurato dal poter finalmente appagare la propria natura ematofaga. Ma, se si verifica una suzione, questa deve essere necessariamente preceduta da una stretta, da una qualche sorta di “abbraccio amoroso”. Jacques Finné, nel saggio *Le Sang n’est pas tout: la dimension érotique du vampire*, riconosce, infatti, che “le vampire est en lui-même une créature érotique. Sa spécialité, la succion, appartient à la sensualité quotidienne, bourgeoise, oserais-je presque écrire: quelle étreinte sans

qui tue. Elle se confond également avec la mégère, version peu décorative mais redoutable de celle qui gâche une vie d’homme, avec la dépravée à l’immoralité contagieuse, avec la trop belle au néfaste pouvoir: Leopardi avait écrit que “l’épouvante est le propre de l’impression que produit la beauté” – et l’on connaît la locution: belle à faire peur. Elle procède de Lilith, “la fille de Satan, la grande femme d’ombre” (Hugo, *La Fin de Satan*), d’Hélène de Troie, “tant admirée, couverte de tant d’outrages” (Goethe, *Le Second Faust*), mais aussi de la petite femme légère, agent dérisoire et funeste de l’Inconscient. Souvent, l’équilibre n’est pas fait entre les unes et les autres, Astarté côtoie les gommeuses; mais toujours la victime masculine interroge: “De quel indéfectible sortilège dispose-tu, ô terrifiante?” (Bois, *L’Éternelle Poupée*). Elle est bien sûr, avant toutes choses, la femme fatale-à-l’homme, incarnant le destin de l’humanité masculine sacrifiée sur l’autel de l’Espèce. Elle attend sa proie dans l’ombre, avec une tranquillité proprement divine. Elle donne la mort, mais elle est aussi montrée comme cadavre vivant, charogne repoussante. La fatalité la mène, elle apparaît comme l’instrument de forces qui la dépassent, et à qui elle ne fait que prêter, un temps, son corps: conception mythologique qui permet, au même moment, d’affirmer sa stupidité de pure matière, de marionnette insensible et manipulée. Le discours masculin joue ainsi [...] sur les deux tableaux de la célébration et de l’anathème, litanies et injures confondues. Si elle est “belle, affreusement”, comme l’écrit Mallarmé de son Hérodiade, il faut bien qu’elle meure pour que survive celui qu’elle met en péril. Elle incarne une surenchère de la féminité, mystère insondable, chacun le sait, pour elle-même comme pour l’homme. Elle est enfin, tout simplement, la femme mauvaise, autrement dit vouée par essence à la méchanceté” (DOTTIN-ORSINI, *op. cit.*, pp. 16-18). *Contes e nouvelles fantastiques* dell’epoca pullulano di tutte queste variegati tipologie femminili, in particolare, di creature idealizzate che, sotto sembianze rassicuranti, celano mostri feroci e ripugnanti, pronti a dilaniare letteralmente il protagonista maschile, dopo avergli sconvolto l’esistenza, e a traumatizzare profondamente il pubblico dei lettori.

1444 M. LÉVY, *Lovecraft et les vampires*, in “Littératures”, 26 (printemps 1992), p. 60.

1445 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, pp. 548-549.

succion?”¹⁴⁴⁶. In questa stretta è impossibile non intravedere un principio di stupro, dato che la figura del *revenant*, carnefice per natura, tende ad umiliare, a soggiogare completamente la propria vittima, il più delle volte consenziente.

Come si è ben evidenziato nella prima parte di questo studio, le donne, nella vita reale ottocentesca, non dispongono di alcun potere e sono del tutto subordinate agli uomini. Anche nell'intimità coniugale, il semplice atto di prendere una sana e normale iniziativa viene loro quasi sempre precluso. Ma nella maggior parte dei *récits fantastiques*, ruoli sessuali e valori morali e sociali subiscono una brusca inversione: la figura femminile acquisisce, infatti, forza, potere, autorità, assumendo tutta una serie di attributi che tendono a mascolinizzarla, a renderla una “femme phallique”, mentre l'uomo, dal canto suo, finisce per risultare alquanto effeminato, un vero e proprio “homme vaginal”¹⁴⁴⁷. Ne *La Morte amoureuse*, ad esempio, Clarimonde braccia famelicamente la propria preda, il sacerdote Romuald. In tutte le occasioni in cui gli compare dinnanzi o si reca da lui (occasioni percentualmente maggiori rispetto alle volte in cui è il giovane a recarsi dalla donna), essa si caratterizza - come nota Bellemin-Noël - per un feticistico “emblème vi-ril”, che si tratti di una rosa bianca appassita, di una lampada tombale o di un frustino che termina con un fischietto d'oro¹⁴⁴⁸. Questa ricerca così frequente - a tratti ossessiva, se non addirittura morbosa - della promiscuità e dell'indistinzione sessuali rivela l'angoscia della società dell'epoca posta di fronte al binomio *Éros / Thánatos*.

Gli autori finora presi in esame sembrano, dunque, remare controcorrente e accettare l'idea - per lo meno nell'ambito delle loro rispettive produzioni fantastiche - che la donna possa essere pari o, addirittura, superiore all'uomo. La figura femminile, nei *contes* e nelle *nouvelles fantastiques*, dispone, allora, di un potere che soltanto una modalità letteraria così *sui generis* come quella Fantastica è in grado, nel XIX secolo, di conferirle.

Ciononostante, nel XIX secolo, l'“érotographie”¹⁴⁴⁹ - neologismo coniato da Finné, che non riesce a tracciare “une frontière nette entre littératures, coquine, leste, érotique ou pornographique”¹⁴⁵⁰ - non scende mai al di sotto della cintura. “Le vampire est resté au stade anal - voire au stade oro-anal. Le mythe est chargé d'excitation sexuelle, mais il n'est pas fait mention de sexualité. C'est du sexe sans organes sexuels, du sexe sans accouplement, du sexe sans responsabilité, du sexe sans culpabilité, du sexe sans amour - mieux encore: du sexe sans nom”¹⁴⁵¹. Tuttavia, contrariamente a quanto appena dichiarato, la sessualità della *revenante* protagonista de *La Morte amoureuse* si

1446 FINNÉ, *Le Sang n'est pas pas tout: la dimension érotique du vampire*, in AA.VV., *Visages du vampire*, Paris, Éditions Dervy, 1999, p. 142.

1447 Ph. BERTHIER, “L'Ensorcelée”, “Les Diaboliques” de Barbey d'Aurevilly: *une écriture du désir*, Paris, Honoré Champion, 1987, p. 128. I riferimenti dello studioso al motivo dell'androginia - assai diffuso nel XIX secolo - sono evidenti. E l'ermafroditismo possiede già di per sé una connotazione diabolica, in quanto una natura caratterizzata da una sessualità sdoppiata rappresenta un abominio agli occhi di Dio (cfr., a tale proposito, di F. MONNEYRON, *L'Androgyne romantique: du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, Ellug, 1994 e *L'Androgyne décadent: mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, Ellug, 1996).

1448 BELLEMIN-NOËL, “La Morte amoureuse” de Gautier, *une cousine de Dracula?*, in *op. cit.*, p. 147.

1449 FINNÉ, *Le Sang n'est pas pas tout: la dimension érotique du vampire*, in *op. cit.*, p. 141.

1450 *Ibid.*

1451 *Ibid.*, p. 144.

accompagna a sentimenti apparentemente sinceri e profondi: Clarimonde è convinta di amare Romuald e non vorrebbe arrecargli alcun male, ma essa è costretta a nutrirsi del suo sangue se vuole sopravvivere e continuare a stargli accanto. Ora, il passaggio del liquido ematico dall'uomo alla donna assume - ovviamente - una connotazione fortemente erotica, soprattutto se si sostituisce al liquido in questione quello seminale: “[I]e remplacement est d’au-tant plus ais  que les rapports entre les deux liquides sont évidents, entre autres parce qu’ils symbolisent l’union totale (l’ change de liquides s minaux  quivaut   l’ change du sang pour sceller une fraternit  entre guerriers)”¹⁴⁵². Malgrado ci  - come si   detto - “la libert  sexuelle totale”¹⁴⁵³   ancora ben lungi dal trovare una forma di espressione in ambito artistico-letterario. Gli scrittori cercano di camuffare con ogni mezzo possibile i tab  sessuali e, come precisa anche Todorov¹⁴⁵⁴, “la littérature fantastique est ce masque - forse il pi  congeniale in assoluto - pour les interdits sexuels”¹⁴⁵⁵. Fra questi spicca in maniera significativa il motivo della necrofilia. Sia Romuald ne *La Morte amoureuse* che Octavien in *Arria Marcella*, ad esempio, sono attratti e sedotti da due donne-vampiro, vale a dire da due morte(-viventi); il primo - oltretutto sacerdote - si spinge addirittura, a concepire - e, in parte, a realizzare - tutta una serie di morbide fantasie erotiche sul corpo ritenuto senza vita dell’amata cortigiana¹⁴⁵⁶. In realt , le facolt  mentali e percettive del giovane si ritrovano ad essere completamente stravolte non appena egli mette piede nel palazzo di Clarimonde, come rispondendo a un suo richiamo subliminale. Senza voler condividere ad ogni costo l’osservazione di Jean Bellemin-No l, per il quale “[l]’entrée [de Romuald] dans le château a quelque chose   voir avec la contemplation angoiss e du sexe maternel”¹⁴⁵⁷, a partire dal momento in cui il soggetto maschile penetra nella camera ardente della *revenante*, ha inizio una sottile e inebriante messinscena per indurlo a credere che non stia affatto partecipando a una veglia funebre, bens  assistendo al sonno rigeneratore di una bellissima creatura immortale:

Cette chambre n’avait rien d’une chambre de mort. Au lieu de l’air fétide et cadavreux que j’étais accoutumé à respirer en ces veilles funèbres - rammenta il narratore -, une langoureuse fumée d’essences orientales, je ne sais quelle amoureuse odeur de femme, nageait doucement dans l’air attiédi. Cette p le lueur [d’une flamme bleuâtre voltigeant sur une patère de bronze] avait plutôt l’air d’un demi-jour ménagé pour la volupté que de la veilleuse au reflet jaune qui tremblote près des cadavres¹⁴⁵⁸.

Dubbi e incertezze soffocati si moltiplicano e affollano la ragione e il cuore del povero Romuald, che non può fare altro che cadere immediatamente, senza opporre la bench  minima resistenza,

1452 *Ibid.*, p. 148.

1453 *Ibid.*

1454 Cfr. TODOROV, *Introduction*, cit., chap. VIII.

1455 FINN , *Le Sang n’est pas tout*, in *op. cit.*, p. 148.

1456 Cfr. GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, pp. 538-539.

1457 BELLEMIN-NO L, “*La Morte amoureuse*” de Gautier, *une cousine de Dracula?*, in *op. cit.*, p. 147.

1458 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 538.

nella trappola accuratamente approntata da Clarimonde. Costei “finge” di essere defunta e il sacerdote, non avendo - teoricamente - più nulla da temere da parte sua, lascia, che le sue già così esigue difese crollino del tutto. Morale e ragione non trovano più spazio in quello che dovrebbe rappresentare l'estremo commiato di due amanti: i freni inibitori risultano inesorabilmente annullati dall'ipersollecitazione cui vengono sottoposti i sensi del giovane nella stanza da letto dell'amata. Egli può ora rimirarne le forme - simili a quelle di una statua funebre, fonte e oggetto di tutti i suoi desideri più inconfessati - a suo piacimento, senza falsi pudori. E, per la prima volta, Romuald appare pienamente cosciente delle proprie intime pulsioni e sembra quasi abbracciarle con gioia, finalmente libero, certo di non dover più preoccuparsi di provare imbarazzo o disagio per il sacro ruolo che ricopre: “[j]e m'agenouillai sans oser jeter les yeux sur le lit, et je me mis à réciter les psaumes avec une grande ferveur, remerciant Dieu qu'il eût mis la tom-be entre l'idée de cette femme et moi, pour que je pusse ajouter à mes prières son nom désor-mais sanctifié. Mais peu à peu cet élan se ralentit, et je tombai en rêverie”¹⁴⁵⁹. I suoi occhi infatti, non paghi neppure di abbandonarsi a fantasie assai poco caste sulla statua dalle sembianze mu-liebri che gli sta distesa a lato e che tende sempre più ad idealizzare nel corso della notte - come un novello Pigmalione - accendono in lui una fiamma erotica troppo a lungo repressa che sfocia nel noto bacio necrofilo sulla bocca che infonde “miracolosamente” la vita nella salma di Clari-monde e che suggella definitivamente il legame tra la *Femme Fatale* con tendenze vampiriche e la propria vittima. In genere, tutte le donne-vampiro “fonctionnent sous le signe d'une dialectique bien connue, Éros rendant désirable Thanatos”¹⁴⁶⁰. Il titolo *La Morte amoureuse* del pluri-menzionato *récit* gautieriano ne costituisce un esempio più che eloquente: la dolcezza, il desiderio, la sensualità contenute nell'aggettivo “*amoureuse*” attenuano il senso di macabro e il ri-brezzo istintivamente suscitati dal sostantivo “*Morte*”.

In ogni caso, gli autori ottocenteschi che trattano vicende di *revenants* insistono raramente sul lato più raccapricciante della natura di queste creature oscure e inafferrabili che camminano nell'ombra, odiate e temute, mostri che vivono pur essendo morti. Ecco perché gran parte delle *Femmes Fatales* fantastiche attraggono i soggetti maschili più di quanto, in realtà, li terrorizzino. Come si è visto, le storie di cui esse sono protagoniste tendono a dimostrare che lo spa-vento e la crudeltà vanno a braccetto con la passione e con una bellezza sovrumana, a tratti “os-simorica”, spesso maledetta; che il dolore di un morso - nel caso delle *revenantes*, ad esempio - costituisce una fonte masochistica di piacere più che una reale sofferenza. Il fenomeno femminile non consente quasi mai, in definitiva, di separare la voluttà dal tormento interiore, agevolando, in tal modo, una ricerca amorosa spasmodica, “une quête obsessionnelle de la forme belle, taillée dans l'or, le marbre et le pourpre”¹⁴⁶¹. La necrofilia, l'abominio rappresentato dalle donne-vampiro, mostri per metà umani e per metà bestiali: questi ed altri tabù si intravedono spesso tra le righe di un testo fantastico

1459 *Ibid.*

1460 LÉVY, *loc. cit.*, p. 62.

1461 SCHAPIRA, *Le Jeu de l'amour dans les nouvelles de Théophile Gautier*, in *op. cit.*, p. 86. La citazione in corsivo è tratta da una delle lunghe e profonde riflessioni di D'Albert, innamorato di Théodore / Madeleine de Maupin, eroina eponima del celebre roman gautieriano: “Trois choses me plaisent: l'or, le marbre et la pourpre; éclat, solidité, couleur. Mes rêves sont faits de cela, et tous les palais que je bâtis à mes chimères sont construits de ces matériaux” (GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 368).

dell'Ottocento¹⁴⁶², anche se - come si è detto sopra - sa-pientemente camuffati all'interno del testo stesso. Tuttavia, già alla fine del XIX secolo, il velo di cui si ammantano molte proibizioni verrà alla fine squarciato (per spezzare definitivamente le catene della censura, per lo meno in ambito letterario, occorrerà più tempo) e gli autori che si occupano di Fantastico (e non solo costoro) inizieranno a scioccare i lettori parlando in maniera esplicita di sesso e di tutta una serie di perversioni legate a questa sfera.

Ora, i *tòpoi* legati alla figura della *Femme Fatale* fantastica romantica si dispiegano, ad esempio, all'interno di un *récit* come quello de *La Vénus d'Ille*, in un ventaglio magnifico nono-stante "appaia" soltanto ampio ("essendo" in realtà, fondamentalmente, mono- o, al massimo, tritematico). Un'innata ferocia abilmente celata dietro sembianze, il più delle volte, angeliche; un'avvenenza a doppio taglio dunque, incantevole e pericolosamente ammaliatrice; l'abisso in cui fa immancabilmente sprofondare il malcapitato amante di turno dopo averlo cambiato in profondità, dopo averlo privato in maniera irrimediabile della sua essenza individuale, della sua unicITÀ costituiscono - si è già avuto modo di constatarlo in molteplici occasioni - i motivi alla base del fenomeno femminile fantastico, l'estasi estrema provocata dall'incontro con il quale può tanto indurre un graduale oblio nel soggetto maschile, quanto cagionargli una morte repentina. A tale tipologia femminile fatale all'ennesima potenza, Nerval, meglio di qualsiasi altro scrittore, ha imposto un nome particolarmente evocativo: quello di Pandora¹⁴⁶³, "l'idole implacable"¹⁴⁶⁴, il "démon sans pitié"¹⁴⁶⁵ disteso su un letto infernale¹⁴⁶⁶, che Baudelaire tenta di scongiurare invano, sprofondato com'è nella venerazione di cotanto simulacro¹⁴⁶⁷. La natura soprannaturale della figura femminile contribuisce, in definitiva, all'elaborazione di un'immagine fortemente ambivalente della stessa, immagine che coniuga passione e sventura, avvenenza e mostruosità, proprio come nel caso della regina Nyssia - protagonista de *Le Roi Candaule* tanto cautamente velata all'inizio della storia, quanto inaspettatamente troppo "rivelata", nella sua essenza più profonda e devastante, alla fine - che viene

1462 La società dell'epoca - soprattutto della prima metà del secolo - si contraddistingue, infatti, per una repressione profonda di tutto ciò che ha a che fare, in maniera diretta o indiretta, con la sessualità e l'irrazionale, dal desiderio, ai sogni, alle pulsioni naturali, a quanto passa per il corpo, dall'espressione dello sguardo, al modo di camminare o di ridere, di tenere le spalle e perfino di respirare. L'erotismo viene pubblicamente tacciato di pericolosità sociale e l'essere umano, in quanto tale, ha il dovere di saper dominare i propri istinti in ogni circostanza considerata "a rischio". Per convincersi di quanto appena affermato, basta leggere, ad esempio, i testi pedagogici più tardi del periodo dei Lumi, come le opere di Immanuel Kant che, già alla fine del XVIII secolo, sottolinea energicamente - e in più di una circostanza - la dualità insita nell'uomo, creatura provvista di una ragione che può essere facilmente offuscata dai sensi, sensi che dovrebbero sempre essere tenuti imbrigliati. Théophile Gautier, ad esempio, con i suoi *récits fantastiques* imperniati eroine femminili (non soltanto di ascendenza soprannaturale) tanto sensuali quanto letali si concede allora, anche se in maniera indiretta, una critica legittima piuttosto aspra della società in cui vive, la quale, ammettendo per l'individuo soltanto una cupa e fin troppo pragmatica morigeratezza, finalizzata a negare qualsiasi forma di felicità o di *rêverie*, non può essere affatto considerata "buona".

1463 Cfr. NERVAL, *Pandora*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1984-1993, voll. 3; t. III, pp. 653-663.

1464 M. MILNER - C. PICHOS, *De Chateaubriand à Baudelaire: 1820-1869*, in *Histoire de la Littérature Française*, Paris, Flammarion, 1996, voll. 8; t. 7, p. 376.

1465 BAUDELAIRE, *Sed non satiata*, in *Spleen et Idéal*, in *Les Fleurs du Mal (1861)*, in *op. cit.*, t. I, p. 28, v. 10.

1466 *Ibid.*, v. 14.

1467 "Bizarre déité, brune comme les nuits" (*Ibid.*, v. 1) definisce, infatti, il poeta Messalina, la *Femme Fatale* protagonista del suddetto sonetto. Baudelaire non parla di una "déesse", operando volutamente, con il termine "déité", la fusione / confusione tra donna e statua (un po' come la *Vénus d'Ille* merimeana) ripresa anche in seguito, nelle espressioni: "Sorcière au flanc d'ébène" (*Ibid.*, v. 4) e "Par ces deux grands yeux noirs, soupiraux de ton âme" (*Ibid.*, v. 9) (cfr. PICHOS, *Notes et Variantes à "Les Fleurs du Mal (1861)"*, in BAUDELAIRE, *Oeuvres Complètes*, cit., t. I, pp. 884-887).

descritta con espressioni ossimoriche quali “Meduse de beau-té”, “monstre de beauté”¹⁴⁶⁸ e “spectre de beauté”¹⁴⁶⁹. Si tratta di motivi estremamente cari ai Romantici: l’intercambiabilità dei concetti di bello e di brutto, la combinazione, in un’unica im-pressione, di piacere e di sofferenza, di meraviglioso e di terrorizzante. “Bellezza medusèa, la bellezza dei romantici - scrive infatti Mario Praz, che dedica all’argomento tutto il primo capitolo del suo saggio *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* -, intrisa di pena, dicorruzione e di morte”¹⁴⁷⁰. E insiste:

dai motivi stessi che dovrebbero ingenerare ribrezzo [...] sgorga un nuovo senso di bellezza insidiata e contaminata, un brivido nuovo. [...].

Pei romantici la bellezza riceve risalto proprio da quelle cose che sembrano contraddirla: dalle cose orride; è bellezza tanto più gustata quanto più triste e dolente.

[...]. La scoperta dell’orrore come fonte di diletto e di bellezza finì per reagire sul concetto stesso della bellezza: l’orrido, da categoria del bello, finì per diventare uno degli elementi propri del bello: dal bellamente orrido si passò per gradi insensibili all’orribilmente bello¹⁴⁷¹.

È, grosso modo, la medesima concezione della maggior parte fenomeni femminili che popolano i *récits fantastiques* presi in esame nel presente studio: essi appaiono, infatti, paurosamente “al-tri”, diversi e sempre terribilmente, fatalmente belli e attraenti.

Allo scopo, dunque, di determinare la reale “*surnature*” femminile con la quale il soggetto maschile si ritrova spesso a dover fare i conti, è opportuno sottolineare l’impiego di una coppia di aggettivi qualificativi il cui significato risulta particolarmente rivelatore del genere di bellezza con la quale il personaggio - e, insieme a lui, il lettore - devono, appunto, confrontarsi. Il primo è l’aggettivo “*merveilleux*” riferito, ad esempio, ad Arria Marcella:

Dans la travée des femmes, il [Octavien] venait d’apercevoir une créature d’une beauté merveilleuse. À dater de ce moment, les charmants visages qui avaient attiré son oeil s’éclipsèrent comme les étoiles devant Phoebé; tout s’évanouit, tout disparut comme dans un songe; un brouillard estompa les gradins fourmillants de monde, et la voix crierde des acteurs semblait se perdre dans un éloignement infini¹⁴⁷².

1468 GAUTIER, *Le Roi Candaule*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 946.

1469 *Ibid.*, p. 964.

1470 PRAZ, *op. cit.*, p. 48.

1471 *Ibid.*, pp. 24-26.

1472 GAUTIER, *Arria Marcella*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. II, p. 306. Si noti come, per l’ennesima volta, la comparsa sulla scena (nel caso specifico, l’ambientazione è proprio quella di un Odèon o teatro comico antico in cui si sta rappresentando la *Casina* di Plauto) della figura femminile provochi la modificazione - o meglio, la perturbazione - di qualcosa, compreso il sovvertimento - spinto fino all’arresto transitorio e, ciononostante, profondamente incisivo -

La presenza di tale attributo implica lo stupore e l'ammirazione che suscita la venustà muliebre alla quale esso si accompagna e che riunisce in sé perfezione e unicità. Anche la bellezza della giovane Tahoser, ne *Le Roman de la Momie*, viene descritta facendo uso del medesimo termine: “une jeune femme ou plutôt une jeune fille d’une merveilleuse beauté...”¹⁴⁷³. Il ricorso all’epi-teto “*merveilleux*” all’interno di un *récit fantastique* suggerisce inevitabilmente un suo accostamento al sostantivo corrispondente, che significa, com’è risaputo, “ce qui est inexplicable de façon naturelle, ayant trait au monde surnaturel”¹⁴⁷⁴. Una definizione che si adatta perfettamente alla venustà di Arria Marcella, eccezionale proprio in quanto peculiare di una *revenante*; una bellezza, però, che, con l’approssimarsi, per la creatura infernale in questione, dell’ora estrema - scandita dalla comparsa improvvisa dell’anziano Arrio che reciterà, contro l’immonda figlia, un esorcismo tanto potente da ridurla in cenere nel giro di pochi istanti - tende a diventare “*furieu-se, exaspérée par la lutte*”, contemporaneamente caratterizzata da “*yeux étincelants, [...] narines dilatées, [...] lèvres frémissantes*” come quelli di una belva inferocita, ed emanante tutt’intorno a sé, quasi si trattasse di una divinità, “un éclat surnaturel [...], comme pour laisser à son jeune amant un inéluctable souvenir”¹⁴⁷⁵. Ora, la vicinanza semantica - nel caso di Arria Marcella appena menzionato - degli aggettivi “*merveilleux*” e “*surnaturel*” è comprovata dal loro rispettivo impiego nella designazione di un medesimo soggetto. “*Surnaturel*”, il secondo termine rivela-tore del binomio in questione, è reperibile anche ne *La Morte amoureuse*, in cui qualifica sem-pre la bellezza femminile: “la beauté surnaturelle de Clarimonde...”¹⁴⁷⁶, ricordata da Romuald. L’estrema avvenenza della cortigiana non ha nulla di umano, così come viene a più riprese specificato dallo stesso sacerdote, che insiste sul fatto che l’origine della donna non è da cercarsi in Eva - vale a dire nella prima Madre di tutta l’umanità - ma in qualche oscura divinità infernale: “Cette femme [...] ne sortait certainement pas du flanc d’Ève, la mère commune”¹⁴⁷⁷. Tali con-getture non mettono in discussione, in ogni caso, la natura soprannaturale e la bellezza sovru-mana di Clarimonde - in altri termini, l’Ideale Femminino da essa incarnato - ma la loro rispetti-va appartenenza all’Inferno o al Paradiso.

Già a partire dal suo stesso nome - in cui si combinano due dei poli antitetici per eccellenza del soprannaturale, vale a dire il puro (il chiaro) e l’impuro (l’immondo) - la donna si presenta come una creatura fondamentalmente ambigua, al contempo angelica e diabolica, innocente e perversa¹⁴⁷⁸.

dell’orologio temporale.

1473 ID., *Le Roman de la Momie*, in *Ibid.*, p. 523.

1474 ROBERT, *Le Petit Robert*, cit., *ad vocem*.

1475 GAUTIER, *Arria Marcella*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. II, p. 312.

1476 ID., *La Morte amoureuse*, in *Ibid.*, t. I, p. 533.

1477 *Ibid.*, p. 527. Successivamente, quello che appare come la supposizione carica d’angoscia di un giovane consacrato a Dio alle prese con un amore proibito, troverà conferma nelle dichiarazioni più che esplicite del venerabile e ultrapuritano abate Sérapion: “Il a couru de tout temps sur cette Clarimonde de bien étranges histoires, et tous ses amants ont fini d’une manière misérable ou violente. On a dit que c’était une goule, un vampire femelle; mais je crois que c’était Belze-buth en personne” (*Ibid.*, p. 542).

1478 Nell’*Hymne à la Beauté* contenuto ne *Les Fleurs du Mal* baudelairiani, ad esempio, il poeta si pone proprio l’interrogativo sull’origine - divina o demoniaca - della Bellezza, un dubbio in tutto e per tutto analogo a quello presente ne *La Morte amoureuse* gautieriana (cfr. BAUDELAIRE, *Hymne à la Beauté*, in *Spleen et Idéal*, in *Les Fleurs du Mal* (1861), in *op. cit.*, t. I, pp. 24-25).

Diversi indizi testuali creano, tuttavia, un legame più stretto tra la cortigiana e il lato demoniaco del suo essere, finendo per identificare la figura femminile - come nel caso de *Le Diable amoureux* cazottiano - con la personificazione di Satana. Del resto, il titolo antifrastico de *La Morte amoureuse* evoca esplicitamente quello della *nouvelle* di Cazotte. Il confronto del titolo dell'opera cazottiana con quello del testo gautieriano suggerisce una sostituzione paradigmatica di nomi, quasi una sinonimia tra i due sostantivi “*Diable*” e “*Morte*”, qualificati entrambi dal medesimo aggettivo: “*amoureux / amoureuse*”. Ad un certo punto, inoltre, nel *récit* di Gautier, Clarimonde agisce e si propone come una sorta di “*valet de chambre*” per Ro-muald¹⁴⁷⁹, il medesimo ruolo rivestito da Biondetta - sotto le sembianze di Biondetto, paggio di Alvare - ne *Le Diable amoureux*¹⁴⁸⁰. Ma parecchi altri riferimenti testuali pongono in risalto i rapporti tra Clarimonde e il Diavolo. Si rammenti la definizione, forse più sconcertante, che l'abate Sérapion dà della cortigiana, quando la apostrofa come “*Belzebuth en personne*”¹⁴⁸¹. E si rammenti anche il momento in cui, riflettendo sugli ammonimenti contro le astuzie del demone profferiti dall'anziano maestro, Romuald si domanda, in preda ai tormenti, se la mano di Clarimonde che ha afferrato la sua non sia “*le gant dont il [le diable] avait recouvert sa griffe*”¹⁴⁸²: la voce stessa della donna, “*argentine et véloutée à la fois*”¹⁴⁸³ - unica nel suo genere per il narratore - evoca la morbidezza del guanto di velluto con cui il tentatore cela il pericolo rappresentato dai suoi artigli. L'*entourage* della cortigiana, inoltre, si compone di creature esotiche e bizzarre che - come sottolinea il venerabile Sérapion - sembrano recare sulla loro persona i segni della provenienza infernale: “*un page nègre, bizarrement vêtu*”¹⁴⁸⁴; Margheritone, “*un homme au teint cuivré et richement vêtu, mais selon une mode étrangère, avec un long poignard*”¹⁴⁸⁵ che ricorda i canini della donna-vampiro a cui lo scudiero presta i propri servigi, quasi si trattasse di un marchio di asservimento al Male e che è solito rianimare i cavalli che guida lanciando loro “*un cri guttural qui n'[a] rien d'humain*”¹⁴⁸⁶; veri e propri “*esclaves basanés parlant un langage inconnu, et qui [...] ont tout l'air de vrais démons; la livrée du moindre d'entre eux [peut] servir d'habit de gala à un empereur*”¹⁴⁸⁷; infine, i cavalli satanici guidati dal suddetto scudiero, sempre “*noirs comme la nuit*”¹⁴⁸⁸ e che sembrano “*nés de juments fécondées par le zéphyr, car ils [vont] aussi vite que le vent*”¹⁴⁸⁹, tanto che “*les aigrettes d'étincelles que les fers de [ces animaux] [arrachent] aux cailloux [laissent] sur [leur] passage comme une traînée de feu*”¹⁴⁹⁰.

Mérimée, ne *La Vénus d'Ille*, adotta un procedimento piuttosto analogo a quello di Gautier,

1479 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 545.

1480 Cfr. J. CAZOTTE, *Le Diable amoureux*, in AA. VV., *Romanciers du XVIIIè siècle*, Paris, Gallimard, 1960-1965, voll. 2; t. II, 1965, pp. 309-378.

1481 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 542.

1482 *Ibid.*, p. 533.

1483 *Ibid.*, p. 543.

1484 *Ibid.*, p. 530.

1485 *Ibid.*, p. 536.

1486 *Ibid.*, p. 537.

1487 *Ibid.*, pp. 541-542.

1488 *Ibid.*, p. 536.

sempre a partire dal titolo del *récit*: Venere è la dea della bellezza e dell'amore per antono-masia e, nel testo in questione, oltre a venire rappresentata da un'antica statua di bronzo, essa possiede addirittura una sorta di doppio stemperato in carne e ossa: Mademoiselle de Puygarrig, la promessa sposa - e seconda "venere" tutta terrena della storia dunque - del figlio del suo profanatore e della sua prima vittima, Monsieur de Peyrehorade. Le affinità tra le due figure femminili - ad eccezione, sicuramente, dell'età - vengono evidenziate dallo stesso narratore fin dal suo primo incontro con la giovane fidanzata del suo ospite:

Mlle de Puygarrig avait dix-huit ans; sa taille souple et délicate contrastait avec les formes osseuses de son robuste fiancé [Alphonse de Peyrehorade]. Elle était non seulement belle, mais séduisante. J'admirais le naturel parfait de toutes ses réponses; et son air de bonté, qui pourtant n'était pas exempt d'une légère teinte de malice, me rappela, malgré moi, la Vénus de mon hôte. Dans cette comparaison que je fis en moi-même, je me demandais si la supériorité de beauté qu'il fallait bien accorder à la statue ne tenait pas, en grande partie, à son expression de tigresse; car l'énergie, même dans les mauvaises passions, excite toujours en nous un étonnement et une espèce d'admiration involontaire¹⁴⁹¹.

In seguito sarà Monsieur de Peyrehorade a compiere un confronto simile tra statua e donna - invertendo gli attributi propri di ciascuna - quando, nel corso della cena nuziale, in preda ai fumi dell'alcol, improvviserà, rivolto al figlio, i seguenti versi:

1490 *Ibid.*, p. 536. Jean Batany appare un convinto sostenitore del rapporto esistente tra esotico e strano quando dichiara che "[l]'étrange en ancien français ne se distingue pas de l'étranger" (J. BATANY, *Les Lignages du peuple des mots: l'interprétation chez Le Reclus de Molliens*, in AA. VV., *La Linguistique Fantastique: communications d'un colloque [...] à l'École normale supérieure de Fontenay-aux-Roses du 19 au 23 septembre 1983*, Paris, Denoël, 1984, p. 103. Anche la misteriosa Orlandine, ne *Les Aventures de Thibaud de la Jacquièrre* di Nodier, fa la sua prima apparizione - nel dedalo delle vie buie di Lyon - scortata da "un petit nègre" (NODIER, *Les Aventures de Thibaud de la Jacquièrre*, in *Infernaliana*, cit., p. 91) che reca con sé una lanterna, il quale, nel momento in cui servirà a lei e a Thibaud la cena, si rivelerà essere, agli occhi di quest'ultimo, non "un enfant, comme il l'avait cru, mais une espèce de vieux nain tout noir et de la plus laide figure" (*Ibid.*, pp. 91-92). Questo singolare aiutante delle Tenebre - tra l'altro, un nano, cioè un minatore che, secondo le tradizioni di diversi popoli, scava nelle viscere della terra (cfr. COOPER, *op. cit.*, p. 184), trasformandosi in un fre-quentatore abituale, perciò, dei luoghi infernali - è anche il guardiano del covo della stessa Orlandine - la bella "*fillette du Diable*" - di cui egli soltanto può spalancare le porte, "avec une clé qu'il [a] à sa ceinture" (*Ibid.*, p. 95), quasi si trattasse di una specie di "San Pietro degli Inferi". Perfino le terrificanti streghe della Tessaglia descritte in *Smarra* vengono "escortées de ces nains de la terre qui travaillent dans les mines, qui ont un visage comme le cuivre et des cheveux bleus comme l'argent dans la fournaise" (ID., *Smarra ou les Démons de la nuit*, in *Contes*, cit., p. 67). Octavie - la protagonista di *Une Heure ou la Vision* - essendo un "revenant celeste", non "infernale" è assistita, nella sua opera vampirica, da un aiutante altrettanto "celestiale": "un adolescent d'une figure angélique [et au] regard humide et lumineux" (ID., *Une Heure ou la Vision*, in *Contes*, cit., p. 19) che, dopo aver indicato all'innamorato della fanciulla defunta il luogo in cui poterla incontrare, accompagnando il suo gesto con qualche lacrima, come per compiangere il triste destino di chi ancora non sa di essere una vittima, si dilegua rapidamente - allo stesso modo della sua "padrona" - tra la folla festante. In ogni caso, l'esotismo o le vistose "anomalie", sia del fisico che dell'abbigliamento, che spesso contraddistinguono i servitori delle *Femmes Fatales* fantastiche e che riflettono aspetti più o meno nascosti della natura mostruosa - e, in quanto tale, "straordinaria" - di costoro, concorrono ad enfatizzare la parabola dolorosamente attraente e inquietante che attende quell'incauto, innamorato soggetto maschile che si arrischia a stabilire anche solo un minimo contatto con es-se.

1491 MÉRIMÉE, *La Vénus d'Ille*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 744-745.

“Qu’est-ce que donc, mes amis? Le vin que j’ai bu me fait-il voir double? Il y a deux Vénus ici...”.

Le marié tourna brusquement la tête d’un air effaré, qui fit rire tout le monde.

“Oui, poursuivit M. de Peyrehorade, il y a deux Vénus sous mon toit. L’une, je l’ai trouvée dans la terre comme une truffe; l’autre, descendue des cieux, vient de nous partager sa ceinture.

Il voulait dire sa jarretière [de mariée].

“Mon fils, choisis de la Vénus romaine ou de la catalane, celle que tu préfères. Le maraud prend la catalane, et sa part est la meilleure. La romaine est noire, la catalane est blanche. La romaine est froide, la catalane enflamme tout ce qui l’approche”¹⁴⁹².

È facile notare, dietro tutta questa serie di riferimenti, l’importanza concessa alla bellezza plastica della figura femminile, donna o simulacro che sia, il cui ruolo fondamentale consiste sempre - appare opportuno ribadirlo ancora una volta - nel rappresentare una visione dilettevole per l’uo-mo. Nel poema *Le Mérite des femmes* (1801), Gabriel Legouvé - poeta parigino attivo tra la seconda metà del Settecento e la prima decade dell’Ottocento - non esita a comparare la creatura femminile a un idolo floreale che necessita di cure e protezione estreme da parte del soggetto maschile, per evitare di appassire (e di spiacere, così, ai suoi occhi):

Les femmes, dût s’en plaindre une maligne envie,

Sont ces fleurs, ornement du désert de la vie.

Reviens de ton erreur, toi qui veux les flétrir:

Sache les respecter autant que les chérir;

Et, si la voix du sang n’est point une chimère,

Tombe aux pieds de ce sexe à qui tu dois ta mère¹⁴⁹³.

Ai suddetti, molteplici aspetti della bellezza della *Femme Fatale* fantastica, è tuttavia imprescindibile aggiungerne un altro, non meno esplicito dei precedenti, sulla natura straordinaria del

¹⁴⁹²*Ibid.*, p. 750.

¹⁴⁹³ G. LEGOUVÉ, *Le Mérite des femmes*, citato in J. RABAUT, *op. cit.*, p. 76. Il poema costituisce una vera e propria apologia - nel bene e nel male - della donna, della quale elenca, in un certo qual modo, tutti gli attributi essenziali ed esclusivi: essa sa essere bella per il piacere degli occhi altrui e può, in particolare, diventare madre, dispensando la vita, ma anche, a sua totale discrezione, togliendola. Il poeta evidenzia in questo modo - e contrariamente a tanti altri artisti e colleghi dell’epoca - anche il lato più perfido e temibile della natura femminile, quello che maggiormente ci interessa in questa sede.

fenomeno femminile. Ne *La Morte amoureuse*, ad esempio, la venustà profana e mondana di Clarimonde appare al novizio Romuald superiore, addirittura, a quella, sacra e sobria, della Vergine Maria: “Oh! comme elle était belle! Les plus grands peintres, lorsque, poursuivant dans le ciel la beauté idéale, ils ont rapporté sur la terre le divin portrait de la Madone, n’approchent même pas de cette fabuleuse réalité”¹⁴⁹⁴. Romuald, nell’estasi delle carezze della *revenante* - apparsa di notte, dal nulla, nella sua stanza da letto - che gli stordiscono i sensi e la ragione, non esita a pronunciare la spaventosa blasfemia di amarla come e più di Dio¹⁴⁹⁵. Non sembra più possibile, allora, condividere un tal genere di splendore che, ponendosi perfino al di là del divino, diventa quasi del tutto ineffabile o, impiegando un epiteto forse più adatto, “innominabile”. La comparazione della cortigiana di Gautier con la Madre di Cristo evoca in maniera immediata il poema baudelaireano *À une Madone*, in cui la donna in esso celebrata viene definita dal poeta “mortelle Madone”¹⁴⁹⁶ e, oltrepassando in bellezza - così come accade nel *récit* gautieriano - quella assoluta di ascendenza celeste, si trasforma, a sua volta, in una creatura pericolosa e letale. E se la Madonna tutta terrena di Baudelaire si fa “mortelle”, lo è esclusivamente agli occhi dell’amante che prova su di sé, limitandosi a contemplarla come un fedele penitente di fronte ad un idolo, alla propria, personale divinità, le emozioni contrastanti del tormento e dell’estasi. *Le Roi Candaule* suggerisce esattamente quanto appena esposto là dove si legge, a proposito della regina Nyssia, che

[l]a perfection portée à ce point est toujours inquiétante, et les femmes si semblables aux déesses ne peuvent qu’être fatales aux faibles mortels; elles sont créées pour les adultères célestes, et les hommes, même les plus courageux ne se hasardent qu’en tremblant dans de pareilles amours.

[...]. Si une seule fois elle [Nyssia] traversait les rues de Sardes le visage découvert, vous [orgueilleuses Lydiennes] auriez beau tirer vos adorateurs par le pan de leur tunique, aucun d’eux ne retournerait la tête, ou, s’il le faisait, il vous demanderait votre nom, tant il vous aurait profondément oubliées. Ils iraient se précipiter sous les roues d’argent de son char pour avoir la volupté d’être écrasés par elle, come ces dévots de l’Indus qui pavent de leurs corps le chemin de leur idole¹⁴⁹⁷.

L’attento studio dei differenti dettagli significativi della natura femminile fantastica conduce ora a parlare, con cognizione di causa, non più semplicemente di “*nature*”, ma di vera e propria “*supernature*”, nella misura in cui la donna presenta - come si è visto in molteplici occasioni - più di un elemento che la lega alla dimensione “altra”, non-umana, soprannaturale. Tali elementi contraddistinguono il suo potere ammaliante, che conduce il soggetto maschile a uno “spossessamento” dell’io, motivo ricorrente della modalità fantastica. La donna è un fenomeno e, in

1494 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 527.

1495 Cfr. *Ibid.*, p. 544.

1496 BAUDELAIRE, *À une Madone*, in *Spleen et Idéal*, in *Les Fleurs du Mal (1861)*, in *op. cit.*, t. I, p. 58, v. 10.

1497 GAUTIER, *Le Roi Candaule*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. II, pp. 947-958.

virtù dell'avvenenza sovrumana che la contraddistingue, un fenomeno onnipotente, onni-presente e - lo si è ribadito ormai diverse volte - letale. Le *Roman de la Momie* offre un'ottima, concisa illustrazione di tutte queste considerazioni: "le pouvoir de la beauté est sans bornes, l'étrangeté fait naître le caprice"¹⁴⁹⁸. Il soggetto maschile sperimenta, tramite i fenomeni femmini-nili fantastici, una "fascination inexplicable"¹⁴⁹⁹ che, riecheggiando il titolo di un celebre saggio di Louis Vax, coincide perfettamente con "la séduction de l'étrange"¹⁵⁰⁰. Ma l'estetica fantastica elaborata da Vax è un'estetica del brutto, prodotto, a sua volta, di un'estetica del male: "L'esthétique du fantastique? Une esthétique du faux, du mal et du laid. Superstition, vice, laideur, voilà ce qu'il nous offre"¹⁵⁰¹. Tale concezione, tuttavia, contrasta profondamente con quelle adottate dagli autori di cui si occupa il nostro studio (in particolare, con quella che contraddistingue Théophile Gautier), i quali, ben lungi dal rappresentare figure femmini-nili ributtanti, descrivono, invece, donne dall'eccezionale avvenenza. Proprio in questo consiste uno degli elementi fondamentali alla base del paradosso incarnato dalla *Femme Fatale* fantastica, che non è quasi mai orripilante e, ciononostante, appare sempre stranamente maligna e inquietante. La sua immagine è un'apologia vivente al forte fascino suscitato dalla depravazione, dal vizio e allo straordinario potere attrattivo esercitato dal peccato; la sua bellezza costituisce pertanto, quando, da oggetto di seduzione, si tramuta in oggetto di perdizione, uno degli attributi del Male.

5.3. Inquietanti esitazioni: tra l'essere e l'apparire

Oltre agli svariati attributi fisici che contraddistinguono la *Femme Fatale* fantastica, occorre evidenziare un altro aspetto che concorre a qualificarla come essere soprannaturale: essa infatti è, nella maggior parte dei casi, il perno da cui prende le mosse la particolare avventura vissuta dal soggetto maschile, avventura nella quale il dubbio e l'incertezza permangono vivi fin quasi alla fine. La "stranezza" degli eventi narrati poggia, certo, sui tratti psicosomatici femmini-nili precedentemente menzionati, ma anche sullo stravolgimento di ogni punto di riferimento e sulle conseguenti esitazioni dell'uomo, del tutto incapace di comprendere se si ritrova a vivere un'illusione o una situazione reale. È proprio sulle molteplici cause di tale confusione - indizio primario, come si è più volte ribadito, del Fantastico - mirante a sovvertire completamente il quadro realista appena delineato dal narratore, che ora cercheremo di focalizzare la nostra attenzione. I segni dell'esitazione sono ricorrenti nei testi fin qui esaminati. Il giovane Théodore, ad esempio, trovandosi inaspettatamente di fronte i cocci di una caffettiera in frantumi invece che la bella Angéla, crede di essere stato "le jouet de quelque illusion

1498 ID., *Le Roman de la Momie*, in *Ibid.*, t. II, p. 540.

1499 Per riprendere il plurimenzionato binomio romualdiano contenuto ne *La Morte amoureuse* (ID., *La Morte amoureuse*, in *Ibid.*, t. I, p. 526).

1500 Cfr. VAX, *La Séduction de l'étrange*, cit.

1501 *Ibid.*, p. 46.

diabolique”¹⁵⁰², allo stesso modo del neosacerdote Romuald alle prese, ne *La Morte amoureuse*, con esperienze oniriche alquanto sin-golari: “D’abord je pensai que j’avais été le jouet d’une illusion magique”¹⁵⁰³. È proprio la natura insolita degli eventi di cui è stato diretto protagonista ad alimentare nel soggetto maschile tutta una serie di perplessità di giudizio e la sensazione più che mai viva di non poter essere in-quadrato in maniera definita e, soprattutto, razionale. Tutto sembra ridursi, insomma, ad un’allu-cinazione, ad una chimera e, ciononostante, le percezioni permangono nitide e influiscono note-volmente sulle convinzioni più radicate del protagonista: “Je me réveillai plus tard que de cou-tume - narra Romuald dopo la prima, perturbante apparizione notturna di Clarimonde nella sua stanza da letto -, et le souvenir de cette singulière vision m’agita toute la journée; je finis par me persuader que c’était une pure vapeur de mon imagination échauffée. Cependant les sensations avaient été si vives, qu’il était difficile de croire qu’elles n’étaient pas réelles...”¹⁵⁰⁴. L’intero im-pianto costruttivo dell’osservazione del sacerdote testimonia l’esitazione in cui il fatto fantastico lo ha, suo malgrado, abbandonato. Il giovane tende, inizialmente, ad interpretare la comparsa inattesa di colei che riteneva ormai essere perduta per sempre come il frutto di un’attività onirica troppo intensa e vivace, ma tutti i suoi sensi gli suggeriscono l’esatto contrario; la congiunzione avversativa “cependant” marca distintamente la frattura che si viene a creare tra il primo moto intimo di Romuald - la persuasione di aver vissuto un’illusione - e quello ad esso immediata-mente successivo, che non esita, tramite le percezioni sensoriali, a contestarlo. E la doppia esi-stenza condotta dal protagonista stesso - una “vie bicéphale”¹⁵⁰⁵ divisa fra sacerdozio e dissoluta vita mondana - non fa che intensificare l’ambiguità di fondo e l’impronta fantastica presenti nella storia. Le frequenti interferenze tra la dimensione del sogno e quella della veglia, fino alla com-pleta fusione dei due piani in una terza, indefinibile realtà, stanno, dunque, alla base de *La Morte amoureuse*: “À dater de cette nuit, - dichiara, infatti, il narratore, rammentando la sua fuga in car-rozza con l’amata Clarimonde - ma nature s’est en quelque sorte dédoublée, et il y eut en moi deux hommes dont l’un ne connaissait pas l’autre. Tantôt je me croyais un prêtre qui rêvait cha-que soir qu’il était gentilhomme, tantôt un gentilhomme qui rêvait qu’il était prêtre. Je ne pouvais plus distinguer le songe de la veille, et je ne savais pas où commençait la réalité et où finissait l’illusion”¹⁵⁰⁶. E anche se, nel momento in cui intraprende la rievocazione della propria incredibi-le storia - a oltre quarant’anni di distanza dagli eventi riportati -, è in grado di affermare che quanto gli è capitato è stato il frutto “d’une illusion singulière et diabolique”¹⁵⁰⁷, egli conserva ancora la più completa incapacità di stabilire quanto della vita veneziana condotta in compagnia di Clarimonde corrisponde a fantasia, allucinazione, delirio e quanto, invece, a verità, realtà, concre-tezza: “Toujours est-il que j’étais ou du moins que je croyais être à Venise; je n’ai pu encore bien démêler ce qu’il y avait d’illusion et de réel dans cette bizarre aventure”¹⁵⁰⁸.

1502 GAUTIER, *La Cafetière*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 9.

1503 ID., *La Morte amoureuse*, in *Ibid.*, p. 541.

1504 *Ibid.*, p. 545.

1505 *Ibid.*, p. 547.

1506 *Ibid.*, pp. 546-547.

1507 *Ibid.*, p. 525.

1508 *Ibid.*, p. 547.

Le perplessità assalgono anche Octavien in *Arria Marcella*, nel corso dell'incredibile esperienza pompeiana vissuta a ritroso nel tempo:

Octavien, surpris au dernier point, se demanda s'il dormait tout debout et marchait dans un rêve. Il s'interrogea sérieusement pour savoir si la folie ne faisait pas danser devant lui ses hallucinations; mais il fut obligé de reconnaître qu'il n'était ni endormi ni fou.

Un changement singulier avait eu lieu dans l'atmosphère; de vagues teintes roses se mê-laient, par dégradations violettes, aux lueurs azurées de la lune; le ciel s'éclaircissait sur les bords; on eût dit que le jour allait paraître. Octavien tira sa montre, elle marquait minuit. Craignant qu'elle ne fût arrêtée, il poussa le ressort de la répétition; la sonnerie tinta douze fois; il était bien minuit, et cependant la clarté allait toujours augmentant, la lune se fondait dans l'azur de plus en plus lumineux; le soleil se levait.

[...].

Les sentiments qu'éprouvait Octavien avaient changé de nature. Tout à l'heure, dans l'ombre trompeuse de la nuit, il était en proie à ce malaise dont les plus braves ne se défendent pas, au milieu de circonstances inquiétantes et fantastiques que la raison ne peut expliquer. Sa vague terreur s'était changée en stupéfaction profonde; il ne pouvait douter, à la netteté de leurs perceptions, du témoignage de ses sens, et cependant ce qu'il voyait était parfaitement incroyable. – Mal convaincu encore, il cherchait par la constatation de petits détails réels à se prouver qu'il n'était pas le jouet d'une hallucination¹⁵⁰⁹.

In un primo tempo, ciò che i sensi del giovane colgono si oppone a ciò che la sua ragione gli suggerisce: il dubbio è costante e nessuna scelta viene ancora compiuta. Ma, quando il protagonista, “en qui - tuttavia - les idées de temps se brouillaient”, giunge finalmente a convincersi “qu'il se promenait non dans une Pompeï morte, froid cadavre de ville qu'on a tiré à demi de son linceuil, mais dans une Pompeï vivante, jeune, intacte, sur laquelle n'avaient pas coulé les torrents de boue brûlante du Vésuve”¹⁵¹⁰; quando arriva a persuadersi che le figure che gli sfilano davanti - popolando gradualmente una città come resuscitata dalle proprie ceneri - non sono affatto “des fantômes, car la vive lumière du soleil les illuminait avec une réalité irrécusable, et leurs ombres allongées par le matin se projetaient sur les trottoirs et les murailles”¹⁵¹¹, egli finisce per cedere in maniera irreversibile alla potente attrazione esercitata su di lui proprio da quelle “circonstances inquiétantes et fantastiques que la raison ne peut expliquer”¹⁵¹² e nelle quali - vit-tima predestinata della *Femme Fatale* di turno - non

1509 ID., *Arria Marcella*, in *Ibid.*, t. II, pp. 299-301.

1510 *Ibid.*, p. 300.

1511 *Ibid.*, p. 301.

1512 *Ibid.*

ha potuto (né voluto) evitare di imbattersi.

Ne comprenant rien à ce qui lui arrivait, Octavien, ravi au fond de voir un de ses rêves les plus chers accompli, ne résista plus à son aventure, il se laissa faire à toutes ces merveilles, sans prétendre s'en rendre compte; il se dit que puisqu'en vertu d'un pouvoir mystérieux il lui était donné de vivre quelques heures dans un siècle disparu, il ne perdrait pas son temps à chercher la solution d'un problème incompréhensible, et il continua bravement sa route, en regardant à droite et à gauche ce spectacle si vieux et si nouveau pour lui¹⁵¹³.

La seduzione del fatto insolito innescato dal fenomeno femminile induce, dunque, nel soggetto maschile, una sospensione pressoché totale (ma non permanente, nel caso specifico) delle facoltà di discernimento, conseguenza in tutto e per tutto analoga allo spossamento dell'io di cui si è fatta menzione in precedenza a, proposito dell'opera di fascinazione messa in atto dalla *Femme Fatale*. E quando la ragione si arresta, dubbi e incertezze scompaiono come per incanto e l'accettazione dell'inspiegabile, dell'inquietante, del Fantastico, diventa quasi automatica. La manifestazione del blocco temporaneo delle capacità di giudizio del protagonista è chiaramente riscontrabile, ancora una volta, in Romuald che - ne *La Morte amoureuse* - ammette candidamente di non aver provato un briciolo di spavento di fronte alla prima apparizione di Clarimonde, né di essersi, in seguito, affatto stupito di parecchi degli eventi prodigiosi cui ebbe modo di assistere durante la sua relazione con la donna:

malgré la singularité de l'aventure et la façon inexplicable dont elle [Clarimonde] était entrée dans la chambre, je n'eus pas un instant de frayeur.

[...]. Une chose remarquable, c'est que je n'éprouvais aucun étonnement d'une aventure aussi extraordinaire, et, avec cette facilité que l'on a dans la vision d'admettre comme fort simples les événements les plus bizarres, je ne voyais rien là que de parfaitement naturel¹⁵¹⁴.

L'assenza di qualsiasi forma di terrore o di grave turbamento, anzi la sorpresa provata dall'allora giovane sacerdote, costituiscono un'ottima testimonianza della fascinazione esercitata sull'intera sua persona dalla cortigiana, fascinazione che, appunto, inibisce a breve o a lungo termine, le facoltà razionanti dell'individuo. La medesima condizione caratterizza, infatti, Octavien, non appena il suo

1513 *Ibid.*

1514 *Ibid.*, pp. 543-544. Ne *La Pipe d'opium*, invece, Alphonse Karr - comparsa moderatrice all'interno del sogno d'oppio del narratore - rimprovererà quest'ultimo di dimostrarsi troppo ingenuo (dunque, fondamentalmente, timoroso) di fronte alla natura particolare, "fantastica" dell'esperienza che sta vivendo: "L'imperturbable Karr prétendit que l'aventure était commune; qu'il en avait eu plusieurs du même genre, et que j'étais d'une grande naïveté de m'étonner de si peu" (ID., *La Pipe d'opium*, in *Ibid.*, p. 735).

sguardo accarezza da lontano le forme volutamente procaci di Arria Marcella:

La vue de cette gorge d'un contour si correct, d'une coupe si pure, troubla magnétique-ment Octavien; il lui sembla que ces rondeurs s'adaptaient parfaitement à l'empreinte en creux du musée de Naples, qui l'avait jeté dans une ardente rêverie, et une voix lui cria au fond du coeur que cette femme était bien la femme étouffée par la cendre du Vésuve à la villa d'Arrius Diomède. Par quel prodige la voyait-il vivante, assistant à la représentation de la *Casina* de Plutarque? Il ne chercha pas à se l'expliquer; d'ailleurs, comment était-il là lui-même? Il accepta sa présence comme dans le rêve on admet l'intervention de personnes mortes depuis longtemps et qui agissent pourtant avec les apparences de la vie; d'ailleurs son émotion ne lui permettait aucun raisonnement. Pour lui, la roue du temps était sortie de son ornière, et son désir vainqueur choisissait sa place parmi les siècles écoulés! Il se trouvait face à face avec sa chimère, une des plus insaisissables, une chimère rétrospective. Sa vie se remplissait d'un seul coup¹⁵¹⁵.

È importante ribadire, per l'ennesima volta, come l'esitazione sia intrinseca alla stessa natura della *Femme Fatale* fantastica (e non solo) e da essa venga irradiata, come una confusa luce nebbiosa, sull'ambiente circostante e su tutte le creature viventi che lo popolano. Ma la suddetta creatura femminile, è, a sua volta, una manifestazione reale o il frutto di una costruzione chimerica del soggetto maschile? In entrambi i casi, l'animo di questi, a contatto con il fenomeno femminile, si rivela essere costantemente assillato dagli interrogativi, così come traspare dalle considerazioni formulate da Octavien una volta condotto dinanzi ad Arria Marcella: "Je ne sais si tu es un rêve ou une réalité, un fantôme ou une femme, si come Ixion je serre un nuage sur ma poitrine abusée, si je suis le jouet d'un vil prestige de sorcellerie, mais ce que je sais bien, c'est que tu seras mon premier et mon dernier amour"¹⁵¹⁶. Il ricorso al mito d'Issione - ingannato da Zeus, che, per vendicare l'onta subita da Era, della quale egli aveva osato innamorarsi ed aveva perfino tentato di abusare, gli invia una nuvola modellata sulle sembianze della dea -; la struttura binaria che oppone tra loro i termini "rêve" / "réalité" e "fantôme" / "femme"; il susseguirsi delle interrogative indirette; infine, l'allusione alla "sorcellerie": tutto concorre ad esprimere le perplessità di fondo del protagonista in merito alla bella quanto misteriosamente rediviva pompeiana. Un dubbio analogo generato dalla figura femminile è presente anche nel *poème* gautieriano intitolato *Inès de las Sierras* e ispirato all'omonimo *récit* di Nodier, *poème* in cui viene presentato il personaggio di "Inès l'assassinée / Dansant, un poignard dans le coeur!"¹⁵¹⁷, le ambiguità che contraddistinguono la quale vengono espresse secondo una modalità che sembra ricalcare in pieno quella impiegata in *Arria Marcella*:

1515ID., *Arria Marcella*, in *Ibid.*, t. II, pp. 306-307.

1516 *Ibid.*, p. 310.

1517 ID., *Inès de las Sierras*, in *Émaux et Camées*, in *Poésies Complètes*, cit., t. III, p. 60.

Est-ce un fantôme? est-ce une femme?

Un rêve, une réalité,

Qui scintille comme une flamme

Dans un tourbillon de beauté?¹⁵¹⁸.

L'esitazione sembra dunque rappresentare, in particolare per Théophile Gautier, il fulcro da cui trae origine e su cui si regge l'intera avventura fantastica, ivi compreso, in particolare, il fatidico incontro tra "apparition fantasque"¹⁵¹⁹ femminile e soggetto maschile. È, tuttavia, opportuno menzionare almeno un *récit fantastique* gautieriano in cui, dal complesso delle singolari vicende descritte, non sembra scaturire alcuna incertezza di un certo rilievo: si tratta di *La Pipe d'opium*, nel quale l'esperienza allucinogena vissuta dal narratore, per quanto bizzarra e perturbante possa rivelarsi, non si tramuta, per il soggetto in questione, in una fonte inesauribile di interrogativi. Il singolare episodio riceve, infatti, a priori, una sorta di spiegazione e il tutto viene etichettato come un "rêve d'opium"¹⁵²⁰, come una "hallucination"¹⁵²¹. Inoltre, in questo caso, il protagonista, pur fisicamente in preda al sonno, mentalmente appare vigile e non sembra soffrire affatto, di quella sorta di "assopimento" transitorio delle capacità di giudizio così ben evidenziato, invece, in Romuald e in Octavien, rispettivamente ne *La Morte amoureuse* e in *Arria Marcella*; al contrario, il fenomeno con cui si trova ad interagire lo incuriosisce e lo invoglia perfino, ad un certo punto, ad indagarne, in maniera relativamente approfondita, natura e cause: "Malgré la facilité que l'on a en rêve d'admettre comme naturelles les choses les plus bizarres, tout ceci commençait à me paraître un peu louche et suspect, et je pensai que si mon camarade Esquiros le Magicien était là, il me donnerait des explications plus satisfaisantes que celle de mon ami Alphonse Karr"¹⁵²². La strana esperienza onirica che si ritrova a sperimentare il narratore tramite l'uso di una droga esotica viene interpretata da quest'ultimo ricorrendo alla dottrina del magnetismo, assai in voga all'epoca: i dubbi che cominciano ad affacciarsi alla sua mente, sembrano trovare, quindi, una rapida risposta:

Je me levai, et me fis cette question:

À savoir, si je n'étais pas le jouet de quelque illusion, et si tout ce qui se passait n'était pas un rêve.

C'était une dernière lueur de la lampe de la raison éteinte par le sommeil.

Je demandai à mes deux amis ce qu'ils pensaient de tout cela.

1518 *Ibid.*, p. 59.

1519 *Ibid.*

1520 Cfr. ID., *La Pipe d'opium*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, pp. 732-733.

1521 *Ibid.*, p. 738.

L'imperturbabile Karr prétendit que l'aventure était commune; qu'il en avait eu plusieurs du même genre, et que j'étais d'une grande naïveté de m'étonner de si peu.

Esquiros expliqua tout au moyen du magnetisme¹⁵²³.

Ne *La Pipe d'opium* viene, pertanto, concesso uno spazio piuttosto ridotto all'"hésitation fantas-tique" di todoroviana memoria. "[L]'étrangeté de l'aventure" di cui parla Romuald ne *La Mor-te amoureuse* scaturisce, oltreché dal carattere soprannaturale del fenomeno femminile - da cui sempre e comunque, come si è detto, prende le mosse l'intera storia - da quel "je ne sais quoi"¹⁵²⁴ che distingue l'avventura fantastica da una vicenda banale e ordinaria, avvolgendola in uno spesso alone di indeterminatezza. L'esitazione alla base del *récit fantastique* che introduce mistero e ambiguità nei fatti narrati, l'oscillazione continua del soggetto maschile tra illusione e realtà, a causa della sospensione temporanea delle facoltà raziocinanti e della sua capacità di giu-dizio che ne contraddistinguono una condizione normale e che - uniche - possono consentirgli di propendere, in maniera più o meno definitiva, per uno dei due piani appena menzionati: tutti gli elementi che concorrono a definire il Fantastico todoroviano partecipano, allora, di quell'"étran-geté" cui accenna Romuald nel plurimenzionato *récit gautieriano*.

Les *Femmes Fatales* fantastiche si rivelano essere, in definitiva, delle creature sopranna-turali, di solito malefiche e sempre, senza alcuna eccezione, estremamente seducenti, capaci di trascinare in un batter d'occhio gli uomini alla perdizione, svuotando di ogni significato tutto ciò che, prima di incontrarle, aveva per costoro un qualche genere di importanza. Le fratture interiori, l'ansia e le mille incertezze che sanno generare nelle loro vittime, la loro innata superiorità e i tormenti che ad essi si accompagnano sono tutte componenti del fenomeno fantastico. È inte-ressante notare come, proprio ne *La Morte amoureuse* di Gautier, un'osservazione di Romuald riassume in sé tutti gli elementi sopra elencati e si presti agevolmente ad essere interpretata come enunciazione del concetto di Fantastico o, per meglio dire, del Fantastico filtrato dalla figura femminile: "l'étrangeté de l'aventure, la beauté surnaturelle de Clarimonde, l'éclat phosphori-que de ses yeux, l'impression brûlante de sa main, le trouble où elle m'avait jeté, le changement subit qui s'était opéré en moi, ma piété évanouie en un instant, tout cela prouvait clairement la présence du diable"¹⁵²⁵.

Il Diavolo: l'agelo decaduto, l'avversario di Dio, il Signore degli Inferi, l'entità inganne-vole per antonomasia, alimenta, con le sue subdole e pazienti arti oscure, le inquietudini e la titu-banza nell'essere umano, rendendolo fragile vulnerabile tanto quanto basta per conseguire il proprio scopo, vale a dire, impossessarsi della sua anima. Il dipinto *Elle* (1905) di Gustav-Adolf Mossa rappresenta mirabilmente la donna demoniaca, strumento di Satana - quando non essa stessa incarnazione del Male allo stato puro -, che conduce alla dannazione frotte di vittime ma-schili; proprio perché, come suggerisce Simone de Beauvoir, "si elle [la femme] ne subit pas le joug de l'homme, elle est prête à

1523 *Ibid.*, p. 735.

1524 MALRIEU, *op. cit.*, p. 89.

1525 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 533.

accepter celui du diable”¹⁵²⁶. La donna baudelairiana, “[s]orcière aux yeux alléchants”¹⁵²⁷, ostenta diversi attributi diabolici. Nota infatti il poeta: “tes sourcils mé-chants / Te donnent un air étrange / Qui n’est pas celui d’un ange”¹⁵²⁸, ed essa sa incantare con la propria venustà, una miscela antinomica di angelico e sirenico di cui si rivela sempre arduo stabilire l’esatta provenienza, se si tratti, cioè, di una creatura “[d]e Satan ou de Dieu”¹⁵²⁹, se discenda “du ciel profond” o sorga “de l’abîme”¹⁵³⁰, se il suo sguardo sia “infernal” o “divin”¹⁵³¹. Comunque sia, la sua avvenenza sovrumana trascina inevitabilmente l’individuo - del tutto impotente di fronte ad essa - alla perdizione:

Des quais froids de la Seine aux bords brûlants du Gange,

Le troupeau mortel saute et se pâme, sans voir

Dans un trou du plafond la trompette de l’Ange

Sinistrement béante ainsi qu’un tromblon noir¹⁵³².

Se la *Femme Fatale* è la personificazione del Male, la figlia di Satana, il rimando alla Bestia dell’*Apocalisse* di Giovanni (VII-XVII), circondata da una torma di angeli distruttori e sterminatori, non può che essere immediato. Riflesso della bellezza luciferina, essa riunisce in sé parecchi tratti demoniaci. L’Erodiade flaubertiana dà sfoggio di “une voix lointaine, comme échappée des profondeurs de la terre, [qui fait] pâlir le Tétrarque”¹⁵³³, mentre Colomba, il cui nome, paradossalmente, evoca - nell’omonimo *récit* di Mérimée - il simbolo per eccellenza della dolcezza e della pace, incarna la vendetta sanguinaria e viene tacciata dal popolo, al termine della storia, di pos-sedere “le mauvais oeil”¹⁵³⁴. Ora, il compito di difendere l’onore familiare, in Corsica come in altri Paesi del Mediterraneo, spetterebbe a un uomo. Ma Colomba, nonostante si sforzi di dominare i propri istinti luciferini e di sottostare mestamente alle decisioni del fratello Orso Antonio - capofamiglia legittimo del clan della Rebbia - essa dimostra comunque un’inaudita ferocia nei confronti dei propri nemici e pari crudeltà nello scontro diretto, dotata com’è d’“un bras blanc et rond, parfaitement formé, mais qui annonçait une force peu commune”¹⁵³⁵. Nella fanciulla, ad attributi prettamente maschili, si

1526 BEAUVOIR, *op. cit.*, t. I, p. 254.

1527 BAUDELAIRE, *Chanson d’après-midi*, in *Spleen et Idéal*, in *Les Fleurs du Mal* (1861), in *op. cit.*, t. I, p. 59, v. 4.

1528 *Ibid.*, vv. 1-3.

1529 ID., *Hymne à la Beauté*, in *Spleen et Idéal*, in *Ibid.*, p. 25, v. 25.

1530 *Ibid.*, p. 24, v.1.

1531 *Ibid.*, v. 2.

1532 ID., *Danse macabre*, in *Tableaux Parisiens*, in *Ibid.*, p. 98, vv. 53-56.

1533 FLAUBERT, *Hérodiade*, in *Trois Contes*, cit., p. 188.

1534 MÉRIMÉE, *Colomba*, in *Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles*, cit., p. 889.

1535 *Ibid.*, p. 812.

accompagnano caratteristiche squisitamente femminili, e la tenacia si associa a un incredibile vigore fisico: “En ce moment, miss Nevil fit un effort pour retirer sa main; mais il n’était pas facile de faire lâcher prise à Colomba; et, quoique petite et bien formée, sa main possédait une force dont on a vu quelques preuves”¹⁵³⁶. La giovane corsa induce il fratello - che da sempre la ritiene lo specchio della “la femme forte”¹⁵³⁷ - a temere addirittura che la natura abbia commesso un terribile errore nel farla nascere donna, lei che pare la suprema incarnazione del diavolo: “Sais-tu, dit Orso, que la nature a eu tort de faire de toi une femme, Colomba? Tu aurais été un excellent militaire. [...] Ma douce Colomba, [...], tu es, je le crains, le diable en personne”¹⁵³⁸.

Come la donna, allora, viene facilmente posseduta dal Diavolo - gran maestro di artifici e di raggiri - così la *Femme Fatale* tenta a sua volta, in maniera diabolica, di possedere interamente le proprie vittime. Carmen - come si è detto - priva don José Lizarrabengoa / José Navarro della propria identità e della propria coscienza¹⁵³⁹. In accordo con la misoginia tradizionale, si potrebbe asserire, dunque, che “une femme est un diable”¹⁵⁴⁰. In particolare, proprio la donna fatale, con la forte attrattiva malefica di cui la natura (infernale) l’ha dotata, cattura e distrugge lo spirito di tutti gli uomini che, disgraziatamente, finiscono per incrociare il suo cammino, non soltanto sviandoli con estrema facilità dal Bene, ma facendosi beffe del cosiddetto “sesso forte” che essi dovrebbero rappresentare, operando, perciò, completamente in antitesi rispetto ai dettami imposti da Dio al momento della Creazione. La seduzione esercitata della figura femminile si oppone al divino, al quale la creatura femminile stessa cerca di sostituirsi con ogni mezzo - soprattutto illecito - per diffondere il Caos sulla Terra e consentire al Peccato di radicarsi saldamente nel cuore di quell’umanità cui, sebbene ne conservi ancora la sembianze, sembra non appartenere più ormai da tempo. A giusto titolo, allora, Heinrich Heine esclama: “Con le donne non sai mai / dove l’angelo finisca / ed il diavolo cominci”¹⁵⁴¹. E per questo Charles Baudelaire si domanda incredulo: “J’ai toujours été étonné qu’on laissât les femmes entrer dans les églises. Quelle conversation peuvent-elles tenir avec Dieu?”¹⁵⁴². “Devenue la complice, sinon la servante docile de l’Ennemi [...]”¹⁵⁴³, legata a doppio filo - come si è visto - con bestiari “solidement [installés] tant dans la langue, la mentalité collective que dans la rêverie individuelle”¹⁵⁴⁴, il fenomeno femminile diventa, ciononostante, un idolo maestoso e crepuscolare venerato dal soggetto maschile oltre ogni dire, una divinità rossa come il sangue, un angelo più nero della morte, in grado di manipolare e alterare sé stesso, i suoi adoratori e la realtà che

1536 *Ibid.*, p. 874.

1537 *Ibid.*, p. 844.

1538 *Ibid.*, pp. 846-847.

1539 Cfr. ID., *Carmen*, in *Ibid.*, pp. 971-973.

1540 Dal titolo della *pièce* merimeana *Une Femme est un diable* che inaugura la raccolta *Théâtre de Clara Gazul, comédienne espagnole* (1827) (cfr. ID., *Une Femme est un diable ou La Tentation de Saint Antoine*, in *Théâtre de Clara Gazul; Ro-mans et Nouvelles*, cit., pp. 77-92). Una frase più o meno analoga viene ripresa da Mérimée anche in *Colomba* (cfr. ID., *Colomba*, in *Ibid.*, pp. 847, 873) e in *Carmen* (cfr. ID., *Carmen*, in *Ibid.*, pp. 968, 972, 975).

1541 HEINE, *op. cit.*, XIX, p. 161.

1542 BAUDELAIRE, *Mon Coeur mis à nu*, in *Journaux Intimes*, in *op. cit.*, t. I, XXVII, p. 693.

1543 J. R. VILLENEUVE, *La Beauté du diable*, Paris, Pierre Bordas, 1994, p. 92.

1544 DURAND, *op. cit.*, p. 73.

lo circonda a proprio esclusivo piacimento, in un eterno, inafferrabile gioco fatto di doppi che si accostano e si giustappongono; di suggestivi e, al contempo, sconvolgenti intrecci di rispecchiamenti; di autorappresentazioni ambigue, continuamente a cavallo tra l'essere e l'apparire.

Si è menzionato e ampiamente illustrato, in più di un'occasione, il possesso, da parte della *Femme Fatale* fantastica, di una moltitudine di poteri e di attributi più o meno pericolosi per il soggetto maschile, che le consentono di apparire sempre uguale e sempre diversa, tanto dal punto di vista fisico che dal punto di vista morale. La questione che, ad un certo punto, finisce inevitabilmente per porsi riguarda proprio l'esistenza reale o fittizia di tale figura femminile. Da un lato, infatti, gli autori popolano i rispettivi *récits fantastiques* di dettagli che sembrano esprimere un'incontrovertibile verosimiglianza, dall'altro la scoperta della natura mostruosa - spesso soprannaturale - della suddetta figura femminile, altera bruscamente il corso della storia, quando non coincide addirittura con il termine della stessa.

Il protagonista si ritrova ingannato in quanto accorda importanza soltanto alle sembianze esteriori del fenomeno femminile e viene profondamente destabilizzato dal considerevole divario esistente tra l'essenza e l'apparenza del fenomeno in questione. Esso e l'ambiente che lo circonda presentano una tale vivacità che il soggetto maschile stenta a convincersi che si tratti di un'illusione orchestrata ad arte dalla *Femme Fatale*, rimanendone intrappolato e adattandosi perfettamente - per lo meno nei primi tempi - al clima fuori del comune che la caratterizza. Per rendere l'esistenza della creatura femminile la più reale e credibile possibile, Gautier, ad esempio, gioca con le percezioni sensoriali maschili, particolare che concorre ad attribuire un certo credito al *récit fantastique*. Ne *Le Pied de Momie*, ad esempio, la manifestazione dello spirito della principessa Hermonthis assume tratti comici quando il narratore si accorge della sua presenza nella propria stanza per via dell'odore di un piede! Beninteso, si tratta però di un piede regale accuratamente imbalsamato che emana un profumo delizioso:

Quand je revins le soir, le cerveau marbré de quelques veines de gris de perle, une vague bouffée de parfum oriental me chatouilla délicatement l'appareil olfactif; la chaleur de la chambre avait attiédi le natrum, le bitume et la myrrhe dans lesquels les paraschistes inciseurs de cadavres avaient baigné le corps de la princesse; c'était un parfum doux, quoique pénétrant, un parfum que quatre mille ans n'avaient pu faire évaporer.

Le rêve de l'Égypte était l'éternité: ses odeurs ont la solidité du granit, et durent autant¹⁵⁴⁵.

La fragranza diffusa dall'arto agisce sul protagonista allo stesso modo di un sortilegio, o meglio, di un potente narcotico al quale egli non può resistere. La giovane egizia, con i suoi aromi esotici, si impone nello spazio abitato dal soggetto maschile, eclissando tutti i suoi pensieri in maniera tale che anche l'anima di questi si ritrovi, a sua volta, come imbalsamata. La natura dolce, esile, inafferrabile - e,

1545 GAUTIER, *Le Pied de momie*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 859.

tuttavia, assai reale - del profumo di un singolo piede di Hermonthis rende il profumo stesso riflesso metonimico della presenza spiritica “completa” della fanciulla. Ed è precisamente in questo modo che la principessa egizia desidera rivelarsi al narratore, imponendo, cioè, il proprio spirito prima di mostrare il proprio corpo, le proprie sembianze esteriori, le cui capacità di penetrare i sensi e la ragione umana, segnandole in profondità, si rivelano di gran lunga inferiori rispetto a quelle dimostrate dall’anima che tentano invano di contenere. Il narratore - analogamente a Guy de Malivert in *Spirite* - avverte in casa una presenza che lo segue e che, a tratti, lo sovrasta, e cerca di chiarire il mistero della sua provenienza. La persistenza del profumo della principessa Hermonthis ben quattomila anni dopo la scomparsa delle sue spoglie mortali, evoca l’idea del ricordo e della durata immortale contro la mutevolezza del tempo. A tale proposito, occorre sottolineare quanto dichiara il narratore in merito all’Egitto, che “[son] rêve - cioè - était l’éternité”¹⁵⁴⁶, un’osservazione che potrebbe venire formulata anche in relazione alla fanciulla egizia, grazie, per l’appunto, alla fragranza che l’accompagna e che le consente di continuare a vivere in eterno, per lo meno in forma spiritica.

Un altro elemento strettamente legato alle perversioni sensoriali dell’individuo e che viene impiegato con una certa frequenza da Gautier è quello costituito dalla luce. Che si tratti di un’evanescente aura spettrale o di un rifulgente simbolo di vita, il fenomeno femminile fantastico appare sempre circondato da un alone luminoso esterno che gli conferisce, paradossalmente, una certa sacralità - riconducibile, dunque, a una sorta di astrazione, di idealizzazione - abbinata a una forma ben definita di concretezza, di tangibilità; oppure contiene in sé stesso la sorgente lumi-nosa che lo fa brillare, come nel caso di Angéla, protagonista de *La Cafetière*: “je comprenais ce que nul homme ne peut comprendre - dichiara il narratore -, les pensées d’Angéla se révélant à moi sans qu’elle eût besoin de parler; car son âme brillait dans son corps comme une lampe d’albâtre, et les rayons partis de sa poitrine perçaient la mienne de part en part”¹⁵⁴⁷. La modifica-zione dell’illuminazione di una scena può fare in modo che la luce, prima diffusa, si polarizzi nel cuore stesso della donna che diventa, nel senso proprio del termine, “radiosa”. Tale concentra-zione luminosa è finalizzata a rendere lo spirito percettibile dall’occhio umano, facendo, dunque, appello, per l’ennesima volta, al senso della vista del soggetto maschile. Di nuovo, la *Femme Fa-tale* fantastica si impone per la propria natura soprannaturale. Il medesimo fenomeno si verifica - come si è già avuto modo di evidenziare - anche ne *La Morte amoureuse*, nel preciso istante in cui la *revenante* Clarimonde fa la propria comparsa nella chiesa in cui Romuald sta per essere ordinato sacerdote¹⁵⁴⁸. Il rapporto tra lo scintillio emanato dal corpo della donna con l’oscurità dell’ambiente circostante, trasforma la cortigiana medesima in una metafora vivente di luce: allo stesso modo in cui il profumo della principessa Hermonthis sembra cancellare la dimensione spaziale in cui vive il protagonista, così la luce di Clarimonde si propaga nel luogo sacro in maniera assoluta, facendo impallidire tutto il resto e provocando in tal modo un contrasto fonda-mentale. In accordo con la propria natura, è come se la

¹⁵⁴⁶*Ibid.* È il medesimo tema della meditazione di Cleopatra con cui si apre il secondo capitolo del *récit* gautieriano *Une Nuit de Cléopâtre*: “l’éternité palpable, un amer et perpétuel sarcasme contre la fragilité et la brièveté de la vie!” (ID., *Une Nuit de Cléopâtre*, in *Ibid.*, p. 748). Ed è anche ciò che il vecchio Faraone - padre della bella Hermonthis - ricorderà, con toni assai più umoristici, al narratore, al termine della storia, che coincide con il suo risveglio (cfr. ID., *Le Pied de momie*, in *Ibid.*, p. 863).

¹⁵⁴⁷ ID., *La Cafetière*, in *Ibid.*, p. 8.

¹⁵⁴⁸ Cfr. ID., *La Morte amoureuse*, in *Ibid.*, p. 527.

donna assorbisse “vampiricamente” in sé tutto il bagliore celeste, al contempo tenue e potente, contenuto nella casa di Dio che essa pro-fana con la propria presenza. Incarnazione paradossale della luce e della vita (empia), la *revenante* si oppone, di conseguenza, all’universo ostile della Chiesa, che - come si è detto - rappresen-ta, nel *récit* in questione, le tenebre ed evoca la dimensione tetra e lugubre dei defunti. Rivela-zione di un’esistenza nuova, del tutto sconosciuta e, soprattutto, “autentica”, foriera di libertà, di letizia, di allegra spensieratezza e vivacità, la splendente Clarimonde non incontra alcuna difficol-tà nel prendere rapidamente il sopravvento sulla condizione ecclesiastica che sceglie, suo malgra-do di abbracciare il giovane e titubante Romuald, condizione che è - come si è detto in preceden-za - sinonimo di noia, di infelicità, di oppressione, di morte dei sensi. Il protagonista non può impedirsi, subito dopo aver posato lo sguardo sulla procace cortigiana, di rimpiangere la propria scelta avventata e di bramare con tutto sé stesso il ruolo di amante della donna¹⁵⁴⁹. La sferzata di inquietezza e di vitalità che costei imprime al narratore - completamente inesperto del mondo e ferrato soltanto in ciò che concerne l’universo religioso nel quale si è da sempre, volontariamen-te, autoimprigionato - grazie alla propria accecante luce interiore è di una violenza estrema, tanto che quest’ultimo si convince immediatamente di non poter più vivere lontano da lei. Isolata e straordinariamente illuminata, la spessa materialità del corpo di Clarimonde tende ad annullarsi, assumendo una certa opalescenza che rende il suo incarnato pressoché trasparente e, così am-mantata di un’aura intangibile, essa accede a una sorta di dimensione ieratica nella quale può sol-tanto venire contemplata come un idolo. Da qui la frustrazione di Romuald per essere riuscito a sfiorare, anche se per pochi istanti, la vita, finendo irrimediabilmente - e deliberatamente - per essere inghiottito, alla fine, dagli abissi della morte.

All’interno del *récit fantastique*, l’elemento della luce - simbolo di vita - gioca spesso, paradossalmente, un ruolo fondamentale proprio quando il fenomeno femminile perisce. Oltre alla protagonista de *La Morte amoureuse* è il caso, ad esempio, dell’eroina eponima di *Arria Mar-cella*, testo in cui, tuttavia, non è tanto la figura femminile in sé, quanto, piuttosto, il luogo nel quale essa, in un lontano passato, è rimasta uccisa, a suscitare un particolare interesse dal punto di vista luminoso: “Un vif rayon de jour passait par un étroit soupirail obstrué d’orties, dont il changeait les feuilles traversées de lumières en émeraudes et en topazes, et ce gai détail naturel souriait à propos à travers la tristesse du lieu”¹⁵⁵⁰. La descrizione ambientale subisce qui un’improvvisa cristallizzazione che consente di fissare la realtà in una durezza pura e bella composta da elementi vegetali e minerali. Il “rayon de jour” rappresenta la luce del Sole e, in quanto tale, una sorta di illuminazione iniziatica. In effetti, il luogo menzionato sopra, apparentemente insi-gnificante, racchiude, in realtà, un mistero che soltanto la luce foriera di conoscenza è in grado di rivelare. Si tratta di uno spazio assai particolare e suggestivo, uno spazio che, pur legato a doppio filo alla morte, gradualmente - e proprio in virtù della variazione dell’intensità luminosa - si tra-sforma in spazio di vita, di nuovo rianimato, che promette al neòfita - il giovane Octavien - di ve-nire presto introdotto nell’oscura dimensione da cui proviene il fenomeno femminile, dimensio-ne il cui ingresso si spalancherà in coincidenza, per l’appunto, del primo incontro con la sedu-cente *revenante* Arria. Precisamente allo scopo di consentire a

1549 Cfr. *Ibid.*, pp. 531-532.

1550 *Id.*, *Arria Marcella*, in *Ibid.*, t. II, p. 293.

quest'ultima di fare la propria comparsa, la luce solare muta rapidamente in luce lunare¹⁵⁵¹:

La lune illuminait de sa lueur blanche les maisons pâles, divisant les rues en deux tranches de lumière argentée et d'ombre bleuâtre. Ce jour nocturne, avec ses teintes ménagées, dissimulait la dégradation des édifices. L'on ne remarquait pas, comme à la clarté crue du soleil, les colonnes tronquées, les façades sillonnées de lézardes, les toits effondrés par l'éruption; les parties absentes se complétaient par la demie-teinte, et un rayon brusque, comme une touche de sentiment dans l'esquisse d'un tableau, indiquait tout un ensemble écroulé. Les génies taciturnes de la nuit semblaient avoir réparé la cité fossile pour quelque représentation d'une vie fantastique¹⁵⁵².

La Luna simboleggia per l'essere umano il passaggio dalla vita alla morte e dalla morte alla vita; nel *récit* in questione è il secondo dei due passaggi ad essere privilegiato, dato che il testo lascia intendere in più di un'occasione che la *revenante* Marcella, proprio per la natura che la contraddistingue, l'abbia compiuto diverse volte¹⁵⁵³. La Luna rappresenta, inoltre, la conoscenza indiretta e progressiva¹⁵⁵⁴: sarà soltanto, infatti, dopo tutta una serie di eventi - nel complesso piuttosto biz-zarri - che essa consentirà al soggetto maschile di entrare in diretto contatto con il fenomeno femminile.

Un altro elemento analogo alla luce per il simbolismo di cui è portatore e altrettanto ricorrente nei *contes* e nelle *nouvelles fantastiques* - specialmente in quelli gautieriani - è il sangue, l'*elisir* che fornisce alle *Femmes Fatales* - in particolare a quelle con tendenze vampiriche - l'illusione della vita eterna, dato che, come si è ricordato in precedenza, esso viene universalmente considerato il principale veicolo di rinascita e di rinnovamento. "Il sangue [...] è la vita", si legge nella *Bibbia* (*Levitico*, XVII, 11): la medesima affermazione può considerarsi alla base anche de *La Morte amoureuse*: "Je ne sais pas - dichiara Romuald alla vista di Clarimonde distesa sul letto funebre - si cela était une illusion ou un reflet de la lampe, mais on eût dit que le sang re-commençait à circuler sous cette mate pâleur"¹⁵⁵⁵. L'associazione di sorgente luminosa e fluido ematico contribuisce in maniera considerevole ad accentuare l'ambiguità di fondo, giocata su un confine indefinito tra vita e morte, che contraddistingue Clarimonde. La medesima stanza da letto / camera ardente della cortigiana si caratterizza per i colori rosso ed oro che si rapportano rispettivamente, proprio al sangue e alla luce. Gautier, in particolare, adorna a profusione di elementi rossi o tendenti al rosso tanto la splendida *revenante* quanto l'ambiente, appunto, che la circonda: nel testo si parla, infatti, del suo "rouge sourire", del suo abito di "velours naca-rat"¹⁵⁵⁶, il tutto immerso in una "pénombre pourprée"¹⁵⁵⁷. A ciò

1551 Al compagno di viaggio Fabio che esclama, ad un certo punto, "Rien n'est nouveau sous le soleil", Octavien, ribatte, con una buona dose di inconsapevole preveggenza: "Peut-être y a-t-il du nouveau sous la lune!" (*Ibid.*, p. 291).

1552 *Ibid.*, p. 298.

1553 Cfr. *Ibid.*, pp. 311 ss.

1554 Cfr. BIEDERMANN, *op. cit.*, pp. 277-279 e COOPER, *op. cit.*, pp. 166-169.

1555 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 539.

1556 *Ibid.*, p. 528.

1557 *Ibid.*, p. 527.

si aggiungano “[l]es rideaux de damas rouge” e “le pourpre sombre de la tenture”¹⁵⁵⁸ all’interno della stanza in cui Clarimonde simula la propria morte e nella quale, una volta introdottovi, Romuald non è in grado di riconoscere alcun elemento funebre: “Cette chambre n’avait rien d’une chambre de mort”¹⁵⁵⁹. La pre-dominanza del colore rosso evoca, dunque, in maniera quasi ossessiva il sangue di cui la *reve-nante* necessita costantemente per la propria sopravvivenza e di cui, nella scena menzionata sopra, essa sembra in astinenza. Analogamente alla luce, il sangue può essere considerato come una sorta di vettore dell’anima della donna, alla disperata ricerca del ricongiungimento col proprio corpo. Anche la *revenante* Arria Marcella - protagonista dell’omonimo *récit* gautieriano - è legata al sangue o, per meglio dire, al suo surrogato per antonomasia, il vino rosso: “Arria ne mangeait pas, mais elle portait souvent à ses lèvres un vase myrrhin aux teintes opalines rempli d’un vin d’une pourpre sombre comme du sang figé; à mesure qu’elle buvait, une imperceptible vapeur rose montait à ses joues pâles, de son coeur qui n’avait battu depuis tant d’années”¹⁵⁶⁰. Il vino, infatti, viene spesso associato al sangue (e non soltanto nel sacramento cristiano), sia a causa del suo colore che della sua liquidità densa e informe; per questo è considerato una bevanda spirituale piena di fuoco vitale e, come l’elemento della luce, simboleggia conoscenza e iniziazione¹⁵⁶¹. È proprio attraverso il vino che Octavien dovrebbe riuscire a penetrare, in una maniera o nell’altra, il mistero che avvolge Arria Marcella: il vampirismo dissimulato di costei fornisce una finta parvenza di vita al suo corpo, l’ennesimo inganno con cui la bella pompeiana si diletta ad ammaliare gli uomini e a trascinarli in un’avventura ai confini della realtà, manipolando a suo piacimento il tempo e lo spazio.

Il rimando, invece, al valore simbolico del profumo di cui si è parlato a proposito della principessa Hermonthis, protagonista de *Le Pied de momie*, è immediato e viene suggerito, ne *La Morte amoureuse*, soprattutto dalla gradevole fragranza che aleggia costantemente nella camera ardente di Clarimonde: “Au lieu de l’air fétide et cadavreux que j’étais accoutumé à respirer en ces veilles funèbres - ricorda il sacerdote Romuald -, une langoureuse fumée d’essences orientales, je ne sais quelle amoureuse odeur de femme, nageait doucement dans l’air attiédi”¹⁵⁶². Il profumo emanato dal fenomeno femminile è, in questo caso specifico, un segno che il soggetto maschile deve decifrare, un segno indiscutibile di vita; la donna è viva, ma non può mostrarlo fisicamente, dato che anima e corpo permangono ancora separati. Ed essa continua a lottare al fine di resuscitare in maniera integrale e completa, affannandosi nella propria opera di seduzione - anche “olfattiva”- di Romuald, lo strumento, la vittima prescelta da immolare per poter rinascere, appunto, a nuova vita.

È opportuno rammentare che Clarimonde esiste fondamentalmente come materializzazione dei sogni e dei fantasmi del sacerdote, come incarnazione dell’antitesi dei suoi sacri voti¹⁵⁶³. La

1558 *Ibid.*, p. 538.

1559 *Ibid.*

1560 *ID.*, *Arria Marcella*, in *Ibid.*, t. II, p. 309.

1561 Cfr. BIEDERMANN, *op. cit.*, pp. 585-588.
1562 *Ibid.*

1563 Nella protagonista de *La Morte amoureuse* convogliano due figure fondamentali dell’Alterità Femminile nate in seno alla tradizione popolare più antica: la “Fidanzata Fantasma” (o la “Sposa Cadavere”) - con, da un lato, l’impegno assunto da Romuald nel momento in cui bacia sulla bocca la non-morta Clarimonde (nel pieno rispetto del cosiddetto “contratto

rivelazione del mondo secolare, di un'esistenza tutta terrena e materiale fino ad allora ignorata, coincide altresì, per il protagonista, con la scoperta di un desiderio a lungo represso per il sesso femminile, un desiderio rivolto, comunque, non soltanto verso la cortigiana, ma verso tutto ciò che essa, appunto, rappresenta, e che la condizione ecclesiastica gli vieta: i piaceri della vita mondana, la ricchezza, la sensualità, la libertà. Se la cosiddetta "morte vivente" del giovane coincide con la sua esistenza diurna consacrata a Dio, la "vita in morte" si identifica, per lui, con l'esistenza notturna consacrata a Satana e condotta a fianco della *revenante*, esistenza in cui abbondano lusso, vizi e voluttà, le porte della quale si spalancano durante il sonno, paradigma - non a caso - di quella che può venire interpretata come "morte" temporanea della coscienza. Il bacio che, ne *La Morte amoureuse*, riporta in vita il fenomeno femminile sembra infondere, contemporaneamente, "nuova vita" anche al soggetto maschile, liberandolo da quella condizione sacerdotale che egli - come si è detto - dopo l'incontro fatale vissuto in chiesa, reputa, ormai, un atroce supplizio. È la stessa Clarimonde a suggerire l'idea di questo scambio reciproco di vita. Costei infatti, dopo essersi improvvisamente destata tra le braccia di Romuald, conscia che la sua resurrezione durerà pochi istanti soltanto, prima di sprofondare di nuovo nel sonno della morte, sussurra al sacerdote: "Adieu, Romuald, adieu! je t'aime; c'est tout ce que je voulais te dire, et je te rends la vie que tu as appelée sur moi un minute avec ton baiser; à bientôt"¹⁵⁶⁴. Oltre ad indicare il breve ritorno alla vita della donna, tale frase sottolinea, appunto, che il soffio rigeneratore che il giovane le ha donato viene da questa prontamente restituito, anche se in una maniera alquanto particolare. Il carnefice, infatti, rende paradossalmente la vita alla propria vittima, ma, nel medesimo tempo, minaccia di togliergliela per sempre. L'amore che Clarimonde offre a Romuald è carnale, travolgente e appassionato totalmente antitetico rispetto a quello divino, spirituale, controllato e incolore. Il genere di morte, invece, che essa fa incombere su di lui è strettamente legato alla natura vampirica che la contraddistingue. Malgrado la cortigiana si nutra soltanto del sangue fuoriuscito da una minuscola ferita che il suo amante si procura in maniera accidentale, o di quello che sgorga da una piccola vena del braccio dello stesso, da lei punta con uno spillone d'oro, e nonostante si riprometta di prendere soltanto il necessario della sua vita, affinché la propria non si spenga, la tentazione, per la *revenante*, permane forte:

je ne te ferai pas de mal - mormora sottovoce la donna, sicura che Romuald dorma -, je ne prendrai de ta vie que ce qu'il faudra pour ne pas laisser éteindre la mienne. Si je ne t'aimais pas tant, je pourrais me résoudre à avoir d'autres amants dont je tarirais les veines; mais depuis que je te connais j'ai tout le monde en horreur...Ah! le beau bras! comme il est rond! comme il est blanc! je n'oserai jamais piquer cette jolie veine bleue¹⁵⁶⁵.

d'oltretomba" o promessa nuziale *post-mortem*) e, dall'altro, il compimento del suddetto patto tramite le ripetute apparizioni notturne della *revenante* - e la Dama del Lago / Lamia / Vipera, e via dicendo, ricacciata nella propria dimensione di provenienza - una dimensione "altra" - , dalle pratiche esorcistiche di un servo devoto di Dio (con conseguente rottura del "contratto d'oltretomba" e separazione irreversibile del soggetto maschile terreno dal fenomeno femminile ultraterreno) (cfr. DUNAIS, *Les Mortes Amoureuses: évolution d'une figure exemplaire de l'Alteérité*, nel sito "Fantastique: l'Index Critique du Fantastique", cit. (Pagina consultata il 4 maggio 2006)).

1564 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 540.

1565 *Ibid.*, p. 549.

L'impiego, da parte di Clarimonde, del verbo "tarir" - sinonimo di "épuiser" - evoca, infatti, una sete eterna, inestinguibile che neppure tutto il sangue del giovane sacerdote potrebbe mai appagare. Lo stesso Sérapiion pone in risalto il rapido decadimento fisico dell'ex-allievo quando lo ammonisce in questi termini: "Non content de perdre votre âme, vous voulez aussi perdre vo-tre corps"¹⁵⁶⁶. La morte fisica che minaccia il narratore non si verifica proprio grazie all'intervento dell'anziano abate. Tuttavia, un altro genere di morte continua ad aleggiare intorno al protagonista, una morte a cui sembra non poter sfuggire in alcun modo. Marie-Claude Schapira definisce Romuald, tra tutti i personaggi gautieriani, un "mort de l'âme", termine che la studiosa trae dallo stesso Gautier per descrivere un individuo "animé d'une vie apparente mais mort au monde quotidien des autres, sans que cette absence provoque, chez ses proches, la moindre émotion, le plus léger travail de deuil"¹⁵⁶⁷. Dal personaggio qualificato come "mort de l'âme", a "la mort de l'âme" vera e propria, intesa come condizione psicologico-spirituale del suddetto personaggio, la distanza è minima. Considerando, inoltre, lo stato ecclesiastico di Romuald e l'atmosfera della storia, fortemente impregnata di religiosità dall'inizio alla fine, la "mort de l'âme" implica la perdizione - in altri termini, la dannazione dell'anima - del protagonista stesso¹⁵⁶⁸.

Uno degli scopi primari del gioco seduttivo messo in atto da buona parte delle *Femmes Fatales* fantastiche sembra proprio consistere nel convincere il soggetto maschile a raggiungerle nella tomba, iniziandolo, per così dire, alla morte. In *Inès de las Sierras*, ad esempio, l'eroina eponima invita - come si è visto - il giovane sottotenente Sergy a seguirla fino al suo sepolcro, indicandogliene l'ubicazione con estrema precisione¹⁵⁶⁹. La fusione erotica cui finisce quasi sempre per anelare il protagonista maschile dei *récits fantastiques*, rappresenta, di fatto, un'afusione tra l'"io" e l'"Altro" - o, per meglio dire, l'"Altra" -, fusione destinata a sfociare nell'annientamento del primo elemento della coppia, nella morte, cioè, del protagonista stesso. L'associazione tra l'espressione sessuale dell'amore e il trapasso si manifesta in maniera eclatante, oltreché nella ben nota mitologia greca, in quella germanica. Il termine "*Liebstd*", o "amore-morte", si riferisce, infatti, alla messa a morte del re in occasione del suo matrimonio (assai probabilmente, in seguito alla consumazione del medesimo) con la Grande Dea o con una Valchiria che lo condurrà in cielo con lei¹⁵⁷⁰. La Grande Dea e la Valchiria incarnano entità femminili celesti, mentre il monarca è il simbolo per antonomasia del culmine del potere terreno: entrambe le figure suggeriscono l'annullamento totale del profano in coincidenza della sua unione col sacro. Per l'uomo, qualsiasi vincolo con il principio femminile cela, sempre e comunque, un pericolo letale. Nel saggio *L'Érotisme*, Georges Bataille pone in evidenza le diverse sfaccettature del legame esistente tra *Éros* e *Phóbos*, tra la sessualità e la paura umana (più specificatamente, la paura della morte)¹⁵⁷¹. Secondo lo studioso, mentre la vita si accompagna ineluttabilmente alla discontinuità dell'essere, la morte ne segna la continuità. E quest'ultima si

¹⁵⁶⁶*Ibid.*

¹⁵⁶⁷ SCHAPIRA, *Le Thème du mort-vivant dans l'oeuvre en prose*, "Europe", 601 (mai 1979), p. 42.

¹⁵⁶⁸ Cfr. BULVER, *op. cit.*, pp. 67-68.

¹⁵⁶⁹ Cfr. WADLER, *Inès de las Sierras*, in *Contes*, cit., pp. 690-691.

¹⁵⁷¹ G. BATAILLE, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, pp. 9, 16.

riassumerebbe, per l'appunto, nella "fusion mortelle" e nella "dissolution des êtres"¹⁵⁷² insita nell'atto sessuale. Il fascino fondamentale esercitato dalla morte nel momento del passaggio dell'individuo dalla condizione normale a quella del desiderio¹⁵⁷³, sottolinea ulteriormente la relazione tra *Éros* e *Thánatos* e, nei *récits fantastiques* qui presi in esame, tra il fenomeno femminile e la morte, dato che il soggetto maschile vede nella donna - in particolare nella *Femme Fatale* - un oggetto prettamente sessuale¹⁵⁷⁴. Bataille dichiara esplicitamente che l'*Éros* è sacro¹⁵⁷⁵, precisando come esso appartenga al polo negativo o demoniaco del sacro¹⁵⁷⁶. All'interno della cultura occidentale fallocentrica, è evidente dunque - per quanto attiene al maschio - che l'aspetto terrificante dell'eroticismo venga incarnato in maniera più che incontrovertibile dalla figura femminile. Per Wolfgang Lederer, l'immagine muliebre mostruosa trarrebbe origine proprio dal timore atavico dall'uomo nei confronti dell'altro sesso. Lo studioso menziona Freud, che, nel saggio *Il tabù della verginità* (1917), definisce l'atteggiamento maschile verso la donna con il termine tedesco "*Scheu*", caratterizzato dal triplice significato di "ritrosia", "attrazione" e "paura"¹⁵⁷⁷. Il suddetto atteggiamento sarebbe imputabile al fatto "che la donna è diversa dall'uomo, eternamente incomprensibile e misteriosa, strana e perciò apparentemente ostile"¹⁵⁷⁸. A proposito della forza maschile e di quella femminile, Julia Kristeva sostiene che "le masculin, en apparence vainqueur, avoue dans son acharnement même contre l'autre, le féminin, qu'il est menacé par une puissance asymétrique, irrationnelle, rusée, incontrôlable"¹⁵⁷⁹. Il saggio asserisce, inoltre, che il Femminino è associato all'abietto, a ciò che è esterno all'"io" (caratteristica tipicamente maschile)¹⁵⁸⁰.

La *Femme Fatale* fantastica si contraddistingue, allora, per tutta una serie di poteri che simulano la vita e promettono piaceri effimeri a quei soggetti maschili che finiscono intrappolati nelle loro morbide e, al contempo, letali spire. Si cercherà ora di dimostrare come la simulazione di vita menzionata sopra sia effettivamente da ritenersi tale, vale a dire una mera illusione e nulla più.

In buona parte dei *récits fantastiques* menzionati nel presente studio, il soggetto maschile sembra apparentemente riscattarsi, dato che, spesso, è proprio il fenomeno femminile a subire un tragico destino. Ciononostante, l'uomo non esce mai completamente indenne dall'incontro / scontro con la *Femme Fatale* di turno, soprattutto a causa della brusca fine della singolare avventura che ha condiviso con una donna altrettanto fuori dal comune, e dell'immensa delusione - in certi casi, lacerante disperazione - che ne consegue. La morte si trasforma nel passaggio obbligato per la figura femminile, in seguito all'incomunicabilità di fondo che la separa dalla propria vittima; tale incomunicabilità tende a tradursi in una distruzione, in una scomparsa. In entrambi i casi, la donna, annullandosi completamente il suo involucro fisico, si cancella e (ri)diventa impalpabile, eterea,

1572 *Ibid.*, pp. 19, 22.

1573 Cfr. *Ibid.*, p. 28.

1574 Lo stesso termine "fascino" evoca un rapporto diretto tra sessualità e morte: non soltanto il verbo "affascinare" ricopre due aree semantiche - quella del "terrore" e quella della "seduzione" - ma l'antico vocabolo latino "*fascinum*" si riferiva all'erezione del pene (cfr. WALKER, *op. cit.*, p. 794), dunque ad una manifestazione fisica del desiderio sessuale maschile nei confronti della donna.

1575 Cfr. BATAILLE, *op. cit.*, p. 90.

1576 Cfr. *Ibid.*, p. 253.

1577 Cfr. LEDERER, *op. cit.*, p. 3.

1578 KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur*, cit., p. 85.

1580 Cfr. *Ibid.*, p. 9.

inesistente, invisibile. Di conseguenza, tutti i procedimenti messi in atto per rendere accettabile l'inverosimile vengono rimessi inevitabilmente in discussione. In ogni caso, la gioia fugace di cui il protagonista maschile ha potuto godere in compagnia del fenomeno femminile fantastico non viene mai del tutto smentito, in quanto egli si sforza, in genere, con ogni mezzo di ritrovarne e conservarne più tracce possibili, siano esse nefaste o meno per lui. Ne *La Morte amoureuse*, ad esempio, l'abate Sérapion, riferendosi a Romulad, parla di vera e propria ossessione a cui occorre porre rimedio in maniera drastica e repentina:

Pour vous débarrasser de cette obsession, il n'y a qu'un moyen, et, quoiqu'il soit extrême, il le faut employer: aux grands maux les grands remèdes. Je sais ou Clarimonde a été enterrée; il faut que nos la déterriions et que vous voyiez dans quel état pitoyable est l'objet de votre amour; vous ne serez plus tenté de perdre votre âme pour un cadavre immonde dévoré des vers et près de tomber en poudre; cela vous fera assurément rentrer en vous-même¹⁵⁸¹.

L'immagine che, della seducente *revenante*, evocano le parole dell'uomo rappresenta un'antitesi totale rispetto al ritratto tracciato dal narratore nel corso della storia. Se la donna sembra collocarsi, in apparenza, "al di là" di tutti gli esseri umani per la bellezza e la perfezione senza pari che incarna, essa si situa, in realtà, "al di sotto" di tutti gli esseri viventi, corpo morto-non morto, assolutamente disumanizzato, che si decompone nella terra. La natura "soprannaturale" di Clarimonde, sottostando, alla fine, a una morte "normale", diviene improvvisamente "naturale". E il lettore si rende conto che la cortigiana è in grado di esprimere la propria natura straordinaria soltanto in situazioni estreme: nel vortice della vita, conducendo un'esistenza lussuosa e lasciva, costellata di vizi e di peccati, oppure nel pieno della morte, con tutto ciò che tale condizione comporta di orribile. Quando Romuald scopre, con l'aiuto di Sérapion, il cadavere della *revenante* che giace nella tomba, le sembianze con cui egli l'ha incontrata la prima volta, in chiesa, iniziano rapidamente a degradarsi:

J'aperçus Clarimonde pâle comme un marbre, les mains jointes; son blanc suaire ne faisait qu'un seul pli de sa tête à ses pieds. Une petite goutte brillait comme une rose au coin de sa bouche décolorée. [...]. La pauvre Clarimonde n'eut pas été plutôt touchée par la sainte rosée que son beau corps tomba en poussière; ce ne fut plus qu'un mélange affreusement informe de cendres et d'os à demi calcinés¹⁵⁸².

La visione raccapricciante offerta dalla salma in disfacimento della vampira produce un notevole effetto anche a livello narrativo. Tutto ciò che prima simulava l'apparteneva all'ordine dello

1581 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, pp. 550-551.

1582 *Ibid.*, p. 552.

splendore, della vita e dell'armonia, rivela la sua reale natura, subendo un annientamento definitivo e trasformandosi irreversibilmente in orrore e morte: le forme incantevoli di Clarimonde scompaiono, ridotte a un miscuglio informe di polvere e ossa semicalciate. Al termine della storia, il lettore ha l'impressione di essere stato ingannato insieme al narratore: tutti i segni di vita descritti con enfasi fino ad un certo momento vengono, infatti, brutalmente sfatati, confermando l'esistenza di una bella, ma pur sempre fragile, eccessivamente fragile illusione. Come la cenere rappresenta il residuo fisso della combustione di una sostanza, così i resti della cortigiana possono essere definiti come il residuo del suo corpo dopo l'estinzione, in esso, di una fiamma vitale troppo a lungo rigenerata. Le fredde spoglie della donna costituiscono, dunque, l'ennesimo esempio della caducità e della vanità della bellezza umana: poco importa che il corpo di Clarimonde, quando costei era in vita, fosse caratterizzato da una perfezione sovrumana, dato che, in ogni caso, ha finito per disgregarsi nel nulla. Le ceneri estinte della *revenante* simboleggiano, inoltre, la cessazione di ogni attività mentale; poiché la sua anima è stata esorcizzata - confinata negli Inferi senza alcuna possibilità di salvezza - essa non avrà più modo di trovare un involucro corporeo per rivivere una nuova esperienza amorosa sulla Terra. La sua ultima apparizione notturna di fronte a Romuald è l'estremo tentativo di colpevolizzare il giovane per la sua "prematuro" quanto inaspettata dipartita, e per l'ingratitude da lui dimostrata nei confronti dell'"amore incondizionato" che essa gli ha così generosamente prodigato:

“Malheureux, malheureux! qu'as-tu fait? pourquoi as-tu écouté ce prêtre imbécile [Sérapion]? n'étais-tu pas heureux? et que t'avais-je fait, pour violer ma pauvre tombe et mettre à nu les misères de mon néant? Toute communication entre nos âmes et nos corps est rompue désormais. Adieu, tu me regretteras.” Elle se dissipa dans l'air comme une fumée, et je ne la revis plus¹⁵⁸³.

Sotto forma di vapore, Clarimonde evoca ancora la relazione fra dimensione terrena ed ultraterrena che avrebbe potuto intrecciare in maniera assai più approfondita con Romuald. Ma tutto ciò è ormai divenuto irrealizzabile, dato che la sua anima e il suo corpo sono separati per l'eternità. Involontariamente (forse), il narratore ha punito la sua adorabile amante per essersi presa gioco dei suoi sentimenti mostrandogli soltanto delle false sembianze. Allo stesso tempo, la scomparsa del fenomeno femminile si rivela provvidenziale per il soggetto maschile, che recupera sensi e senno, rifiutandosi alla fine - anche se con più di un rimorso - di vivere accanto a una bellezza perfetta ma fittizia e demoniaca. La distruzione della donna - metafora della supremazia dello spirito (prezioso dono divino) sul corpo (inutile fardello soggetto alle tentazioni infernali) - consente, almeno apparentemente, all'uomo di riacquistare la propria integrità, mentre la prima è stata privata per sempre di ogni possibilità di ritrovarla.

In *Arria Marcella*, Octavien scopre la natura vampirica dell'eroina eponima del *récit* grazie all'intervento esorcistico del padre della stessa, anch'egli una sorta di *revenant* come la figlia, pur se d'indole completamente antinomica rispetto a quella della procace fanciulla. Le minacce che Arrio

1583 *Ibid.*, p. 552.

rivolge a Marcella sono crudeli: “Allons, malheureuse, reprit le vieillard, il faut employer les grands moyens, et rendre ton néant palpable et visible à cet enfant fasciné [Octa-vien]”¹⁵⁸⁴. Il giovane comprende, allora, che la creatura che l’ha così prepotentemente ammaliato è soltanto un inganno abilmente costruito con belletti, gioielli e artifici di vario genere. Il lusso di cui essa fa ampio sfoggio e l’avvenenza che la contraddistingue non sono che mezzi alquanto sottili e complessi dei quali si serve per attirare l’attenzione altrui su di sé e bearsi del fatto di piacere. Octavien - “enfant fasciné”, ingenuo e sognatore - cade subito vittima del sortilegio di Arria e crede di essersi imbattuto nella bellezza perfetta da lui tanto agognata, la bellezza idealiz-zata, eterna ed universale, da lui sempre ritenuta inaccessibile. Per questo egli si sente un eletto, un neofita destinato ad essere iniziato, e, pur intuendo in maniera vaga, fin dal principio, che l’esperienza “fantastica” che sta vivendo è una grande, pericolosa messinscena, sceglie volontariamente di prendere parte ai giochi e di lasciarsi catturare dalla *Femme Fatale* di turno. Il suo sconcerto, tuttavia, è enorme quando la rediviva pompeiana gli appare non in tutta la sua magnificenza, come la prima volta al teatro comico, ma in tutta la sua ripugnanza:

À ce son, un soupir d’agonie sortit de la poitrine brisée de la jeune femme. Octavien sentit se desserrer les bras qui l’entouraient; les draperies qui la couvraient se replièrent sur elles-mêmes, comme si les contours qui les soutenaient se fussent affaissés, et le malheureux promeneur nocturne ne vit plus à côté de lui, sur le lit du festin, qu’une pincée de cendres mêlées de quelques ossements calcinés parmi lesquels brillaient des bracelets et des bijoux d’or, et que des restes informes, tels qu’on les dut découvrir en déblayant la maison d’Arrius Diomèdes.

Il poussa un cri terrible et perdit connaissance¹⁵⁸⁵.

Il fatto che i gioielli indossati da Arria non vadano distrutti insieme al suo corpo è assai significativo: sono soltanto questi monili infatti, unitamente agli abiti pregiati, che rendono la fanciulla una creatura viva ed estremamente affascinante. Costei non è che un guscio vuoto a cui tutta una serie di particolari accorgimenti conferiscono l’illusione della vita: la scoperta di tale realtà co-stituisce per Octavien uno *shock* terribile, in quanto egli si rende conto - analogamente a Romuald ne *La Morte amoureuse* - di essere stato abbindolato (o meglio, di essersi lasciato volutamente abbindolare) dal principio alla fine, autoinvestendosi sia moralmente che fisicamente del-l’accaduto. Sempre come Romuald, il giovane, in concomitanza con la scomparsa del fenomeno femminile, sembra ritrovare immediatamente l’identità e il senso di cui questi l’aveva defraudato.

Il narratore de *La Cafetière* subisce il medesimo, intenso trauma quando Angéla improvvisamente sparisce:

1584 ID., *Arria Marcella*, in *Ibid.*, t. II, p. 312.

1585 *Ibid.*

L'alouette chanta, une leur pâle se joua sur les rideaux. Aussitôt qu'Angéla l'aperçut, elle se leva précipitamment, me fit un geste d'adieu, et, après quelques pas, poussa un cri et tomba de sa hauteur.

Saisi d'effroi, je m'élançai pour la relever... Mon sang se fige rien que d'y penser: je ne trouvai rien que la cafetière brisée en mille morceaux.

À cette vue, persuadé que j'avais été le jouet de quelque illusion diabolique, une telle fra-yeur s'empara de moi, que je m'évanouis¹⁵⁸⁶.

Come in *Arria Marcella* si menzionava “la poitrine brisée” della fanciulla, nel *récit* in questione si parla di una “cafetière brisée en mille morceaux”, quasi l'anima di Angéla, dopo aver lasciato l'involucro corporeo al sopraggiungere dell'aurora, si fosse fusa con il bricco di porcellana. Il participo passato “brisé/e” impiegato in entrambi i casi da Gautier è assai importante e deve essere considerato sia in senso proprio che in senso figurato. L'esistenza di parecchie *Femmes Fatales* fantastiche viene, infatti, inaspettatamente “spezzata” insieme ai loro corpi. Sembra che la distruzione visibile della perfezione muliebre rappresenti, in un certo senso, una sorta di pas-saggio obbligato, da un lato per eliminare qualsiasi recidiva da parte del fenomeno femminile, dall'altro per consentire al soggetto maschile di ritrovare il proprio “io”, la propria integrità, di venire, in altri termini, “esorcizzato” a sua volta. La morte della donna finisce per coincidere, dunque, con il ritorno, da parte dell'uomo, a una vita (apparentemente) normale.

CONCLUSIONI

Sulla scena letteraria, l'avvento della *Femme Fatale* moderna è un fenomeno vistoso e inquietante. Come si è visto, figure femminili enigmatiche, funeste, che nulla hanno di virginale o di virtuoso cominciano ad affascinare alcuni tra i grandi scrittori e poeti e, già intorno ai primi anni dell'Ottocento, a invaderne le opere, in quel crogiuolo di tendenze nuove che è all'epoca la Francia.

Non più soltanto graziose ispiratrici di vagheggiamenti idealizzanti, né soavi eroine tra-mutate in docili vittime di persecuzioni immeritate, ma belle di una bellezza nuova, torbida, contemporaneamente armonica e disarmonica, recante in sé l'impronta di un lungo passato e promesse di sventura e morte, queste strane signore sono soggetti attivi del gioco della seduzione e sanno abilmente esercitare la crudeltà. Sono loro, ora, a concupire, rapire, torturare, assoggettare, distruggere - non solo in modo metaforico - gli uomini che si arrischiano ad avvicinarle. Ne *Les Fleurs du Mal* di Baudelaire - uno dei più appassionati cantori di questa femminilità magnifica e raccapricciante - la donna esplicita la minaccia:

1586 ID., *La Cafetière*, in *Ibid.*, pp. 8-9.

Je poserai sur lui [l'homme] ma frêle et forte main;
 Et mes ongles, pareils aux ongles des harpies,
 Sauront jusqu'à son coeur se frayer un chemin.
 Comme un tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite,
 J'arracherai ce coeur tout rouge de son sein,
 Et, pour rassasier ma bête favorite,
 Je le lui jetterai par terre avec dédain!¹⁵⁸⁷.

Nello spazio rivelatore della pagina scritta, legioni di amanti increduli verranno ridotti in schiavitù dalle nuove, sconcertanti ammaliatrici; e con loro si lasceranno sedurre, durante la stagione del Decadentismo europeo - epoca di sviluppo parossistico della figura della *Femme Fatale*, figura comunque abbozzata in maniera pregevole e incisiva, è opportuno ribadirlo, già agli inizi del XIX secolo -, grazie a una miriade di opere letterarie di varia collocazione e valore, schiere sempre più numerose di lettori¹⁵⁸⁸.

Il presente studio del tema della *Femme Fatale* nella narrativa fantastica francese del XIX secolo ha rilevato certi rapporti esclusivi tra la modalità in questione, praticata da autori maschili, e il ruolo ricoperto in essa del Femminile. Nei *récits* qui presi in esame, Femminino e Fantastico si rispondono vicendevolmente, ponendo in evidenza diverse caratteristiche comuni. All'interno dei singoli testi, motivi per lo più analoghi partecipano alla raffigurazione del fenomeno femminile: l'erotismo (la femmina come oggetto del desiderio per il maschio), la morte (la donna defunta che costituisce un pericolo letale - reale o metaforico - per il protagonista), il diabolismo (la natura nefasta della donna vista come incarnazione demoniaca o come intermediario tra l'uomo e il Male), soltanto per citare alcuni esempi. In altri termini, il vocabolo "*Femme*" rappresenta un significante polivalente che rinvia a molteplici significati, tutti ascrivibili, comunque, alla dimensione dell'"altro", dell'inafferrabile, dell'inammissibile.

La figura femminile fatale del *récit fantastique* riassume in sé almeno tre aspetti fondamentali del Fantastico evidenziati da quasi tutti i maggiori critici del "genere": l'intrusione dell'irrazionale nel quadro della vita reale quotidiana, collettiva e, soprattutto, individuale; l'esitazione tra una spiegazione terrena e una spiegazione "ultraterrena", prodotta da tutta una serie di ambiguità; il sentimento di paura o d'inquietudine provato tanto dai personaggi della storia quanto dal pubblico dei lettori. La suddetta triade è ben riscontrabile nella definizione del Fantastico formulata da Jean-Claude Schmitt: "Le fantastique est produit par l'irruption extraordinaire du surnaturel dans la réalité familière

1587 BAUDELAIRE, *Bénédiction*, in *Spleen et Idéal*, in *Les Fleurs du Mal* (1861), in *op. cit.*, t. I, p. 8, vv. 46-52).

1588 Sull'intreccio di temi, motivi e reciproche influenze tra autori, che determinò la nascita letteraria della *Femme Fatale*, il testo fondamentale resta sempre quello di Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit.

des objets quotidiens ou, ce qui revient au même, par le choix de détails réalistes se mêlant à l'imaginaire, dont il naît un doute générateur d'inquiétude, d'an-goisse et parfois d'épouvante"¹⁵⁸⁹. Così, il *récit fantastique* pone l'accento sull'inattesa compar-sa di un fenomeno in apparenza "soprannaturale" e "sovrumano" all'interno di un mondo naturale e umano. Nelle storie in cui campeggia il personaggio di una *Femme Fatale*, il mondo realistico dei narratori è un mondo profondamente maschile, patriarcale, nel quale irrompe in ma-niera brutale una straordinaria, insolita figura di donna che tutto e tutti travolge al suo passaggio con la forza primordiale di cui è dotata. Come si è visto, l'irruzione di una creatura capace di su-scitare al contempo terrore (*tremendum*) e desiderio (*fascinans*) avviene in un luogo e in un mo-mento ben precisi. L'incontro / scontro tra il sé e l'"Altro" - vale a dire, tra il maschile e il fem-minile -, l'aspetto ambiguo, perturbante dell'oggetto fantastico - che si tratti di una donna demo-niaca o divinizzata, morta o viva, vera o immaginaria - sono altrettanti elementi testuali che fanno insorgere mille dubbi e provocano forte apprensione in uno o più soggetti maschili, riuscendo ad attraversare i confini della carta stampata e a suscitare le medesime sensazioni angoscienti ed a scatenare i medesimi sentimenti contrastanti nel lettore (che si presuppone sempre - forse in ma-niera troppo restrittiva - di sesso maschile). A contatto con questa figura enigmatica e sconcer-tante, l'uomo rischia di smarrire una parte fondamentale del proprio essere (quando non tutto sé stesso), impazzendo, scomparendo nel nulla, morendo o, peggio ancora, femminilizzandosi.

E tuttavia, convogliando sulla Donna l'insieme dei suoi fantasmi mitici, l'inconscio ma-schile trova, in un certo senso, il mezzo di autoconsolarsi dei propri fallimenti e di giustificare la propria spaventata misoginia. La *Femme Fatale* fantastica maschera il vuoto. Tramite le defor-mazioni, le metamorfosi, a volte i veri e propri supplizi che subiscono i corpi femminili nell'am-bito del Fantastico si esprimono, in realtà, il terrore della natura, la sofferenza impotente del crea-tore privo d'ispirazione e le deviazioni del desiderio maschile. La sociologia conferma tale con-dizione di crisi: l'uomo perde gradualmente autorità e l'artista è chiamato a compiere mutazioni profonde e incisive. In realtà, la fortissima carica erotica che, in genere, contraddistingue la donna mortifera funziona come una sorta di autoaccusa, di disperata autocolpevolizzazione: *la Femme Fatale* è creata dal desiderio del soggetto maschile che si punisce proprio con l'atto stesso della sua creazione. Ciò che l'uomo sembra spesso dimenticare è che, dandosi delle ragioni per teme-re e sopprimere il fenomeno femminile, egli si autofornisce, parallelamente, delle motivazioni per temere le proprie emozioni e sopprimere sé stesso. Ora, il fatto che il Nulla, il Male, il Dolore siano metaforizzati dal sesso femminile, dalla sua natura soprannaturale, dalla sua morte, dalla sua esistenza reale o fittizia, non fa che confermare ulteriormente come sia per lo più attraverso le immagini mitiche incarnate dalla donna che l'inconscio maschile riveli i propri rapporti con la società in cui vive, con sé stesso e con l'"Altro". Se questo "Altro", nei secoli precedenti, si è definito in rapporto a un'entità quasi sempre maschile, è possibile affermare che, a partire dal XIX secolo, esso si tramuterà in un'"Altra", definendosi in rapporto a una creatura tutta al fem-minile¹⁵⁹⁰.

1589 J.-C. SCHMITT, *Les Mots qui parlent: voix et visions au XIIe siècle*, in AA.VV., *La Linguistique Fantastique*, cit., p. 96.

1590 A tale proposito, cfr. il saggio di J. CHABOT, *L'autre moi: fantasmes et fantastique dans les Nouvelles de Mérimée*, Aix-en-Provence, Édisud, 1983.

In apertura alla sezione dedicata all'analisi dei miti della donna in una delle opere fondamentali della teoria femminista - *Le Deuxième sexe* - Simone de Beauvoir argomenta senza mezzi termini: "L'histoire nous a montré que les hommes ont toujours détenu tous les pouvoirs concrets; depuis les premiers temps du patriarcat ils ont jugé utile de maintenir la femme dans un état de dépendance; leurs codes se sont établis contre elle; et c'est ainsi qu'elle a été concrètement constituée comme l'Autre"¹⁵⁹¹. Se - come sostengono Deleuze e Guattari - l'uomo incarna l'entità "molare" per eccellenza, il punto, il nucleo di quella "rete di arborescenza" a cui tutto si riconduce, allora, la legge della cultura occidentale prevede un unico centro costituito dal soggetto maschile e, tutt'intorno, una sorta di sistema gravitazionale di satelliti che esistono in quanto negazioni del soggetto maschile stesso, in quanto alterità, differenze rispetto alla norma, differenze comprese all'interno di una struttura binaria che le oppone al fulcro¹⁵⁹². Il maschio è l'individuo che mira ad affermare sé stesso in un mondo dominato - come si è detto - da una Natura che è al contempo Madre e Nemica. "Dès que le sujet cherche à s'affirmer, l'Autre qui le limite et le nie lui est cependant nécessaire: il ne s'atteint qu'à travers cette réalité qu'il n'est pas"¹⁵⁹³. La donna è l'"Altra" per eccellenza, è "la médiatrice entre l'homme et le monde"¹⁵⁹⁴, essa è l'oggetto contingente mediante il quale il maschio intende dominare la natura che gli è ostile, essa è il fenomeno attraverso il quale egli, nella sua brama di farsi trascendente, esperisce la propria contingenza carnale. Considerata negativamente dunque, mai per ciò che effettivamente rappresenta, ma sempre e soltanto in base al suo rapporto con la controparte maschile, estromessa dalla cultura e "ne se posant pas comme Sujet"¹⁵⁹⁵, la figura femminile ha vissuto la storia attraverso lo sguardo altrui e, soprattutto, attraverso i miti che l'uomo le ha costruito addosso, in un primo tempo, per distanziarla, per esorcizzarne il pericolo e, successivamente, per possederla. "[L]'Au-tre c'est le Mal; mais nécessaire au Bien, il retourne au Bien; c'est par lui que [l'homme] accède au Tout, mais c'est lui qui [lui] en sépare; il est la porte de l'infini et la mesure de [sa] finitude"¹⁵⁹⁶.

Da questo punto di vista, allora, la storia della cultura può essere interpretata come la storia dell'ossessione dell'uomo per la donna vista come enigma e figura inafferrabile. Lidia Curti, Luisa Betti e Silvana Carotenuto applicano il concetto romantico di "sublime" - inteso, cioè, come connubio inestricabile di dolore e piacere - all'immagine femminile¹⁵⁹⁷ e lo rivisitano alla luce della teoria del sublime femminile elaborata da B. C. Freeman¹⁵⁹⁸ e da Julia Kristeva nel suo saggio sull'abiezione¹⁵⁹⁹. Le autrici tracciano, in definitiva, un percorso dalla letteratura ottocentesca (soffermandosi, in particolare, sulla produzione di fine Ottocento) fino al cinema contemporaneo alla

1591 BEAUVOIR, *op. cit.*, t. I, p. 231.

1592 Cfr. G. DELEUZE - F. GUATTARI, *Capitalisme et Schizophrénie: mille plateaux*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.

1593 BEAUVOIR, *op. cit.*, t. I, p. 256.

1594 *Ibid.*, p. 232.

1595 *Ibid.*, p. 235.

1596 *Ibid.*, p. 236.

1597 Cfr. CURTI - BETTI - CAROTENUTO, *Corpo abietto e icona tecnologica: il sublime femminile tra cinema e letteratura*, in *op. cit.*, pp. 37-67.

1598 Cfr. B.C. FREEMAN, *The Feminine Sublime: Gender and Excess in Women's Fiction*, Berkeley (California)-London, University of California Press, 1995.

1599 Cfr. KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur*, cit.

ricerca delle rappresentazioni mostruose del Femminino (come la *revenante*, la vampira, lo spettro, la strega, l'automa, il simulacro, solo per citare alcune tipologie), allegorie dell'alterità rispetto al soggetto maschile elaborate da quest'ultimo per allontanare ed esorcizzare la minaccia costante dell'"Altra". Tali figurazioni coagulano, in un certo senso, i tratti della Medusa che pietrifica col proprio sguardo: sono, in altri termini, fonte di orrore e di estrema bellezza, la loro vista terrorizza ed attrae al tempo stesso. Nella lotta senza quartiere tra eroe maschile e *mon-strum* femminile, l'espressione artistica - soprattutto narrativa - mette in scena la catarsi dell'umano dall'abominio e la restaurazione dell'ordine simbolico di fronte a ciò che, ponendosi al confine tra naturale e soprannaturale, minaccia la sua stabilità.

Abbiamo deciso di focalizzare il nostro studio sui *récits fantastiques* anche per dimostrare, tra gli altri obiettivi, quanto può rivelarsi densa e peculiare la pratica di una modalità letteraria spesso trascurata e, in certi casi, dichiaratamente sottovalutata dalla critica. Abbiamo scelto, inoltre, di concentrare ulteriormente la nostra attenzione sulla produzione fantastica di Théophile Gautier e sulle interessanti creature femminili fatali che la caratterizzano, creature che costituiscono un motivo ricorrente - per non dire onnipresente - di tale produzione, uno dei principali punti di congiunzione tra i numerosissimi *récits* dell'autore, se non addirittura il nucleo essenziale attorno al quale gravita e sembra dispiegarsi tutto il genio fantastico gautieriano. Basta pensare, ad esempio, ai titoli dei *contes* e delle *nouvelles fantastiques* che compongono il *corpus* dei testi di questo autore per constatare, prima ancora di addentrarsi nella narrazione, quanta e quale importanza venga attribuita alle figure femminili. Spesso, infatti, si tratta di personaggi eponimi, come nel caso di Omphale, di Arria Marcella, di Spirite e, da un certo punto di vista, di Clari-monde - designata dalla perifrasi "*La Morte amoureuse*" - e di Hermonthis, identificabile dalla metonimia alla base del titolo del *récit* *Le Pied de momie*. Di fronte al posto di primo piano occupato dalla donna - in particolare dalla sua versione fatale - nell'opera fantastica di Gautier, ci siamo dunque interessati alle caratteristiche e alle singolarità delle sue molteplici rappresenta-successivamente, sul loro processo creativo.

In primo luogo, si è voluto mostrare in che misura il motivo della *Femme Fatale* partecipi, specialmente in Gautier, della modalità fantastica e si conformi a una consuetudine della modalità stessa che prevede, con una certa frequenza, l'assoluta indissociabilità delle nozioni di "*femme*" e di "*surnaturel*". La figura femminile coincide, pertanto, con il fattore determinante, con la molla scatenante della narrazione fantastica e in Gautier, il fatto di venire costantemente assimilata al fenomeno fantastico sembra dipendere, per lo meno nei primi *récits fantastiques*, proprio da una sorta di atto ossequioso compiuto dall'autore nei confronti del retaggio tradizionale del "gene-re" in questione. Ci sembra possibile affermare, tuttavia, che la presenza del personaggio femminile nei *contes* e nelle *nouvelles fantastiques* di Gautier scaturisca, successivamente, più da una serie di mature riflessioni personali e di continue elaborazioni e rielaborazioni attive da parte dello scrittore che da una mera e passiva attestazione di fedeltà letteraria, e che essa subisca un trattamento privilegiato in virtù del fatto, ad esempio, che la donna non ricopra, nel testo, soltanto il ruolo di fenomeno e oggetto del Fantastico, ma, a sua volta, anche quello di malinconica vittima.

Si è notato come la rivelazione e la frattura causata nel soggetto maschile dalla figura fem-

minile, come gli attributi soprannaturali di quest'ultima, come la sua interdipendenza con una dimensione onirica o artificiale consentano di identificarla quale incarnazione di un'alterità fortemente percepita da Gautier, la cui esistenza e le cui conseguenze tendono ad intensificarsi in maniera significativa con il procedere della creazione fantastica. Così, le rappresentazioni del Femminino secondo *tòpoi* che mescolano fra loro Fantastico e Romanticismo - come nei casi pluri-menzionati della donna-angelo o della donna-demone - non devono venire interpretate soltanto come manifestazioni di rispetto di certi canoni artistici o come giochi squisitamente letterari - secondo quanto potrebbe suggerire il tono leggero e disinvolto, a tratti addirittura ironico e pasticciato che contraddistingue certi *récits* - ma anche ed essenzialmente come manifestazioni del pensiero nodieriano, nervaliano, merimeano e, in particolare, gautieriano, tutti forgiati - soprattutto nei primi anni - sull'alternarsi ambivalente di ossessioni angoscianti e di idealizzazioni inebrianti. Le suddette rappresentazioni non costituiscono, dunque, delle semplici creazioni estetiche e immaginarie, dato che l'ispirazione autentica da cui traggono origine si radica nel biografico, nella coscienza degli scrittori e nell'inconscio degli uomini. Sembra che l'animazione e la successiva estinzione del simulacro della vita di una *revenante*, ad esempio, venga messa sadicamente in scena per illustrare e affermare la natura duale e paradossale del Femminile, simbolo - sotto sembianze, in genere, estremamente seducenti - delle profonde lacerazioni interiori dell'autore.

Si è inoltre mostrato come, alla manifestazione di una creatura femminile dichiaratamente soprannaturale si accompagni quasi sempre una forma di esorcismo della medesima, nella misura in cui il paradosso e l'ambiguità alla base del Femminino rappresentano al contempo la causa e il fine ultimo della scrittura, scrittura che si propone di minare continuamente l'unità, l'assoluto del Femminile attraverso la molteplicità, la diversità, la complessità.

La scrittura fantastica agevola una sorta di compromesso tra orrore e bellezza, tra effimero e perenne, tra vita e morte, che si fondono in un tutt'uno, senza mai escludersi a vicenda. E la figura femminile - come si è detto - personifica tale dualità fondamentale e la sua risoluzione. Il ricorso al Fantastico, alle sue tematiche, alle sue tecniche, ai suoi motivi, sembrerebbe partecipare di una scelta ontologica ben precisa, segnata dai dolorosi squarci prodotti dall'eterna lotta tra tormento ed estasi nell'animo dell'artista, squarci che sembrano risucchiare ogni cosa troppo in fretta e troppo inesorabilmente. In realtà, sotto l'etichetta della modalità fantastica e di un'apparente oggettività, l'orchestrazione delle rappresentazioni della *Femme Fatale* tradisce una forte soggettività da parte di un autore come Gautier ad esempio. Costui, infatti, da un lato, si avvale del Fantastico per cercare di esprimere al meglio - almeno in apparenza - la dicotomia alla base dell'essere umano e del mondo in cui esso vive, e dall'altro impiega la propria scrittura, nel tentativo - purtroppo vano - di risolvere la dicotomia stessa. Riprendendo i termini di Jean Richer, si ha l'impressione che "Gautier, malgré une affectation d'objectivité, transparait toujours dans ses oeuvres"¹⁶⁰⁰, ragion per cui pare possibile riconoscere nelle descrizioni che i *contes* e le *nouvelles fantastiques* offrono della donna - ne *La Morte amoureuse*, in *Arria Marcella*, e nella quasi totalità dei *récits* presi in esame in questa sede - al di là della voce dell'esteta, dell'artista o del critico d'arte, e attraverso il personaggio della *revenante*

1600 Citato in VOISIN, *op. cit.*, p. 233.

che torna alla vita (a una vita breve e, ciononostante, cristallizzata per l'eternità dal testo letterario), la voce più intima, più autentica for-se, dell'uomo sensibile, incline al sacro fuoco dell'Ideale e costantemente in preda alla fredda ansia del Nulla. Questa ossessione personale, che delinea i tratti delle figure femminili e la cui presenza viene espressa, all'interno dei testi, tramite i temi della morte, della corruzione e miti quali quello del vampiro, raggiunge il parossismo quando la scomparsa del fenomeno femminile sem-bra stigmatizzare l'intero *récit*. Riteniamo, tuttavia, che tale evento non costituisca, malgrado le apparenze, una fine in sé e per sé, tanto più che, in molti casi, il testo prosegue anche per un buon numero di pagine. Il postulato di sapore prettamente vampirico "l'amour est plus fort que la mort, et il [finit] par la vaincre"¹⁶⁰¹, recitato dalla cortigiana Clarimonde ne *La Morte amou-reuse*, non conosce, dunque, una negazione nella conclusione della storia, coincidente con la di-partita definitiva della *revenante*. *Spirite* ad esempio, che si chiude con la morte di Guy de Mali-vert su istigazione implicita del fantasma di Lavinia d'Aufideni, permane, tuttavia, un *récit* aperto nella misura in cui il motivo funebre sembra sussistere soltanto per affermare doppiamente (pri-ma con il suicidio del fenomeno femminile, poi con l'omicidio / suicidio del soggetto maschile) tanto la continuità della vita al di là della morte, quanto il proseguimento dell'atto creativo. In quest'opera, oltretutto, l'abbandono del mondo materiale, prima così temuto, diventa - grazie al lavoro compiuto dalla scrittura fantastica - una rassicurante necessità che consente l'accesso al-l'Assoluto. Così come lo "*Spleen*" baudelairiano rappresenta un trampolino indispensabile per slanciarsi verso l'"*Idéal*", l'espressione dell'angoscia e la scrittura della morte gautieriane non conducono a una negazione delle stesse, che si rivelerebbe del tutto inutile e insufficiente. Gautier finisce per aprirsi all'accettazione piuttosto che chiudersi nel rifiuto, accettazione che si con-figura come l'unico passaggio obbligato verso la remissione di tutti i tormenti interiori.

Al di là di questa confessione gautieriana di una condizione d'inquietudine lancinante e assorta in sé stessa che, grazie all'alchimia poetica, conosce, alla fine, una salutare e consolatrice via d'uscita, ci è parso che l'atto della scrittura dell'autore in questione diventasse, sotto l'egida del Fantastico, lo strumento primario d'incarnazione di una chimera, di un Ideale considerati assolutamente irraggiungibili prima della scoperta del Fantastico stesso. In effetti, nel medesimo modo in cui tenta di ricucire la dicotomia tra orrore e bellezza inaugurando una nuova poetica della bellezza del Male, il Femminile Fatale riletto alla luce della modalità fantastica serve da tramite alla raffigurazione, per l'appunto, di un Ideale, al contempo estetico e mistico. Il "genere" fantastico e la femminilità ad esso correlata sembrano, dunque, collocarsi a metà strada tra un Ideale inaccessibile e un Reale del tutto insoddisfacente. La scrittura si metamorfizza, allora, nel sogno inarrivabile, eludendo, peraltro, il carattere intrinsecamente indicibile di quell'esperienza mistica della quale diventa, in *Spirite*, pura traduzione letteraria. Perché, in effetti, l'Ideale - alla ricerca del quale Gautier e gli altri autori qui presi in esame consacrano già i loro primissimi scritti - trova nella creazione fantastica, al contempo un ricettacolo e una via d'accesso: mentre l'autore tenta di rintracciare nel reale una forma idealmente perenne, l'opera fantastica anima la bellezza femminile marmorea, poi, quando il percorso viene

1601 GAUTIER, *La Morte amoureuse*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. I, p. 543. Assunti più o meno analoghi sono riscontrabili anche in *Arria Marcella* (cfr. *Ibid.*, t. II, pp. 309-311) e in *Avatar*, (*Ibid.*, p. 350) e rappresentano varie deformazioni di una formula biblica tratta dal *Cantico dei Cantici* (VIII, 6) che sembra letteralmente ossessionare Gautier.

compiuto al contrario - in altri termini, quando l'Ideale si scopre dimorare in uno spirito ormai liberato dai legami dal corpo - di nuovo il Fantastico ne consente la rappresentazione (proprio come nel caso emblematico di *Spirite*). Se, in un primo tempo, si ha l'impressione che il fine ultimo di Gautier sia quello di voler incarnare ad ogni costo il proprio Ideale femminile in una donna a cui la penna possa infondere la vita, la visione finale di *Spirite* è quella di una forma eterea e inconsistente, ma resa comunque potente dalla fiamma dell'amore. Tutto ciò suggerisce che sia lo stesso approccio fantastico a consentire questa sorta di "rovesciamento" dei valori, rendendo possibile perfino la rappresentazione di qualcosa d'impalpabile. L'autore, infatti, non avverte più la necessità di individuare a tutti i costi un *avatar* reale suscettibile di ovviare in qualche modo all'impossibilità di accedere all'Ideale, nella misura in cui la scrittura fantastica offre ormai i mezzi sufficienti per esprimere ciò che prima sfuggiva alla realtà tangibile e ad ogni tentativo di fissaggio. La concezione della *Femme Fatale* tramandata dalle diverse tradizioni romantiche e fantastiche sembra evolvere, pertanto, in Gautier - più significativamente, forse, che in qualsiasi altro autore suo contemporaneo - in un mito personale attraverso il quale si esprimono e si stemperano le problematiche aspirazioni del suo ruolo di artista.

D'altro canto, ci sembra ugualmente interessante sottolineare come la modalità fantastica non possa - malgrado il ricorso a una dimensione surreale e soprannaturale - confinare le proprie rappresentazioni all'interno di uno spazio in tutto e per tutto irrealistico che, alla fin fine, si rivelerebbe estremamente frustrante. Nella prospettiva gautieriana, il Fantastico si piega comunque alla rappresentazione di un reale, certo di un reale più allargato, meno apparente e sbilanciato rispetto al reale comunemente conosciuto, ma che sempre reale è. Del resto, quando il dottor Bal-thazar Cherbonneau afferma, in *Avatar*, che "il n'y a plus que le commun qui soit extraordinaires"¹⁶⁰², non fa altro che evocare la concordanza naturale esistente tra Fantastico e realtà, allo stesso modo in cui il potere di una percezione avvezza a cogliere fenomeni strani e inspiegabili, finisce per abituarsi talmente all'ignoto da non riconoscerlo più come tale, qualificandolo, invece, come qualcosa di perfettamente noto e comprensibile. Il Fantastico sarebbe, allora, per Gautier, impiegando una definizione del russo Aleksej Remizov, "ni quelque chose de fantastique ni la réalité déformée mais une réalité possédant une existence indépendante et agissant dans la vie au même titre que la réalité tangible"¹⁶⁰³. In effetti, in una simile ottica, la scrittura fantastica diventa per lo scrittore strumento evocativo della parte fantastica del reale - così com'è testimoniato, tra gli altri, dal cosiddetto "*réalisme fantastique*" direttamente ispirato da Hoffmann - ma anche lo strumento convertitore della parte fantastica del reale in quello che si potrebbe definire un "Fantastico reale". In questo caso, i molteplici tentativi e i reiterati esperimenti dell'autore andranno più che mai a buon fine: anche l'ideale femminile, di conseguenza, passerà dallo statuto di chimera "semplicemente" rappresentata dal Fantastico a quello di vera e propria realtà fantastica. Gautier troverà pertanto, nell'atto della scrittura, il mezzo di esprimere questa realtà eccentrica che è in grado di percepire, al pari di un veggente, e che gli offre le vie di mediazione necessarie per concludere le estenuanti ricerche di una vita. L'opera gautieriana, che attinge dalla scrittura fantastica e dall'istituzione di una realtà fantastica - entrambe sinonimi di trasgressione all'epoca - gli elementi utili alla realizzazione simultanea di un esorcismo e

¹⁶⁰² GAUTIER, *Avatar*, in *Romans, Contes et Nouvelles*, cit., t. II, p. 325.

¹⁶⁰³ Citato in VOISIN, *op. cit.*, p. 320.

di una compensazione - si pre-senta, dunque, come un *avatar*, o piuttosto come una traduzione ben riuscita della realtà eccen-trica di cui si è fatta menzione sopra. A sostegno di quanto appena affermato, un'osservazione formulata da André Breton nel 1924, a proposito del *Monaco* di Lewis, ci sembra più che adatta a illustrare la portata della modalità fantastica all'interno dell'*opera omnia* di Théophile Gautier: “[c]e qu’il y a d’admirable dans le fantastique, c’est qu’il n’y a plus de fantastique: il n’y a plus que le réel”¹⁶⁰⁴.

All'interno di tale contesto, la figura della *Femme Fatale* occupa - come si è visto - un po-sto di assoluto rilievo. In *Sexual Personae* - uno degli studi più recenti e stimolanti sulla rappre-sentazione della sessualità e dei suoi modelli dominanti nella cultura occidentale - Camille Paglia afferma che “gli archetipi demonici della donna, di cui è piena la mitologia universale, stanno a rappresentare la prossimità e l’invadenza incontenibile della natura”¹⁶⁰⁵. In questo senso, la figu-ra della *Femme Fatale* ha il carattere dell’immagine primaria e l’onnipresenza di tale immagine, soprattutto in ambito artistico-letterario, non è che la manifestazione dell’alienazione della mo-dernità dalla biologia: “quanto più la natura, in occidente, viene ricacciata all’indietro, tanto più la *femme fatale* torna a riapparire, come un rimosso che emerge”¹⁶⁰⁶. In contrasto con l’idea di mito come costruzione culturale che si è fin qui delineata, Paglia definisce la tipologia femmi-nile in questione come una “persona sessuale dotata di grandissima forza ipnotica. Non è un’invenzione, ma un’estrpolazione da realtà biologiche che rimangono costanti nella don-na”¹⁶⁰⁷. Così essa liquida quella che è, o che per lo meno è stata, la posizione ricorrente della teo-ria femminista nei confronti della donna fatale: le femministe hanno visto in questo mito “una calunniosa caricatura [...], una vittima della società [...], una donna di successo mancata, le cui energie sono state nevroticamente deviate verso il *boudoir*”¹⁶⁰⁸. In quest’opera di demistificazio-ne, le stesse femministe si infilano - sempre secondo Paglia - in un vicolo cieco, perché non solo “la sessualità è il regno tenebroso della contraddizione e dell’ambivalenza”, ma ogni rapporto sessuale è un rapporto di potere, un gioco di equilibri instabili, “una sorta di drenaggio di energia maschile nella pienezza della femmina”¹⁶⁰⁹. Sembra che la studiosa recuperi proprio quel mito della naturalità femminile contrapposto all’ordine simbolico rappresentato dall’uomo, che le femministe hanno cercato con ogni mezzo di demolire. Se, quindi, per il maschio, “il sesso è una lotta per l’identità”, “un ritorno alla madre”, un “venire risucchiato dal potere che l’ha par-torito”, per la donna esso si configura come una forma di “vampirismo latente” e, al contempo, come una sorta di “sviluppo della sua funzione materna”¹⁶¹⁰.

L’interessante visione di Camille Paglia, contaminata da Freud e Nietzsche, poggia sul’“amoralità della vita istintiva”, per cui, in definitiva, “l’amore è sempre lotta, un corpo a corpo con

1604 A. BRETON, *Manifeste de 1924*, in *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1963, p. 25.

1605 C. PAGLIA, *Sexual Personae: arte e decadenza da Nefertiti a Emily Dickinson*, Torino, Einaudi, 1993, p. 18.

1606 *Ibid.*

1607 *Ibid.*, p. 19.

1608 *Ibid.*

1609 *Ibid.*

1610 *Ibid.*

fantasmi”¹⁶¹¹. La *Femme Fatale* diventa, allora, non un’acostruzione maschilista, ma una delle “elaborazioni superiori del narcisismo femminile, di quell’ambivalente autotropismo che trova il suo compimento nella nascita di un figlio o nella trasformazione in figlio dello sposo o dell’amante”¹⁶¹². Così la donna fatale, al contempo Madre e Medusa, “dà vita” e “sbarra la strada”¹⁶¹³. Attraverso il suo erotismo, la natura ctònia irrompe - il più delle volte in maniera brutale - nella società. “Immota, serena e paralizzante”¹⁶¹⁴, essa, con la sua presenza, è sempre pronta a ri-cordare all’umanità da dove viene e dove è destinata a finire.

1611 *Ibid.*, p. 20.

1612 *Ibid.*

1613 *Ibid.*, p. 21. L’argomentazione della Paglia prosegue riconoscendo all’omosessualità maschile il merito di compiere “forse il più strenuo tentativo di sottrarsi alla *femme fatale* e sconfiggere la natura. Volgendo le spalle alla madre medusa [...] l’omosessualità maschile diviene uno dei grandi artefici dell’assolutezza dell’identità occidentale” (*Ibid.*). Inoltre, la mistica della *femme fatale* è tale che non può essere eguagliata dalla sua traduzione in termini maschili, incarnata dall’*homme fatal*, “il bel ragazzo, il gigolo maschile, una delle più sorprendenti persone sessuali dell’occidente” (*Ibid.*). Sua peculiarità è, infatti, la sradicatezza: si tratta di “un giramondo, un cowboy, un marinaio” che fa divampare l’inestinguibile fiamma del desiderio per poi scomparire “verso altri lidi e altri amori” (*Ibid.*).

1614 *Ibid.*

AUTORI DEL CORPUS

1. THÉOPHILE GAUTIER

a) Opere:

L'Art moderne, Paris, Michel Lévy Frères, 1856.

Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, Paris, Magnin, Blanchard et Cie, 1858-1859, voll. 6.

Une Nuit de Cléopâtre; préfacée par Anatole France - illustrée de 21 compositions de Paul Avril, Paris, Éditions A. Ferroud, 1894.

Poésies Complètes de Théophile Gautier; publiées par René Jasinski - nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Nizet, 1970, voll. 3.

Oeuvres Complètes, Genève, Slatkine, 1978, voll. 11 (reproduction photomécanique de l'édition de Paris, G. Charpentier, 1877-1894).

Récits Fantastiques; chronologie, introduction et notes par Marc Eigeldinger, professeur aux Universités de Neuchâtel e de Berne, Paris, Flammarion, 1981.

La Morte amoureuse et autres nouvelles; présentation, notes et dossier-jeu par Perrine de la Roche, Paris, Flammarion, 1996.

Romans, Contes et Nouvelles; édition établie sous la direction de Pierre Laubriet, avec la collaboration de Jean-Claude Brunon, Jean-Claude Fizaine, Claudine Lacoste-Veysseyre et Peter Whyte, Paris, Gallimard, 2002, voll. 2.

b) Critica:

BENESCH, RITA, *Le Regard de Théophile Gautier*; thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Zurich pour l'obtention du grade de docteur, Zurich, Juris Druck u. Verlag, 1969.

CHAMBERS, ROSS, *Théophile Gautier et le complexe de Pygmalion*, in "Revue d'Histoire

Littéraire de la France”, IV, 72 (juillet-août 1972), pp. 641-658.

DAVID, HENRI, *L'Exotisme hindou chez Théophile Gautier*, in “Revue de Littérature Com-parée”, 9 (1929), pp. 515-564.

DAVID-WEILL, NATALIE, *Rêve de Pierre: la quête de la femme chez Théophile Gautier*, Genève, Droz, 1989.

DUNAIS, DAVID, *La Fonction du regard dans “La Morte Amoureuse” de Th. Gautier*, nel sito “Fantastique: l'Index Critique du Fantastique” [In linea]. <http://index-fantastique.phpnet.-org/essai/ficheessai.php3> (Pagina consultata il 4 maggio 2006).

FAUGÉROLAS, MARIE-ANGE, *Théophile Gautier: l'homme des femmes*, Paris, L'Har-mattan, 2002.

GUICHARD, LÉON, *Un emprunt de Gautier à Hoffmann*, in “Revue de Littérature Compa-rée”, 21 (1947), pp. 92-94.

LAUBRIET, PIERRE, *Chronologie de la vie de Théophile Gautier (1811-1848)*, in “Bulletin de la Société Théophile Gautier”, 20 (1998), pp. 165-230.

LAUBRIET, PIERRE, *Chronologie de la vie de Théophile Gautier (1849-1860)*, in “Bulletin de la Société Théophile Gautier”, 22 (2000), pp. 135-165.

POULET, GEORGES, *Trois Essais de mythologie romantique*, Paris, Librairie José Corti, 1985.

SCHAPIRA, MARIE-CLAUDE, *Le Thème du mort-vivant dans l'oeuvre en prose*, “Euro-pe”, 601 (mai 1979), pp. 41-49.

SOCIÉTÉ THÉOPHILE GAUTIER, *Théophile Gautier: l'art et l'artiste*; Actes du Colloque International de Montpellier (septembre 1982), Montpellier, Université Paul Valéry, 1983, voll. 2.

SPICHER, ANNE - BARON, ANNE-MARIE, *La Mille et Deuxième Nuit de Théophile Gautier (I, II et III)*, in “L'École des Lettres pour le Secondaire”, 1994 / 95-01, (15 septembre 1994), pp. 43-55.

SPICHER, ANNE - BARON, ANNE-MARIE, *La Fonction de la description dans “La Morte amoureuse”*, in “L'École des Lettres pour le Secondaire”, 1994 / 95-02, (1er octobre 1994), pp. 49-63.

TUIN, H. VAN DER, *L'Évolution psychologique, esthétique et littéraire de Théophile Gautier: étude de caractérologie “littéraire”*, Thèse pour le Doctorat de l'Université de Lille, mention Lettres, Amsterdam, N. V. Holdert, 1933.

VOISIN, MARCEL, *Le Soleil et la Nuit: l'imaginaire dans l'oeuvre de Théophile Gautier*; préface de Roland Mortier, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981.

ZINK, MICHEL, *Le Collège de France*, nella “Bibliothèque en ligne” del sito “clio.fr: pour découvrir le monde et ses cultures” [In linea]. http://www.clio.fr/BIBLIOTHEQUE/le_colle-ge_de_france.asp (Pagina consultata il 20 agosto 2006).

2. PROSPER MÉRIMÉE

a) Opere :

La Guzla et Dernières Nouvelles, Paris, Le Divan, 1928.

Contes Russes; avec une préface d'Eugène Marsan, Paris, Le Divan, 1931.

Correspondance Générale; édition M. Parturier, Paris-Toulouse, Le Divan-Privat, 1941-1964, voll. 17.

Théâtre de Clara Gazul; Romans et Nouvelles; édition établie, présentée et annotée par Jean Mallion et Pierre Salomon, Paris, Gallimard, 1978.

b) Critica:

CHABOT, JACQUES, *L'autre moi: fantasmès et fantastique dans les Nouvelles de Mérimée*, Aix-en-Provence, Édisud, 1983.

CHELEBOURG, CHRISTIAN, *Prosper Mérimée, le sang et la chair: une poétique du sujet*, Paris, Lettres Modernes Minard, 2003.

CLÉMENT, MURIELLE LUCIE, *Les Femmes de Mérimée*, in "Bérénice: rivista quadrimestrale di studi comparati sulle avanguardie"; diretta da Gabriele Aldo Bertozzi, 29 (luglio 2003), pp. 104-114.

TRAHARD, PIERRE, *Prosper Mérimée et l'art de la nouvelle*, Paris, Nizet, 1952.

3. GÉRARD DE NERVAL

a) Opere:

Oeuvres Complètes, publiées sous la direction de Aristide Marie, Jules Marsan et Édouard Champion, Paris, Honoré Champion, 1926-1932, voll. 7.

Oeuvres Complètes; édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et Claude Pichois, avec la collaboration de Christine Bomboir, Jacques Bony, Max Milner, Jean Ziegler [et al.], et avec le concours de Michel Brix et d'Antonia Fonyi, Paris, Gallimard, 1984-1993, voll. 3.

b) Critica:

BONY, JACQUES, *Le Récit nervalien*, Paris, J. Corti, 1990.

BONNET, HENRI, "*Sylvie*" de Nerval, Paris, Hachette, 1975.

4. CHARLES NODIER

a) Opere:

Infernaliana; préface d'Hubert Juin, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1966.

Contes, avec des textex et des documents inédits; sommaire biographique, introduction, notices, notes, bibliographie et appendice critique par Pierre - Georges Castex, Paris, Garnier, 1961.

Oeuvres Complètes, Genève, Slatkine, 1968, voll. 12.

Mélanges de littérature et de critique, Genève, Slatkine, 1973, voll. 2.

b) Critica:

AA.VV., *I messaggeri dell'angoscia: quattro saggi sulla letteratura del fantastico e del soprannaturale*; prefazione a cura di Giacomo B. Contri, Roma, Bulzoni, 1983.

BOZZETTO, ROGER, *Nodier et la théorie du fantastique*, in *Charles Nodier*, "Europe", 614-615 (juin-juillet 1980), pp. 70-78.

COMPÈRE, DANIEL, *Nodier et le conte populaire français*, in "Europe", 614-615 (juin-juillet 1980), pp. 89-94.

LARAT, JEAN, *La Tradition et l'exotisme dans l'oeuvre de Charles Nodier (1780-1844): étude sur les origines du romantisme français + Bibliographie critique des oeuvres de Charles Nodier suivie de*

documents inédits [Thèse complémentaire pour le Doctorat de Lettres, Stras-bourg, 1922-1923], Genève, Slatkine, 1973.

MERELLO, IDA, *Charles Nodier e le origini del racconto fantastico*, in *D'un Siècle à l'autre: le tournant des Lumières*; études réunies par Lionello Sozzi, supplemento a "Studi France-si", 124 (gennaio-aprile 1998), pp. 74-80.

MERELLO, IDA, *La Peur de l'Autre dans l'oeuvre de Charles Nodier: de l'imaginaire collectif au mythe personnel*, in *Les Grandes Peurs* [Colloque de Nancy (30 septembre-3 octobre 2003) organisé par l'ADIREL, avec la participation du Centre d'Étude des Milieux Littéraires de l'Université Nancy 2 - Actes réunis par Madeleine Bertaud], voll. 2; t. II, *L'Autre*, "Travaux de Littérature", 17 (2004), pp. 173-183.

SANGSUE, DANIEL, *Le Récit excentrique: Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier*, Paris, J. Corti, 1987.

ALTRI AUTORI

AA.VV., *Anthologie du Fantastique*; textes choisis et présentés par Roger Caillois, Paris, Gallimard, 1966, voll. 2.

AA.VV., *Contes bruns par une tête à l'envers*; édition et préface de Marie-Christine Natta, Jai-gnes (Seine-et-Marnes), La Chasse au Snark, 2002.

AA.VV., *Contes de l'impossible (1889-1894)*; textes choisis, présentés et annotés par Ida Merello, Genève-Paris, Slatkine, 1989.

AA.VV., *Contes de la mort: le cadavre romantique*, Paris, Éditions des Autres, 1979.

AA.VV., *La France fantastique de Balzac à Louÿs*; anthologie établie et présentée par Jean-Baptiste Baronian, Verviers (Belgique), Gérard & Co., 1973.

AA.VV., *La France frénétique de 1830: choix de textes*; réunis et présentés par Jean-Luc Stein-metz, Paris, Phébus, 1978.

AA.VV., *La letteratura fantastica in Argentina*; a cura di Lucio D'Arcangelo, Lanciano, Itinerari, 1983.

AA.VV., *Le Conteur*, Paris, Dumont, 1833.

AA.VV., *Le Livre des conteurs*, Paris, Allardin, 1833-35, voll. 6.

AA.VV., *Le Salmigondis, contes de toutes les couleurs*, Paris, Fournier Jeune, 1832-1833, voll. 12.

AA.VV., *Les Cent-et-une Nouvelles nouvelles des Cent-et-Un, ornées de cent-et-une vignettes, dessinées et gravées par cent-et-un artistes*, Paris, Ladvocat, 1832-1834, voll. 14.

AA.VV., *Romanciers du XVIIIè siècle*; textes établis, préfacés et annotés par René Étiemble, Paris, Gallimard, 1960-1965, voll. 2.

AA.VV., *Stories of Mystery=Nouvelles fantastiques*; préface, traduction et notes par Jean-Pierre Naugrette, Paris, Le Livre de poche, 1990.

ALIGHIERI, DANTE, *La Divina Commedia con pagine critiche*; a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 1993, voll. 3.

ARISTOFANE, *Le Comedie*; a cura di Raffaele Cantarella, Torino, Einaudi, 1972.

BALZAC, HONORÉ DE, *La Comédie Humaine*; édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex; avec la collaboration de Madeleine Ambrière-Fargeaud, Pierre Barbéris, Suzan-ne-J. Bérard, Patrick Berthier, Thierry Bodin, Pierre Citron, Roland Chollet, Jean-Hervé Don-nard, Rose Fortassier, Lucienne Frappier-Mazur, Bernard Gagnebin, René Guise, André Lorant, Anne-Marie Meininger [et al.], Paris, Gallimard, 1976-1981, voll. 12.

BAUDELAIRE, CHARLES, *Oeuvres Complètes*; texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975-1976, voll. 2.

BIERCE, AMBROSE, *Dizionario del Diavolo*; scelta e introduzione di Guido Almansi - tra-duzione di Daniela Fink, Milano, TEA, 1993.

BONAPARTE, NAPOLÉON, *Correspondance de Napoléon Ier publiée par ordre de l'Em-pereur Napoléon III*; préfacé par Alain Decaux, Paris, Claude Tchou pour la Bibliothèque des Introuvables, 2002, voll. 16.

DARIEN, GEORGES, GEORGES HIPPOLYTE ADRIEN (dit), *Le Voleur*, postface et notes de Pierre Masson, Paris, Seuil, 1994.

DAUDET, ALPHONSE, *Oeuvres*; texte établi, présenté et annoté par Roger Ripoli, Paris, Gal-limard, 1986-1994, voll. 3.

DUMAS, ALEXANDRE, *Mémoires d'un médecin*; préfaces de F.A. Burguet et Jacques Per-ret - notices et notes de Geneviève Bulli, Paris, Gallimard, 1967-1969, voll. 3.

ESCHILO, *Tutte le tragedie*; traduzioni di Enzo Mandruzzato, Leone Traverso e Manara Val-gimigli, Roma, Newton Compton, 1994.

ERCKMANN, ÉMILE - CHATRIAN ALEXANDRE, *Histoires et Contes Fantastiques*, Strasbourg, Philippe Albert Dannbach, 1849.

ERCKMANN, ÉMILE - CHATRIAN ALEXANDRE, *Contes de la montagne*, Paris, Michel Lévy, 1860.

ERCKMANN, ÉMILE - CHATRIAN ALEXANDRE, *Contes Fantastique*, Paris, Librairie Hachette et cie, 1860.

ERCKMANN, ÉMILE - CHATRIAN ALEXANDRE, *Contes Fantastiques Complètes*; introduction par Jean-Baptiste Baronian, Paris, Néo, 1987.

EURIPIDE, *Le Baccanti*; traduzione di Edoardo Sanguineti - prefazione di Umberto Albini, Milano, Feltrinelli, 1968.

EURIPIDE, *Tutte le tragedie*; a cura di Filippo Maria Pontani, Roma, Newton Compton, 1994, voll. 2.

FLAUBERT, GUSTAVE, *Oeuvres*; texte établi et annoté par Albert Thibaudet e René Dumesnil, Paris, Gallimard, 1951-52, voll. 2.

FLAUBERT, GUSTAVE, *Oeuvres Complètes*; préface de Jean Bruneau - présentation de notes de Bernard Masson, Paris, Éditions du Seuil, 1964, voll. 2.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON, *Faust et Le Second Faust*; traduction de Gérard de Nerval - texte établi avec relevé de variantes et notes par Maurice Allemand - préface par Henri Clouard, Paris, Garnier, 1964.

HEINE, HEINRICH, *Poesie di Enrico Heine: Nuove poesie, Atta Troll, Germania*; tradotte da Ferruccio Amoroso, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963.

HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS, *Romanzi e racconti*; a cura di Carlo Pinelli - prefazione di Claudio Magris - traduzioni di Carlo Pinelli, Alberto Spaini e Giorgio Vigolo, Torino, Einaudi, 1969, voll. 3.

HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS, *Contes fantastiques*; traduction de Loève-Veimars - chronologie, introduction, notices et notes par José Lambert, Paris, Garnier-Flammarion, 1979-1980, voll. 2.

JAMES, HENRY, *Histoires de Fantômes*; introduction et notice bibliographique par Tzvetan Todorov - traduit de l'anglais par Louise Servicen, Paris, Aubier-Flammarion, 1970.

KAFKA, FRANZ, *Lettere*; a cura di Ferruccio Masini, Milano, Mondadori, 2001.

LA ROCHEFOUCAULD, FRANÇOIS DE, *Oeuvres Complètes*; édition établie par Louis Martin-Chauffier, revue et augmentée par Jean Marchand - introduction par Robert Kanters - chronologie et index par Jean Marchand, Paris, Gallimard, 1964.

LE FANU, JOSEPH SHERIDAN, *Avventure di fantasmi*, Milano, TEA, 1991.

LEVI, PRIMO, *Lilít e altri racconti*, Torino, Einaudi, 1981.

LOUÏS, PIERRE, *Oeuvres Complètes*, Genève, Slatkine, 1973, voll. 12.

LOVECRAFT, HOWARD PHILLIPS, *L'Orrore soprannaturale nella letteratura*, Carnago (Varese), SugarCo, 1994.

MAP, WALTER, *Svaggi di corte*, Parma, Pratiche, 1990, voll. 2.

MAUPASSANT, GUY DE, *Contes et Nouvelles*; préface d'Armand Lanoux - introduction de Louis Forestier - texte établi et annoté par Louis Forestier, Paris, Gallimard, 1974-1979, voll. 2.

OMERO, *Odissea*; versione di Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1989.

ORAZIO FLACCO, QUINTO, *Le Lettere*; introduzione, traduzione e note di Enzo Mandruzzato, Milano, R.C. S. Libri & Grandi Opere S.p.A., 1994.

ORAZIO FLACCO, QUINTO, *Odi e Epodi*; introduzione di Alfonso Traina - traduzione e note di Enzo Mandruzzato, Milano, R.C. S. Libri & Grandi Opere S.p.A., 1994, voll. 2.

OVIDIO NASONE, PUBLIO, *I Fasti*; introduzione e traduzione di Luca Canali - note di Marco Fucecchi, Milano, BUR, 1998.

POE, EDGAR ALLAN, *Contes - Essais - Poèmes*; traductions de Baudelaire et de Mallarmé complétées de nouvelles traductions de Jean-Marie Maguin et de Claude Richard, Paris, Laffont, 1989.

PROPERZIO, SESTO, *Elegie*, Milano, R.C. S. Libri & Grandi Opere S.p.A., 1994, voll. 2.

RACINE, JEAN, *Phèdre*, Paris, Gallimard, 1995.

RADCLIFFE, ANN, *The Italian or the Confessional of the Black Penitents*, Oxford, Oxford University Press, 1981.

SADE, DONATIEN ALPHONSE FRANÇOIS (Marquis de), *Les crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques*, Bruxelles, Gay et Douche, 1881.

STENDHAL, MARIE-HENRY BEYLE (dit), *Oeuvres Complètes de Stendhal*; publiées sous la direction de Paul Arbelet et Édouard Champion, Paris, H. Champion, 1913-1933, voll. 29.

STEVENSON, ROBERT LOUIS, *Il Dr. Jekyll e Mr. Hyde e altri racconti dell'orrore*; introduzione generale di Riccardo Reim - con una premessa di Vieri Razzini, Roma, Biblioteca Economica Newton, 1996.

STOKER, BRAM, *Dracula il vampiro*; introduzione e traduzione di Francesco Saba Sardi, Milano, Mondadori, 1979.

SUE, EUGÈNE, *Les Mystères de Paris*; édition établie par Francis Lacassin, Paris, Laffont, 1989.

SWINBURNE, ALGERNON CHARLES, *Collected Poetical Work*, London, William Heinemann, 1924, voll. 2.

SWINBURNE, ALGERNON CHARLES, *Atalanta in Calidone: tragedia*; traduzione di Giulia

Celenza - prefazione di Emilio Cecchi, Venezia, La Nuova Italia, 1928.

VIGNON, CLAUDE, MARIE-NOÉMI CADIOT (dit), *Minuit, récits de la veillée*, Paris, Amiot, 1856.

VIGNON, CLAUDE, MARIE-NOÉMI CADIOT (dit), *Contes à faire peur*; illustrations de Claude Selva, Paris, Éditions de l'Érable, 1969.

VIRGILIO MARONE, PUBLIO, *Eneide*; a cura di Enzo Cetrangolo, Firenze, Sansoni, 1989.

ZOLA, ÉMILE, *Les Rougon-Macquart: histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*; édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux - études, notes et variantes par Henri Mitterand, Paris, Gallimard, 1960-1967, voll. 5.

OPERE GENERALI

a) Sui generi narrativi (*conte / nouvelle*):

AA.VV., *L'Analyse structurale du récit*; articles de Algirdas Julien Greimas, Claude Brémont, Umberto Eco...[et al.], Paris, Éditions du Seuil, 1981.

AUBRIT, JEAN-PIERRE, *Le Conte et la Nouvelle*, Paris, A. Colin, 2002.

BELZANE, GUY, *La Nouvelle: un genre à part*, in "Textes et Documents pour la Classe", 776 (du 15 au 30 mai 1999), pp. 6-48.

COULET, HENRI, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, A. Colin, 1967, voll. 2.

BOWMAN, FRANK PAUL, *La Nouvelle en 1832: la société, la misère, la mort et les mots*, in "CAIEF", 27 (mai 1975), pp. 189-208.

GODENNE, RENÉ, *La Nouvelle française*, Paris, PUF, 1974.

GODENNE, RENÉ, *À propos de quelques textes critiques du XXe siècle sur la nouvelle (1920-1965)*, in "CAIEF", 27 (mai 1975), pp. 237-254.

GODENNE, RENÉ, *Études sur la nouvelle française*, Genève-Paris, Slatkine, 1985.

GODENNE, RENÉ, *Un Nouvel inventaire de la nouvelle française au XIXe siècle. D'"Ata-la" (1801) au "Livre des nouvelles" (1899)*, in "Histoires Littéraires", 10 (2002), pp. 59-69.

GODENNE, RENÉ, *Répertoire 1801-1899*, nel sito della rivista elettronica "Histoires Littéraires" [In linea]. <http://www.histoires-litteraires.org/les%20articles/artgodenne10bis.html> (Pagina

consultata il 20 agosto 2006).

GROJNOWSKI, DANIEL, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993.

JUILLARD, ALAIN, *Le "Passe-muraille" de Marcel Aymé*, Paris, Gallimard, 1995.

LUKÁCS, GYÖRGY, *La Théorie du roman: sociologie et littérature*, Paris, Gonthier, 1979.

OZWALD, THIERRY, *La Nouvelle*, Paris, Hachette, 1996.

PROPP, VLADIMIR JAKOVLEVIC, *Morphologie du Conte*; suivi de *Les Transformations des contes merveilleux* et de *L'Étude structurale et typologique du conte* de Eleazar Moiseevic Mélétski, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

b) Sulla modalità fantastica:

AA.VV., *I messaggeri dell'angoscia: quattro saggi sulla letteratura del fantastico e del soprannaturale*, Roma, Bulzoni, 1983.

AA.VV., *Indiscrete presenze: forme dell'orrore soprannaturale in letteratura*; a cura di Maria Rita Cifarelli e Roberto De Pol, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 1993.

AA.VV., *La Linguistique Fantastique: communications d'un colloque [...] à l'École normale supérieure de Fontenay-aux-Roses du 19 au 23 septembre 1983, coorganisé par l'E.N.S. et la Société d'Histoire et d'Épistémologie des Sciences du Langage*; sous la direction de Sylvain Auroux, Jean-Claude Chevalier, Nicole Jacques-Chaquin, Christiane Marchello-Nizia, Paris, De-noël, 1984.

AA.VV., *Le soglie del fantastico*; a cura di Marina Galletti, Roma, Lithos, 1996-2001, voll. 2.

ALBERTONI, PIERLUIGI, *Le ragioni di un Fantastico*, nel sito del periodico elettronico "Sul Fantastico" [In linea]. <http://www.laboratoriodelfantastico.it/00&.html> (Pagina consultata il 18 ottobre 2006).

"Athénée des Arts, recueil de pièces lues dans les séances littéraires et musicales et rapports sur divers objets d'industrie, publication trimestrielle faisant suite au "Lycée"" (1835-1836).

BACKÈS, JEAN-LOUIS, *Le Mot "fantastique"*, nella *Bibliothèque Comparatiste* del sito della rivista elettronica "Vox Poetica" [In linea]. <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/fantas-tique.html> (Pagina consultata il 24 settembre 2006).

BELLEMIN-NOËL, JEAN, *Des Formes fantastiques aux thèmes fantastiques*, in "Littérature", 2 (mai 1971), pp. 103-118.

BESSIÈRE, IRÈNE, *Le Récit fantastique: la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.

BLEILER, EVERETT FRANKLIN, *Supernatural Fiction Writers: Fantasy and Horror*, New York, Charles Scribner's Sons, 1985, voll. 2.

BOZZETTO ROGER - CHAREYRE-MÉJEAN, ALAIN - PUJADE, ROBERT, *Penser le Fantastique*, in *Les Fantastiques*, "Europe", 611 (mars 1980), pp. 26-31.

BOZZETTO, ROGER - CHAREYRE-MÉJEAN, ALAIN - PUJADE, ROBERT, *Fantastique et Métonymie*, in "Solaris", 44 (1982), pp. 8-11.

BOZZETTO, ROGER, *Roger Caillois et la réflexion sur le Fantastique*, in "Europe", 726 (octobre 1989), pp. 190-201.

BOZZETTO, ROGER, *L'Obscur objet d'un savoir: fantastique et science-fiction, deux littératures de l'imaginaire*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992.

BRAAK, SYBRANDI, *Introduction à une étude sur l'influence d'Hoffmann en France*, in "Neophilologus", 223 (1938), pp. 271-278.

BRETON, ANDRÉ, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1963.

BREUILLAC, MARCEL, *Hoffmann en France: Étude de littérature comparée*, in "Revue d'Histoire Littéraire de la France", 13 (1906), pp. 427-457 e 14 (1907), pp. 74-105.

CAILLOIS, ROGER, *Images, Images: essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Paris, José Corti, 1966.

CAILLOS, ROGER, *Cohérences Aventureuses: Ésthetique Généralisée, Au Coeur du fantastique, La Dissymétrie*, Paris, Gallimard, 1976.

CAMPRA, ROSALBA, *Territori della finzione: il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci, 2000.

CASTEX, PIERRE-GEORGES, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, J. Corti, 1962.

DEHENNIN, ELSA, *Pour une Systématique du nouveau roman hispano-américain (ou de la problématique antinomie entre le réalisme et le fantastique)*, in "Les Langues Néolatines", 218 (3^e trimestre 1976), pp. 72-110.

DEMOLIS, FLORENCE, *L'Insoutenable Odeur de l'Autre*, in *Imaginaire de l'effroyable: monstres, crimes et catastrophes*, "Les Cahiers de l'IRSA", 3 (1999), pp. 13-20.

DUPEYRON-LAFAY, FRANÇOISE, *Le Fantastique anglo-saxon: de l'autre côté du réel*, Paris, Ellipses, 1998.

Esercitazione presentate in occasione dell'incontro semestrale del D.E.S.E. (Doctorat d'Études Supérieures Européennes en Littératures de l'Europe Unie) "Regards sur l'Europe littéraire et le Fantastique", Senefte (Belgio), 14-22 aprile 2003, per il seminario di Storia della Letteratura *Naissance du Fantastique en Europe: histoire et théories* e per il seminario di Storia delle Idee *La*

COLLANI, TANIA (Università degli Studi di Bologna), *La Naissance du Goût Fantastique au XIXe siècle: Musset Chroniqueur et les Arborescences Romantiques*.

PANO ALAMÁN, ANA (Università degli Studi di Bologna), *Walter Scott et sa perception négative du fantastique dans l'oeuvre d'E. T. A. Hoffmann*.

PLOUMISTAKI, KALLIOPI (Università Aristotele di Tessalonica), *Le Fantastique comme forme littéraire*.

SCANU, ADA MYRAM (Università degli Studi di Bologna), *Romantisme et Fantastique dans la presse littéraire française (du "Conservateur Littéraire" à "L'Artiste")*.

FINNÉ, JACQUES, *La Littérature fantastique: essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980.

"Gazette Médicale de Paris, journal de médecine et des sciences accessoires" (1832-1914).

GIRAUD, JEAN, *Alfred de Musset et trois romantiques allemands: Hoffmann, Jean-Paul, Henri Heine*, I, *Alfred de Musset et Hoffmann*, in "Revue d'Histoire Littéraire de la France", 18 (1911), pp. 297-334.

GIRAUD, JEAN, *Charles Baudelaire et Hoffmann en France*, in "Revue d'Histoire Littéraire de la France", 26 (1919), pp. 412-416.

GUISE, RENÉ, *Balzac, lecteur des "Elixirs du Diable"*, in "L'Année Balzacienne", 11 (1970), pp. 57-67.

JACKSON, ROSEMARY, *Il Fantastico: la letteratura della trasgressione*, Napoli, Pironti, 1986.

JACQUEMIN, GEORGES, *Littérature Fantastique*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, 1974.

JAMIN, MARIE-FRANCE, *Quelques emprunts possibles de Balzac à Hoffmann*, in "L'Année Balzacienne", 11 (1970), pp. 69-75.

JUIN, HUBERT, *Les Chemins du fantastique français*, in "La Magazine Littéraire", 66 (juil-let-août 1972), pp. 9-16.

"Journal des Artistes et des Amateurs" (1831-1848).

"Journal des femmes, gymnase littéraire" (1832-1837).

"L'Artiste" (1830-1904).

"L'Européen, journal des sciences morales et politiques" (1831-1838).

"La Chronique de France" (1831-1833).

“La Gazette des Gazettes, écho des journaux écrits royalistes publiés en France et à l'étranger” (1832).

“La Revue théâtrale, journal littéraire, non Romantique, sans annonces payées, paraissant tous les dimanches” (1833), in seguito “L'Antiromantique, revue théâtrale et littéraire” (1834).

“Le Charivari, publiant chaque jour un nouveau dessin” (1832-1937).

“Le Figaro” (1826-).

“Le Gaulois” (1868-1929).

“Le Globe, journal littéraire” (1824-1827), in seguito “Le Globe, recueil politique, philosophique et littéraire” (1827-1829).

“Le Journal des Débats” (1789-1944).

“Le Juif Errant, revue mensuelle du progrès” (1834-1835).

“Le Légitimiste, conservateur des bonnes doctrines politiques, morales et littéraires, publié par une société de gens de lettres sous la protection de hauts personnages” (1833-1834).

LELIÈVRE, RENÉE, *Fantastique et Surnaturel au théâtre à l'époque romantique*, in “CA-IEF”, 32 (mai 1980), pp. 193-204.

“Le Mercure de France, revue complémentaire du “Musée des Familles” et des magasins pittoresques, études et révélations mensuelles du journalisme, de la librairie, des ateliers, des académies, des coteries, des salons, des théâtres et des tribunaux” (1672-).

LESPINASSE, DELPHINE, *Du Fantastique à la “littérature de l'indicible”*, nel sito “Perspectives sur les Littératures de l'Imaginaire” [In linea]. <http://renould.club.fr/zzinvt/zz.Delp4.html> (Pagina consultata il 19 settembre 2006).

LLOYD, ROSEMARY, *Baudelaire et Hoffmann: affinités et influences*, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press, 1979.

MALRIEU, JOËL, *Le Fantastique*, Paris, Hachette, 1992.

MATTHEY, HUBERT, *Essai sur le Merveilleux dans la littérature française depuis 1800*, Paris, Librairie Payot & Cie, 1915.

MAZE, CÉLINE, *La Torture*, in *Imaginaire de l'effroyable: monstres, crimes et catastrophes*, “Les Cahiers de l'IRSA”, 3 (1999), pp. 21-40.

MERELLO, IDA, *I racconti fantastici dell'“École du Désenchantement”*, in “Studi France-si”, 16 (maggio-agosto 1995), pp. 300-307.

MOLINO, JEAN, *Le Fantastique entre l'oral et l'écrit*, in “Europe”, 611 (mars 1980), pp. 32-41.

OSTROWSKI, WITOLD, *The Fantastic and the Realistic in Literature: Suggestions on How to Define and Analyse Fantastic Fiction*, in "Zagadnienia Rodzajów Literackich", 9 (1966)-1 (16), pp. 54-71.

RABKIN, ERIC S., *The Fantastic in Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1976.

RETINGER, JOSEPH, *Le Conte fantastique dans le Romantisme français*, Genève, Slatkine, 1973.

"Revue de Paris" (1830-1845).

"Revue des Deux Mondes, recueil de politique, de l'administration et des moeurs" (1829), in seguito "Revue des Deux Mondes, journal des voyages, de l'administration, des moeurs etc. chez les différents peuples du globe, par une société de savants, de voyageurs et de littérateurs français et étrangers" (1830-1831).

"Revue Encyclopédique ou analyse raisonnée des productions les plus remarquables dans les sciences, les arts industriels, la littérature et les beaux-arts, par une réunion de membres de l'Institut et d'autres hommes de lettres" (1819-1832), in seguito diventerà "Revue Encyclopédique, liberté, égalité, association" (1832-1835).

RICHTER, ANNE, *Le Fantastique au féminin: un art sauvage*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1984.

SARTRE, JEAN-PAUL, *L'Imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940.

SARTRE, JEAN-PAUL, *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947.

SCHNEIDER, MARCEL, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1985.

STEINMETZ, JEAN-LUC, *La Littérature fantastique*, Paris, PUF, 1993.

TEICHMANN, ELIZABETH, *La Fortune d'Hoffmann en France*, Genève-Paris, Droz-Minard, 1961.

TODOROV, TZVETAN, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

TODOROV, TZVETAN, *La Notion de littérature et autres essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

TRITTER, VALÉRIE, *Le Fantastique*, Paris, Ellipses, 2001.

VAX, LOUIS, *L'Art et la Littérature fantastiques*, Paris, PUF, 1963.

VAX, LOUIS, *La Seduction de l'étrange: étude sur la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1965.

WANUFFEL, LUCIE, *Présence d'Hoffmann dans les oeuvres de Balzac*, in "L'Année Balzacienne", 11 (1970), pp. 45-56.

c) Opere di consultazione:

AA.VV., *Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 1990.

AA.VV., *Histoire de la Littérature Française*; nouvelle édition révisée, Paris, Flammarion, 1996, voll. 8.

AA.VV., *Les Anciennes Religions Orientales*, Paris, PUF, 1944-1962, voll. 3.

ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de l'Académie française* - 5e édition, Paris, Guillaume, 1831, voll. 2.

ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de l'Académie française* - 6e édition, Paris, Firmin Didot Frères, 1835, voll. 2.

ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de l'Académie française* - 7e édition, Paris, Firmin-Didot, 1878, voll. 4.

AEPPLI, ERNST, *I sogni e la loro interpretazione: con la spiegazione di 500 simboli onirici*, Roma, Astrolabio, 1963.

BESCHERELLE, LOUIS-NICOLAS, *Dictionnaire National, ou grand dictionnaire classique de la langue française [...] dans lequel toutes les définitions [...] sont justifiées par plus de quinze cent mille exemples choisis [...]; le seul qui présente l'examen critique des dictionnaires les plus estimés, et principalement de ceux de l'Académie, de Laveaux, de Boiste et de Napoléon Landais*, Paris, Garnier Frères, 1845-46, voll. 2.

BIEDERMANN, HANS, *Enciclopedia dei Simboli*, Milano, Garzanti, 1991.

BOISTE, PIERRE CLAUDE VICTOIRE, *Dictionnaire Universel de la langue française, avec le latin et les étymologies; extrait comparatif, concordance, critique et supplément de tous ses dictionnaires: manuel encyclopédique et de grammaire, d'orthographe, de vieux langage, de néologie [...]* - 8e édition, revue, corrigée et considérablement augmentée par Charles Nodier, Paris, Lecointe et Pougin, 1834.

BOISTE, PIERRE CLAUDE VICTOIRE, *Dictionnaire Universel de la langue française, avec le latin et les étymologies; extrait comparatif, concordance, critique et supplément de tous ses dictionnaires: manuel encyclopédique et de grammaire, d'orthographe, de vieux langage, de néologie [...]* - 10e édition, revue, corrigée et considérablement augmentée par MM. Charles Nodier, [...] et Louis Barré,[...], Paris, F. Didot, 1841.

BOTTÉRO, JEAN, *La Religion Babylonienne*; préface d'Édouard Dhorme, Paris, PUF, 1952.

CALMET, AUGUSTIN (DOM), *Dictionnaire historique, critique, chronologique, géographique et littéral de la Bible*, Paris, Emery, Saugrain et Pierre Martin, 1722, voll. 2.

CARROLL, ROBERT TODD, *The Skeptic's Dictionary: A Collection of Strange Beliefs, Amusing Deceptions, and Dangerous Delusions*, New York, John Wiley & Son, 2003.

CATTABIANI, ALFREDO, *Florario: miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano, Mondadori, 1996.

CHEVALIER, JEAN - GHEERBRANT, ALAIN, *Dizionario dei simboli: miti, sogni, co-stumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, Milano, BUR, 1986, voll. 2.

COOPER, JEAN CAMPBELL, *Enciclopedia illustrata dei simboli*, Padova, Franco Muzzio, 1987.

D'ORS, EUGENIO, *Du Baroque*; version française d'Agathe Rouart-Valéry Paris, Gallimard, 1968.

DÉRIAT, JULES, *Histoire de la littérature française*, Paris, E. Belin, 1933.

DIDEROT, DENIS - ALEMBERT JEAN LE ROND, D', *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres; mis en ordre et publié par M. Diderot; et quant à la partie mathématique par M. d'Alembert*; édition exactement conforme à celle de Pellet in quarto, Lausanne - Berne, Sociétés Typographiques, 1780-1782, voll. 36 de texte + voll. 3 de planches.

DUCKETT, M. WILLIAM [sous la direction de], *Dictionnaire de la conversation et de la lecture: inventaire raisonné des notions générales les plus indispensables à tous par une société de savants et de gens de lettres*; - 2e édition entièrement revue, corrigée et augmentée de plusieurs milliers d'articles tout d'actualité, Paris, F. Didot, 1853-1860, voll. 16.

EDITORS OF THE AMERICAN HERITAGE DICTIONARIES, *The American Heritage Dictionary of the English Language* - 4th edition, Boston-New York, Houghton Mifflin Company, 2000.

ERNOUT, ALFRED - MEILLET, ANTOINE, *Dictionnaire Étymologique de la langue latine: histoire des mots* - 4e édition; tirage augmenté d'additions et de corrections nouvelles par Jacques André Paris, Klincksieck, 1985.

FURETIÈRE, ANTOINE, *Dictionnaire Universel, contenant généralement tous les mots tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts [...], le tout extrait des plus excellents auteurs anciens et modernes; recueilli et compilé par feu Monsieur Antoine Furetière [...]*, La Haye-Rotterdam, Arnout & Reinier Leers, 1690, voll. 3.

GIRODET, JEAN, *Logos: Dictionnaire de la langue française*; avec la collaboration de Gérard Legrand et Bruno Villien - nouvelle édition, Paris, Bordas, 1985-1986, voll. 2.

GODEFROY, FRÉDÉRIC, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle, composé d'après le dépouillement de tous les plus importants documents manuscrits ou imprimés qui se trouvent dans les grandes bibliothèques de la France et de l'Europe*

[...], Genève-Paris, Slatkine, 1982, voll. 10.

GRANT, MICHAEL - HAZEL, JOHN, *Dizionario della mitologia classica*, Milano, Sugar-Co, 1979.

GRÉVISSE, MAURICE, *Le Bon Usage: grammaire française avec des remarques sur la langue française d'aujourd'hui* - 10e édition revue, Gembloux, J. Duculot, 1975.

GRIMAL, PIERRE, *Enciclopedia dei miti*, Milano, Garzanti, 1990.

HEINZ-MOHR, GERD, *Lessico di iconografia cristiana*; traduzione di Michele Fiorillo e Li-na Montessori - revisione scientifica di Anna Struffolino Albricci, Milano, Istituto di Propaganda Libraria, 1984.

INSTITUT NATIONAL DE LA LANGUE FRANÇAISE, *Trésor de la langue française: dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960)*, Paris, Éditions du CNRS-Gallimard, 1971-1994, voll. 16.

KERÉNYI, KÁROLY, *Gli Dei e gli Eroi della Grecia*, Milano, Garzanti, 1976, voll. 2.

KOHLER, PIERRE, *Histoire de la littérature française*, Lausanne, Payot, 1947-49, voll. 3.

LANDAIS, NAPOLÉON, *Grand Dictionnaire général et grammatical des dictionnaires français*, Paris, Didier, 1851, voll. 2.

LAROUSSE, PIERRE, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc., etc.*, Paris, Larousse et Boyer, 1866-1890, voll. 15 + voll. 2 de Suppléments.

LAVEAUX, JEAN-CHARLES THIBAUT DE, *Nouveau Dictionnaire de la langue française où l'on trouve 1° le recueil de tous les mots de la langue usuelle, dont un grand nombre ne sont point dans les autres dictionnaires [...] - 2e édition, revue, corrigée et augmentée*, Paris, Deterville, 1828, voll. 2.

LITTRÉ, PAUL-ÉMILE, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873, voll. 4.

LUCAS, GEORGES - MOREAU, CLAUDE - LABOURET, CLAUDE, *Petit Larousse en couleurs, dictionnaire encyclopédique pour tous*, Paris, Librairie Larousse, 1980.

MASPERO, FRANCESCO, *Bestiario Antico: gli animali-simbolo e il loro significato nell'immaginario dei popoli antichi*, Casale Monferrato (Alessandria), Piemme, 1997.

MONAGHAN, PATRICIA, *Le donne nei miti e nelle leggende: dizionario delle dee e delle eroine*, Como, Red, 1987.

NOËL, FRANÇOIS-JOSEPH-MICHEL - CHAPSAL, CHARLES-PIERRE, *Nouveau Dictionnaire de la langue française [...] - 10 édition*, Paris, Mayre-Nyon-Roret, Hachette, 1845.

PETZOLDT, LEANDER, *Piccolo dizionario di demoni e spiriti elementari*, Napoli, Guida, 1995.

POITEVIN, PROSPER, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Chamerot, 1851.

REY, ALAIN [sous la direction de], *Dictionnaire Historique de la langue française*; rédigé par Alain Rey, Marianne Tomi, Tristan Hordé, [et al.], Paris, Le Robert, 2000, voll. 3.

ROBERT, PAUL, *Le Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française - nouvelle édition*, Paris, Société du Nouveau Littré, 1977.

ROBERT, PAUL [sous la direction de], *Le Grand Robert de la langue française: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française - 2e édition entièrement revue et enrichie*, Paris, Le Robert, 1994, voll. 9.

STORA, GHISLAINE [sous la responsabilité de], *Dictionnaire Hachette*; rédacteur en chef Jean-Pierre Mével, Paris, Hachette, 2003.

TOSI, MARIO, *Dizionario enciclopedico delle divinità dell'antico Egitto*, Torino, Ananke, 2004.

VIGOUROUX, FULCRAN, *La Sainte Bible polyglotte, contenant le texte hébreu original, le texte grec des Septante, le texte latin de la Vulgate et la traduction française de M. l'abbé Jean-Baptiste Glaire, avec les différences de l'hébreu, des Septante et de la Vulgate; des introductions, des notes, des cartes et des illustrations*; précédé d'une préface de Mgr. Eudoxe Irénée Mignot, évêque de Fréjus, Paris, A. Roger et F. Chernoviz, 1900-1909, voll. 8.

d) Sulla metodologia (critica psicanalitica, critica semiotica, critica simbolico-archetipale, critica tematica, mitocritica):

AA.VV., *Cartografie dell'immaginario: cinema, corpo, memoria*; a cura di Patrizia Calefato, Roma, Luca Sossella Editore, 2000.

AA.VV., *L'uomo e i suoi simboli*; coordinato da John Freeman, Milano, Tea, 1991.

AA.VV., *Le Complexe de castration: un fantasme originaire*, Paris, Tchou, 1978.

AA.VV., *Mito e esperienza: indagini, proposte, letture*; a cura di Fausto Curi e Nina Lorenzini, Bologna, Pendragon, 1995.

ASSOUN, PAUL-LAURENT, *Le Couple inconscient: amour freudien et passion postcourtoise*, Paris, Anthropos, 1992.

BACHELARD, GASTON, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, J. Corti, 1948.

- BACHELARD, GASTON**, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1993.
- BATAILLE, GEORGES**, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.
- BAUDRILLARD, JEAN**, *De la Séduction*, Paris, Éditions Galilée, 1979.
- BROWNING, DOUGLAS**, *Act and Agent: an essay in Philosophical Anthropology*, Coral Gables (Florida), University of Miami Press, 1964.
- CAILLOIS, ROGER**, *L'Homme et le sacré*, Paris, Presses Universitaires de France, 1939.
- CAROTENUTO, ALDO**, *Riti e miti della seduzione*, Milano, Bompiani, 1994.
- CASTILLA DEL PINO, CARLOS**, *Teoría de los sentimientos*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.
- CIXOUS, HÉLÈNE - CLÉMENT, CATHERINE**, *La Jeune née*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.
- CREED, BARBARA**, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London-New York, Routledge, 1993.
- DE LAURETIS, TERESA**, *Sui generis: scritti di teoria femminista*; prefazione di Giovanna Grignaffini - traduzione di Liliana Losi, Milano, Feltrinelli, 1996.
- DELEUZE GILLES - GUATTARI, FÉLIX**, *Capitalisme et Schizophrénie: mille plateaux*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.
- DURAND, GILBERT**, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1984.
- EVANS, CEDRIC OLIVER**, *The Subject of Consciousness*, London, George Allen and Unwin, 1970.
- FORNARI, FRANCO**, *Carmen adorata: psicoanalisi della donna demoniaca*, Milano, Longanesi, 1985.
- FREEMAN, BARBARA CLAIRE**, *The Feminine Sublime: Gender and Excess in Women's Fiction*, Berkeley (California)-London, University of California Press, 1995.
- FREUD, SIGMUND**, *La Naissance de la Psychanalyse: lettres à Wilhelm Fliess, notes et plans (1887-1902)*; publiées par Marie Bonaparte, Anna Freud, Ernst Kris - introduction de Ernst Kris - traduction de l'allemand par Anne Berman, Paris, PUF, 1956.
- FREUD, SIGMUND**, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1969.
- FREUD, SIGMUND**, *Essais de psychanalyse appliquée*; traduction de l'allemand par Marie Bonaparte et Madame Édouard Marty, Paris, Gallimard, 1971.

- FREUD, SIGMUND**, *Totem e tabù ed altri saggi di antropologia*, Roma, Newton Compton, 1974.
- FREUD, SIGMUND**, *Le Délire et les rêves dans la "Gradiva" de Wilhelm Jensen, précédé de "Gradiva: fantaisie pompéienne"*; traduction de l'allemand par Paule Arhex, Rose-Marie Zeitlin et Jean Bellemin-Noël - préface de Jean-Bertand Pontalis, Paris, Gallimard, 1986.
- FREUD, SIGMUND**, *Introduction à la psychanalyse*; traduction de l'allemand par Samuel Jankélévitch, Paris, Payot, 1989.
- GINZBERG, LOUIS**, *Les Légendes des Juifs*; traduit de l'anglais par Gabrielle Sed-Rajna, Paris, Éditions du Cerf-Institut Alain de Rothschild, 1997-2006, voll. 6.
- GRAVES, ROBERT - PATAI, RAPHAËL**, *Les Mythes Hébreux*, Paris, Fayard, 1987.
- GRAVES, ROBERT**, *I miti greci*; presentazione di Umberto Albini - traduzione di Elisa Morpurgo, Milano, Longanesi & C., 1992.
- HARRISON, JANE ELLEN**, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, New York, Meridian Books, 1957.
- HARRISON, JANE ELLEN**, *Themis: uno studio sulle origini sociali della religione greca*; con un Excursus sulle forme rituali conservate nella tragedia greca di Gilbert Murray e un capitolo su L'origine dei Giochi olimpici di Francis Macdonald Cornford - a cura di Giuliana Sclera McClintock, Napoli, La Città del Sole, 1996.
- JONES, ERNEST**, *Psicoanalisi dell'incubo*, Roma, Newton Compton, 1978.
- KRISTEVA, JULIA**, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- KRISTEVA, JULIA**, *Les Nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Fayard, 1993.
- LE GALLIOT, JEAN**, *Psychanalyse et langages littéraires: théorie et pratique*; avec la participation de Simone Lecoindre,... [et al.], Paris, Nathan, 1977.
- LEURET, FRANÇOIS**, *Fragments Psychologiques sur la folie*, Paris, Crochard, 1834.
- MILNER, MAX**, *Freud et l'interprétation de la littérature*, Paris, SEDES, 1980.
- MULVEY, LAURA**, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.
- OTTO, RUDOLF**, *Il Sacro: l'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*; a cura di Ernesto Buonaiuti, Milano, Feltrinelli, 1994.
- PAGLIA, CAMILLE**, *Sexual Personae: arte e decadenza da Nefertiti a Emily Dickinson*; traduzione di Daniele Morante, Torino, Einaudi, 1993.
- SCHOLEM, GERSHOM**, *La Kabbale et sa symbolique*; traduit de l'allemand par Jean Boese, Paris, Éditions Payot, 1966.

SCHOLEM, GERSHOM, *La Mystique Juive: les thèmes fondamentaux*; traduction de Maurice-Ruben Hayoun, Paris, Cerf, 1985.

WOLFSON, ELLIOT R., *Along the Path: Studies in Kabbalistic Myth, Symbolism and Hermeneutics*, Albany, New York State University Press, 1995.

ZIMMER, HEINRICH, *Die indische Weltmutter*, in *Gestalt und Kultur der "Grossen Mutter"*, "Eranos Jahrbuch", 6 (1938), pp. 175-220.

ZIMMER, HEINRICH, *Il re e il cadavere: storie della vittoria dell'anima sul male*; a cura di Joseph Campbell, Milano, Adelphi, 1983.

e) Sul periodo storico (*Romantisme*):

AA.VV., *La Scapigliatura: un'avanguardia artistica nella società preindustriale*; cura di Roberto Tessari, Torino, Paravia, 1975.

BENEDETTI, MARIA TERESA, *Dante Gabriel Rossetti*, Firenze Sansoni, 1984.

BÉNICHOU, PAUL, *L'École du désenchantement: Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard, 1992.

BERTHIER, PATRICK, *La Presse Littéraire et Dramatique au début de la Monarchie de Juillet (1830-1836)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, voll. 4.

CASTEX, PIERRE-GEORGES, *Horizons Romantiques*, Paris, J. Corti, 1983.

PEYLET, GÉRARD, *La Littérature fin de siècle, de 1884 à 1898: entre décadentisme et modernité*, Paris, Vuibert, 1994.

PHELPS, WILLIAM LYON, *The Beginnings of the English Romantic Movement: a Study in Eighteenth Century Literature*, Boston, Ginn & Company, 1893.

SCHORSKE, CARL E., *Vienne fin de siècle: politique et culture*; traduit de l'américain par Yves Thoraval, Paris, Seuil, 1983.

f) Sulla *Femme Fatale* (dal mito alla letteratura) e sulla condizione della donna nel XIX secolo:

La donna fatale nell'immaginario degli artisti "fin-de-siècle", nel sito gustavklimt.cjb.net - Odissea

viennese [In linea]. http://digilander.libero.it/klimtgustav/donne_fatali.html (Pagina consultata il 10 settembre 2006).

AA.VV., *L'immagine femminile nella letteratura ed arte Decadente*, in "Ver Sacrum", 2 (giugno 1993).

AA.VV., *All'insegna della Femme Fatale*; Atti del Convegno di Trento (febbraio 1993) a cura di Ada Neiger, Trento, New Magazine, 1994.

AA.VV., *Cantami o Diva: i percorsi del femminile nell'immaginario di fine secolo*; Atti del Convegno di Amalfi (settembre 1997) a cura di Silvana Sinisi, Cava de' Tirreni, Avagliano, 1999.

AA.VV., *Dalla donna fatale alla donna emancipata: iconografia femminile nell'età del Déco*, Nuoro, Ilisso Edizioni, 1993.

AA.VV., *La donna fatale*; a cura di Grazietta Butazzi e Alessandra Mottola Molfino, Novara, De Agostini, 1991.

AA.VV., *La donna fatale nel cinema e nella letteratura*; Atti del Convegno di Castel Mareccio (8 marzo 1994), Bolzano, Centro Documentazione ed Informazione della Donna, 1996.

AA.VV., *La Femme au XIXe siècle: littérature et idéologie*; rédigé sous la direction de Roger Bellet, Lyon [Centre Littérature et Idéologies au XIXe siècle, Université de Lyon II], Presses Universitaires de Lyon, 1978.

AA.VV., *Misérable et Glorieuse, la femme du XIXe siècle*; textes présentés par Jean-Paul Aron, Paris, Fayard, 1980.

AA.VV., *Misoginia: la donna vista e malvista nella cultura occidentale*; a cura di Andrea Milano, Roma, Edizioni Dehoniane, 1992.

AUERBACH, NINA, *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*, Cambridge (Massachusetts)-London, Harvard University Press, 1982.

BEAUVOIR, SIMONE DE, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949, voll. 2.

BENJAMIN, WALTER, *Angelus Novus: saggi e frammenti*; traduzione e introduzione di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1982.

BENJAMIN, WALTER, *Parigi, capitale del XIX secolo: i "passages" di Parigi*; a cura di Rolf Tiedemann, Torino, Einaudi, 1986,

BORNAY, ERIKA, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990.

BRIL, JACQUES, *Lilith ou la Mère obscure*, Paris, Payot, 1984.

BULTEAU, MICHEL, *Les Filles des eaux*, Monaco-Paris, Éditions du Rocher, 1997.

- BULVER, KATHRYN M.**, *La Femme-démon: figurations de la femme dans la littérature fantastique*, New York [etc.], P. Lang, 1995.
- CAVARERO, ADRIANA**, *Nonostante Platone: figure femminili nella filosofia antica*, Roma, Editori Riuniti, 1990.
- CLAIR, JEAN**, *Méduse: contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, 1989.
- CORBIN, ALAIN**, *Les Filles de nocé: misère sexuelle et prostitution (19e siècle)*, Paris, Flammarion, 1982.
- CRECELIUS, KATHRYN J.**, *Female Fantastique: the Case of Georges Sand*, in "L'Esprit Créateur", XXVIII, 3 (fall 1988), pp. 49-62.
- DECOTTIGNIES, JEAN**, *Villiers le taciturne*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1983.
- DIEGO, ROSA DE - VÁZQUEZ, LYDIA**, *Figuras de mujer*, Madrid, Alianza, 2002.
- DIJKSTRA, BRAM**, *Idoli di perversità: la donna nell'immaginario artistico, filosofico, letterario e scientifico tra Otto e Novecento*, Milano, Garzanti, 1988.
- DIJKSTRA, BRAM**, *Perfide sorelle*, Milano, Garzanti, 1997.
- DOLL CASTILLO, DARCIE MIRYAM**, *El discurso amoroso como un modo de habitar el mundo: Agustini y Mistral*, in "Universum", 16 (2001), pp. 57-65.
- DOTTIN-ORSINI, MIREILLE**, *Cette Femme qu'ils disent fatale: textes et images de la mi-soginie fin-de-siècle*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1993.
- DOTTIN-ORSINI, MIREILLE**, *Salomé*, Paris, Autrement, 1996.
- FONTENROSE, JOSEPH EDDY**, *Python: a Study of Delphic Myth and Its Origins*, Berkeley (Los Angeles), University of California Press, 1959.
- GALLONI, PAOLO**, *Nostra signora crudele*, Milano, Lampi di Stampa, 2003.
- GIMBUTAS, MARIJA ALSEIKAITE**, *Il linguaggio della Dea: mito e culto della Dea madre nell'Europa neolitica*; introduzione di Joseph Campbell - traduzione di Nicola Crocetti, Vicenza, Neri Pozza, 1997.
- GLEYESSES, CHANTAL**, *La Femme coupable: petite histoire de l'épouse adultère au XIXe siècle*, Paris, Imago, 1994.
- JAMES, EDWIN OLIVER**, *The Cult of the Mother-Goddess: an Archaeological and Documentary Study*, London, Thames and Hudson, 1959.
- LEDERER, WOLFGANG**, *Ginofobia: la paura delle donne*, Milano, Feltrinelli, 1973.
- MARMORI, GIANCARLO**, *Le vergini funeste*, Milano, Sugar, 1966.

- MARTÍNEZ MUÑOZ, MARÍA DOLORES**, *Renée Vivien y la relectura de la mujer fatal y otros aspectos en "Une femme m'apparut": la escritura contra el discurso patriarcal decimo-nónico*, Alicante, Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante, 2004.
- MASSIGNON, VALÉRIE**, *Femmes ou démons?*, in "Sorcières: les femmes vivent", 22 (1981), pp. 14-24.
- MELANI, SANDRO**, *L'eclissi del consueto: angeli, demoni e vampiri nell'immaginario vittoriano*, Napoli, Liguori, 1996.
- MERVIN, SABRINA - PRUNHUBER, CAROL**, *Femmes: les grands mythes féminins à travers le monde*, Paris, Éditions Hermé, 1987.
- MICHAUD, STÉPHANE**, *Science, Droit, Religion: Trois contes sur les deux natures*, in *Mythes et Représentations de la Femme au XIXe siècle*, "Romantisme", 13-14 (octobre-décembre 1976), pp. 23-40.
- NEUMANN, ERICH**, *La Grande Madre: fenomenologia delle configurazioni dell'inconscio*, Roma, Astrolabio, 1981.
- PEPOLI, FRANCESCO**, *L'uomo e l'anima*, nel sito "001 TopZine: Visioni e Passioni su carta elettronica"[In linea]. <http://www.123point.net/001topzine/formazio/arform46.html> (Pagina consultata l'11 ottobre 2006).
- PEZZINI, FRANCO**, *Cercando Carmilla: la leggenda della donna vampira*, Ananke, 2000.
- QUIGUER, CLAUDE**, *Femmes et Machines de 1900: lecture d'une obsession modern style*, Paris, Klincksieck, 1979.
- RABAUT, JEAN**, *Histoire des féminismes français*, Paris, Stock, 1978.
- RENDHELL, FULVIO**, *Lilith, la sposa di Satana nell'alta magia*, Padova, Mastrogiacomo-Images 70, 1982.
- REY, PIERRE-LOUIS**, *La Femme*, Paris, Bordas, 1990.
- RIVERA GARRETAS, MARÍA-MILAGROS**, *El Cuerpo indispensable: significados del cuerpo de mujer*, Madrid, horas y HORAS, 1996.
- ROHEIM, GÉZA**, *L'Énigme du Sphinx*; préface de Werner Muensterberger et Christopher Nichols - traduction de l'anglais par Sylvie Laroche et Massimo Giacometti, Paris, Payot, 1976.
- ROUSSEAU, VANESSA**, *Lilith: une androgynie oubliée*, in "Archives de Sciences Sociales des Religions", 123 (juillet-septembre 2003), pp. 61-75.
- RUELE, MICHELE**, "Oh, tu mi amerai...": appunti per una galleria di donne fatali nella letteratura italiana moderna e contemporanea (conferenza del 27 febbraio 2004), nel sito "www.micheleruele.it/scrivere/scrivere_home.htm" [In linea]. <http://www.micheleruele.it/scrive->

SCARAFFIA, GIUSEPPE, *La donna fatale*, Palermo, Sellerio, 1987.

SICUTERI, ROBERTO, *Lilith: la luna nera*, Roma, Astrolabio, 1980.

VOLPATTI, LIA, *Sul braccio di colei...: breve viaggio nella perfidia femminile*, Milano, Baldini & Castaldi, 1994.

WALKER, BARBARA G., *Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*, San Francisco, Harper & Row, 1983.

ZIMMER, HEINRICH, *Die indische Welmmutter*, in *Gestalt und Kultur der "Grossen Mutter"*, "Eranos Jahrbuch", 6 (1938), pp. 175-220.

ZIMMER, HEINRICH, *Il re e il cadavere: storie della vittoria dell'anima sul male*; a cura di Joseph Campbell, Milano, Adelphi, 1983.

g) Su tematiche legate alla *Femme Fatale*:

AA.VV., *Dracula: de la mort à la vie*; cahier dirigé par Charles Grivel, Paris, Éditions de l'Herne, 1997.

AA.VV., *Il vampiro al mercato*; a cura di Giorgio Galli e Leopoldina Fortunati, Milano, Angeli, 1997.

AA.VV., *Il vampiro, don Giovanni e altri seduttori*; a cura di Ada Neiger, Bari, Dedalo, 1998.

AA.VV., *La donna angelo*; a cura di Grazietta Butazzi e Alessandra Mottola Molino, Novara, De Agostini, 1992.

AA.VV., *Vampirismo*, in "Ver Sacrum", 1 (marzo 1993)

AA.VV., *Visages du vampire*; sous la direction de Barbara Sadoul, Paris, Éditions Dervy, 1999.

AGAZZI, RENATO, *Il mito del vampiro in Europa*, Poggibonsi, Antonio Lalli, 1979.

BERTHIER, PHILIPPE, "L'Ensorcelée", "Les Diaboliques" de Barbey d'Aurevilly: une écriture du désir, Paris, Honoré Champion, 1987.

CAMPORESI, PIERO, *Il sugo della vita: simbolismo e magia del sangue*, Milano, Garzanti, 1997.

CONTI, ARIANNA - PEZZINI, FRANCO, *Le vampire: crimini e misfatti delle succhiasangue da "Carmilla" a "Van Helsing"*, Roma, Castelvechi, 2005.

DECOTTIGNIES, JEAN, *Essai sur la poétique du cauchemar en France à l'époque romantique*, Lille, Service de Reproduction des Thèses - Université de Lille, 1973.

- GIOVANNINI, FABIO**, *Il Libro dei vampiri: dal mito di Dracula alla presenza quotidiana* - nuova edizione ampliata, Bari, Dedalo, 1997.
- IZZI, MASSIMO**, *I mostri e l'immaginario*, Roma, Edizioni del Graal, 1982.
- LÉVY, MAURICE**, *Lovecraft et les vampires*, in "Littératures", 26 (printemps 1992), pp. 59-67.
- MARIGNY, JEAN**, *Sang pour sang: le réveil des vampires*, Paris, Gallimard, 1993.
- MARKALE, JEAN**, *L'Énigme des vampires*, Paris, Pygmalion / Gérard Watelet, 1991.
- MICHAUD, STÉPHANE**, *Muse et Madone: visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.
- MILNER, MAX**, *Le Diable dans la littérature française: de Cazotte à Baudelaire (1772- 1861)*, Paris, J. Corti, 1960, voll. 2.
- MILNER, MAX**, *On est prié de fermer les yeux: le regard interdit*, Paris, Gallimard, 1991.
- MONNEYRON, FRÉDÉRIC**, *L'Androgyne romantique: du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, Ellug, 1994.
- MONNEYRON, FRÉDÉRIC**, *L'Androgyne décadent: mythe, figure, fantasmés*, Grenoble, Ellug, 1996.
- PALACIO, JEAN DE**, *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994.
- PONNAU, GWENHAËL**, *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1987.
- PRAZ, MARIO**, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1966.
- SHUZO, KUKI**, *La struttura dell'iki*; a cura e con un saggio di Giovanna Baccini, Milano, Adelphi, 2002.
- STAROBINSKI, JEAN**, *L'Oeil vivant, essai (Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal)*, Paris, Gallimard, 1961.
- VILLENEUVE, ROLAND**, *La Beauté du diable*, Paris, Pierre Bordas, 1994.
- VOLTA, ORNELLA**, *Il Vampiro*, Milano, Sugar, 1964.
- WERTHEIMER, JÜRGEN**, *Don Giovanni e Barbalù: i delinquenti seriali dell'erotismo nella letteratura*; traduzione di Giuliana Giuliani, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.