

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BERGAMO
DOTTORATO DI RICERCA IN TEORIA E ANALISI DEL
TESTO

XX Ciclo

Settore scientifico disciplinare: L-LIN/03

Elena Mazzoleni

LE FIGURE DELL'ASSENZA NELLA CULTURA
FRANCESE DELL'OTTOCENTO

SUPERVISORE

Prof.ssa Franca Franchi

ANNO ACCADEMICO 2007/2008

Università degli Studi di
Bergamo Dottorato in Teoria e
Analisi del Testo XX ciclo

**Le figure dell'assenza nella cultura francese
dell'Ottocento**

Supervisore: Ch.ma Prof. Franca Franchi

Tesi di dottorato di **Elena Mazzoleni**

**«J'ai dit jadis que l'absence / Est
le plus cruel des maux; / On s'y
berce avec des mots, / C'est
l'horreur de l'impuissance...»
Paul Verlaine, *Dans les Limbes*
(1894).**

INDICE

INTRODUZIONE	p. 1
MALINCONIA	p. 14
I.1. La poesia della rovina (René de Chateaubriand)	p. 16
DESIDERIO	
II.1. La ferita come metafora della passione (Benjamin Constant, Stendhal)	p. 28
II. 2. La vertigine del bianco (Honoré de Balzac, Théophile Gautier)	p. 44
NOSTALGIA	
III.1. Teatri della memoria (Eugène Fromentin)	p. 87

III. 2. Il culto della reliquia (Villiers de l'Isle-Adam)	p.100
III. 3. Il fascino del simulacro (Théophile Gautier)	p.113

HORROR VACUI

IV. 1. <i>Wunderkammern</i> dell'inautentico (Joris-Karl Huysmans)	p.138
--	-------

BIBLIOGRAFIA	p.159
---------------------	-------

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI	p.183
-----------------------------------	-------

INTRODUZIONE

«L'absence, l'Objet du siècle, résonne lointainement à la façon d'une vibration fossile, écho d'une déflagration immense au fond de ce qui est notre réalité.»¹ Gérard Wajcman, *L'objet du siècle* (1998).

Come si evince dalla “storia fondamentale” illustrata da Maurizio Bettini nel saggio *Il ritratto dell'amante* (1982), la creazione artistica affonda le sue radici nel rimpianto per una persona assente, in un desiderio inappagabile, il *póthos*. Da qui la fondamentale importanza della funzione sostitutiva che assume il simulacro, elemento di soglia, punto di passaggio fra il mondo dei vivi e quello dei morti, il *kolossós*. L'impulso alla creazione artistica trae origine da un *manque*, un vuoto interiore in grado di tradursi in atto creativo, generatore di presenza. È nota la storia narrata da Plinio² del vasaio Butade, il primo a fare della “plastica” o scultura in creta. Nell'intenzione di consolare la figlia che aveva fissato sulla parete il profilo dell'amante in procinto di allontanarsi da lei, Butade ricava dal disegno un modello in argilla destinato a porre rimedio alla perdita. L'arte di creare l'immagine, il ritratto dell'amante, trova, dunque, fondamento nel desiderio per l'assente, che in greco veniva designato con il termine *póthos*³ e in latino con quello di *desiderium*.⁴

¹ Gérard Wajcman, *L'Objet du siècle*, Paris, Verdier, 1998, p. 94.

² Plinio, *Naturalis Historia*, 35, 151.

³ Attraverso la memoria, funzionale alla logica del ritorno, la scrittura celebra l'assente. I ricordi, dandosi come tracce, creano “presenza”. Tuttavia se, da un lato, questa ostinata presentificazione riesce a dominare apparentemente l'angoscia dell'abbandono, dall'altro non fa che amplificare la percezione della mancanza. Per il significato del termine *póthos* si rinvia a Platone, che nel *Cratilo* (420 ab) distingue l'*hímeros*, il desiderio di ciò che è presente, dal desiderio dell'assente, il *póthos*. Si confronti parallelamente il saggio di Jean-Pierre Vernant, *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, Gallimard, 1989; il catalogo della mostra *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, a cura di Jean Clair, Paris, Gallimard, 2005; la raccolta di studi curata da Antonio Prete, *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Milano, Cortina Editore, Minima, 1992; la riflessione di Ross Chambers, *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, Paris, José Corti, 1987, e i saggi di Yves Hersant contenuti in *Mélancolies de l'antiquité au XXe siècle*, Paris, Bouquins Robert Laffont, 2005. Di rilievo a questo proposito sono anche i celebri saggi di Vladimir Jankelevitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Aubier, 1963 e *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Seuil, 1974, quello di Michèle Hugué, *L'ennui et ses discours*, Paris, Vrin, 1985; gli studi di Jean Starobinski, *La nostalgie: théories médicales et expression littéraire*, "Studies on Voltaire and the 18th Century", Genève, Droz, 1962 e *Le concept de nostalgie*, "Diogène", Aprile-Giugno 1966. Infine si segnalano i contributi curati da Sisto Vecchio in *Nostalgia. Scritti psicoanalitici*, Bergamo, Lubrina, 1989.

Finalizzata a colmare il vuoto lasciato dalla persona assente, l'immagine diventa un sostituto necessario per la gestione della perdita. In questa prospettiva tale rappresentazione può assumere le forme più diverse, risultando di fatto inesauribile. Nella sua veste più classica, quella di statua, compare per la prima volta nell'*Alcesti* di Euripide. Alcesti, giovane moglie di Admeto, sacrifica la propria vita per salvare quella dello sposo, che, una volta rimasto vedovo, decide di far costruire il simulacro della moglie morta, un *kolossós* che, tenuto tra le braccia, offre l'illusione di una ritrovata intimità: «Καίπερ οὐκ ἐχὼν ἐchein».⁵ Il coro della tragedia lascia intuire chiaramente la caratteristica fondamentale dell'immagine dell'assente, quella di evocare al tempo stesso la presenza e l'assenza. A proposito del *kolossós* Jean-Pierre Vernant afferma significativamente: «Présence insolite et ambiguë qui est aussi le signe d'une absence.»⁶

Il potere dell'immagine, la sua capacità di affascinare in funzione di un *manque* che le è consustanziale, trova un'altra espressione nel mito di Pigmalione.⁷ In questo caso la rappresentazione non sostituisce un amante reale, ma diventa lei stessa fonte della passione. Lo scultore s'innamora, infatti, di una forma che lui stesso ha creato e che non trova corrispondenza nel mondo reale; l'amato è ormai superfluo e l'immagine basta a se stessa. Come attestano alcune riflessioni del filosofo Lucrezio, questo particolare legame tra desiderio e immagine risulta la principale fonte di

⁴ Sin dall'Antichità greca il desiderio, secondo la tradizione figlio di *Poros*, la ricchezza, e di *Penia*, la carenza, viene associato alla tensione tra appagamento e vuoto. Successivamente, come testimonia la sua etimologia latina (*de-siderum*), il desiderio risulterà intimamente legato ad un'idea di separazione dall'Ideale, di mancanza.

A proposito del concetto di desiderio si considerino gli studi di Camille Dumoulié, *Le désir*, Paris, Colin, 1999 ; di Malek Chebel, *Du désir*, Paris, Editions Rivages et Payot Poche, 2000, dove peraltro si legge «Le désir renvoie à une donnée essentielle qui en fait le critère de l'humanité: à savoir *le manque, l'incomplétude de soi, le vide, parfois le néant*. Comblen le manque que nous portons en nous est donc l'essence du sujet désirant...», p. 11. Le riflessioni di Maurizio Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1982; di Jean Raymond, *La poétique du désir*, Paris, Seuil, 1974; di Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, (1939), Paris, PLON, 1977 e di Ugo Volli, *Figure del desiderio. Corpo, testo, mancanza*, Milano, Cortina Editore, 2002 contribuiscono ad una più approfondita definizione del concetto di desiderio.

⁵ Euripide, *Alcesti*, «Pur non avendo, avrò», v. 342.

⁶ Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique*, (1965), Paris, Gallimard, 1998, p. 327.

⁷ Per ulteriori approfondimenti relativi al mito di Pigmalione si rimanda al recente saggio di Victor Stoichita, *L'effetto Pigmalione*, Milano, Il Saggiatore, 2005. Stando alle considerazioni dello studioso, il mito di Pigmalione, incentrato sul simulacro come fantasma pulsionale, è di fondamentale importanza in seno all'immaginario occidentale: «La storia del simulacro replicherebbe la storia dell'arte.», p. 240. L'autore conferma, peraltro, la funzione eminentemente sostitutiva del simulacro di Pigmalione, inteso come proiezione fantasmatica.

sofferenza per l'uomo. Mentre riconsegnano alla memoria l'assente, i *simulacra* non fanno che tormentare l'amante, alimentando il desiderio nostalgico. Se gli idoli si presentano puntualmente come fantasmi in assenza dell'amato, nondimeno si ritraggono al cospetto della persona reale, prevalendo sempre sulla presenza. L'amante lucreziano è condannato a stringere immagini, sogni e ricordi, anche quando tra le braccia ha l'amato reale.

Infine è il mito ovidiano di Narciso ad offrire l'estrema variante alla "storia fondamentale" (amante, amato ed immagine), l'immagine riproduce ed incarna il solo amante in gioco. Non riconoscendosi nel riflesso dell'acqua di una fonte, Narciso s'innamora perdutamente della sua immagine e finisce per consumarsi in un profondo ripiegamento.⁸

A nostro avviso, ciò che si rende particolarmente essenziale nella cultura ottocentesca francese è la necessità di istituire un rapporto con un oggetto del desiderio per sua natura assente. È proprio il *póthos* a farsi generatore di intrecci e di immagini che risultano esserne la cifra: la rovina, la ferita, il fantasma, il velo, il manto nevoso, la statua, la reliquia, il ricordo, fino al rocchetto di Freud... tutti *kolossoi*. La scrittura si fa carico di questa "sensibilità dell'assenza" che esprime attraverso l'ossessione per la morte. Le affermazioni di Claude Reichler recano testimonianza:

Les textes romantiques sont imprégnés par l'idée d'une perte originale: tout commence par le deuil, et les récits viennent toujours à nouveau se replonger dans l'événement qui leur a donné naissance. D'une génération à l'autre, les écrivains accomplissent ainsi une remémoration de ce qui a disparu. Ils en explorent les divers aspects, et ils éclairent leur propre situation à l'aide de ce qui devient une sorte de schème intellectuel et affectif. On pourrait dire que, comme pour les chrétiens l'histoire du Christ, c'est une disparition qui ouvre pour eux

⁸ Cfr. Andrea Tagliapietra, *Il velo di Alceste. La filosofia e il teatro della morte*, Milano, Feltrinelli, 1997. Ovidio ricorda, peraltro, che l'amante alla ricerca della perfezione non troverà nessuna donna reale in grado di competere con un'effigie. Nel mondo greco vi sono diverse narrazioni che riferiscono della passione nei confronti di statue, malgrado sia risaputo che «nessun uomo sano di mente si unirebbe ad una dea o si farebbe seppellire insieme ad una morta o si innamorerebbe di un demone o di una pietra.» Clemente Alessandrino, *Propepticus ad Hellenos*, 4, 57, 5. In effetti amare immagini equivale ad una trasgressione sessuale a tal punto grave da meritare la medesima pena che colpisce l'incesto.

le temps, et que c'est le retour du disparu qui assujettit ce temps au moment de sa fondation.⁹

La Rivoluzione francese, percepita come una frattura sociale e politica, inaugura un mondo nuovo che, fondato su leggi e valori ancora estranei, costringe tutta una generazione sia a vivere nel disagio di illusioni perdute che a confrontarsi con la difficoltà di conciliare il desiderio con la realtà. All'origine della modernità si delinea una "ferita" che si traduce nella drammatica constatazione del naufragio di un'Unità ideale, di cui restano solo le rovine, le tracce della perdita originaria e dell'impotenza umana.¹⁰

Agli esordi dell'Ottocento *René* (1805) e i *Mémoires d'Outre-tombe* (1842), entrambi fondati sulle metafore della rovina e della tomba, situano l'io nell'ambito del malessere post-rivoluzionario, inaugurando una nuova prospettiva letteraria. Sull'esempio della scrittura di René de Chateaubriand una quantità significativa di romanzi metterà in scena l'assenza attraverso la rinuncia a vivere nella realtà, il rifiuto di misurarsi con il desiderio. Da una parte *Adolphe* (1806) di Benjamin Constant e *Armance* (1827) di Stendhal testimoniano dell'*étrange blessure* attraverso il vuoto interiore e l'esilio dal mondo, dall'altra *Le lys dans la vallée* (1835) di Balzac e *Spirite* (1865) di Théophile Gautier affidano l'assenza all'immagine del Bianco, intesa come sublimazione delle passioni.

Se a partire dagli anni Trenta del secolo l'esigenza della scrittura di dare un volto alla perdita, si mantiene inalterata, cambiano, tuttavia, le forme di tale rappresentazione. La vertigine interiore e l'impotenza, che all'inizio del secolo avevano comunicato

⁹ Claude Reichler, *Des enfants dévorés par leur siècle*, "Nouvelle Revue de Psychologie", n. 41, Primavera, 1990, p. 83.

¹⁰ L'impotenza dell'uomo moderno trova, tra le altre, una sua possibile testimonianza nella celebre *Lettera di Lord Chandos (Ein Brief)*, 1902 di Hugo von Hofmannsthal. Le parole del narratore sono evocatrici: «...di colpo mi si spalancò dentro quella cantina, piena della lotta con la morte di quel popolo di ratti. C'era tutto dentro di me: l'aria fresca e stagnante carica dell'odore dolce-acuto del veleno, e lo strepito degli stridi di morte che si rompevano contro i muri ammuffiti; i convulsi spasimi dello sfinimento, di disperazioni che si incalzano confusamente... [...] Questo, amico, portavo in me, e insieme il rogo di Cartagine, ma era qualcosa di più, di più divino, di più animale; ed era presente, il presente più pieno e più vero.», Milano, Rizzoli, 1986, pp. 49. La stessa irresoluzione del percorso iniziatico trova espressione nell'opera di Mme de Lafayette, *La Princesse de Clève* (1678). Seppur antecedente di quasi due secoli, questa scrittura traduce in immagine dell'assenza l'incapacità di confrontarsi con il desiderio. Determinata a dominare la passione che la travolge, la protagonista rinuncia a vivere il suo amore per M. de Nemours. La confessione che fa al marito è quanto più emblematica di una strategia tesa al riassorbimento del desiderio, vissuto esclusivamente all'ombra della mancanza.

l'assenza, cedono ad immagini decisamente più vicine all'esperienza della morte. I protagonisti dei romanzi non sembrano, infatti, più tanto interessati a prendere le distanze da loro stessi e dal desiderio, quanto a celebrare la mancanza, rianimando in modo ossessivo ciò che è già perduto per non doverlo consegnare definitivamente all'oblio.¹¹ In questa prospettiva l'assenza s'identifica con la nostalgia, il *póthos*. Come *Dominique* (1862) di Eugène Fromentin e *Véra* (1874) di Villiers de l'Isle-d'Adam sono tentativi di "presentificazione" di ciò che è escluso dal possesso, perché ostaggio della memoria o della morte, così alcuni racconti di Théophile Gautier sono espressioni della "realizzazione" dell'Ideale, che sia prodotto dell'Arte o consegnato al tempo.

La rinuncia a dialogare con la realtà, che fin dall'inizio del secolo era stata determinante nell'espressione dell'assenza, viene confermata e amplificata in ambito decadente. A partire dagli anni Settanta la società borghese, ormai rappresentativa del conflitto tra desiderio e realtà, pare, infatti, ancor più ostile nei confronti dell'Ideale. L'arte e la letteratura sono profondamente investite in questa radicale negazione del mondo reale e nella creazione di una dimensione sostitutiva che possa offrire rifugio.¹² Sarà *A Rebours* (1884) di Karl-Joris Huysmans ad esprimere la sottile, ma non meno rilevante, trasformazione della figurazione dell'assenza, che dall'allontanamento dalla realtà passerà al ripiegamento implosivo.

L'insistenza dello sguardo portato sull'assenza da parte dei romanzi ottocenteschi è rivelatrice del bisogno di dare forma a ciò che non c'è o non c'è più per stabilire un nuovo ordine in grado di sostituire quello presente. Dando forma all'assente, le rappresentazioni della perdita svolgono principalmente un ruolo protettivo per l'individuo, poiché rendono tollerabili il rimosso e l'irreparabilità della morte. In

¹¹ Cfr. Pierre Férida, *L'Absence*, (1978), Paris, Gallimard, 2005. Lo studioso afferma in modo significativo: «La vocation imaginaire de ne jamais perdre l'autre constitue une réponse à la question posée par l'angoisse de perte. [...] Le plus sûr moyen de se préserver de la perte de l'objet est de le détruire pour le maintenir vivant. [...] La perte de l'objet est en quelque sorte nécessaire pour qu'il reste vivant et présent de sa réalité primitive hallucinatoirement conservée. Le deuil mélancolique, une sorte de mise à mort, est témoigné par l'angoisse de tenir présent de son absence l'objet perdu qui charme le moi.», p. 93

¹² In questi anni una lettera di Gustave Flaubert, datata Settembre 1845, porta testimonianza del ruolo difensivo dell'Arte: «Travaille, travaille, écris, écris tant que tu pourras, tant que ta Muse l'emportera. C'est là le meilleur coursier, le meilleur carrosse pour se voiturer dans la vie. La lassitude de l'existence ne nous pèse pas aux épaules quand nous composons. [...] L'art n'a point d'autre but, pour les gens d'esprit, que d'en escamoter le fardeau et l'amertume.», *Correspondance*, Paris, Gallimard La Pléiade, 2002, p. 1112.

questa prospettiva la rappresentazione dell'assenza si offre come un paradigma letterario che, attraversando il secolo, comunica una sensibilità mai avvertita prima con tale veemenza. Nel suo celebre saggio *Méduse* (1989) Jean Clair afferma in modo significativo:

Le monde moderne demeure habité par le souvenir, tenace comme un remords, des démons et des dieux, et c'est la tâche du poète, peintre ou philosophe, d'en ressusciter la présence, c'est-à-dire, sous la lumière froide et précise de l'éternel retour du même au cœur de la modernité, de déchiffrer les glyphes et les graphes qui inscrivent au regard de l'homme contemporain les traits de la fatalité antique dans le commun de jours.¹³

Non a caso queste “scritture dell'assenza” possono essere considerate quasi il preludio agli studi che Sigmund Freud condurrà a fine secolo sia sul rimosso che sul processo psicologico del *fort/da*, ossia il tentativo di superare l'abbandono materno attraverso la sua messa in scena. Allo stesso modo l'atlante *Mnemosyne* di Abi Warburg sembra rispondere a questo bisogno di scongiurare la perdita. Il lavoro di Warburg, che si presenta come una vasta operazione tesa a trasformare le immagini del passato in sopravvivenze spettrali («Il titolo *Mnemosyne* nomina il senza immagine, che è il congedo e il rifugio di tutte le immagini, di tutti i fantasmi.»),¹⁴ può essere per certi versi rappresentativo del tentativo messo in atto dalla scrittura moderna di dare forma all'assenza, di evocare il rimosso per poterlo dominare.

Del resto il profondo legame tra assenza e rappresentazione trova fondamento nella natura stessa del concetto di mancanza. Articolata sulla dialettica tra visibilità e invisibilità, l'assenza rivela il suo sostanziale rapporto con la rappresentazione.¹⁵ Di nuovo le parole di Jean Clair:

Les premières œuvres que l'on dit aujourd'hui d'«art» ne sont pas nées du besoin d'adorer des dieux ou de se concilier des puissances invisibles, mais de la nécessité de conjurer la puissance des morts et d'en prévenir le retour parmi la communauté des vivants. L'effigie en elle-même, et avant même qu'on ait inventé l'intercession des dieux,

¹³ Jean Clair, *Méduse*, Paris, Gallimard, 1989, p. 221.

¹⁴ Giorgio Agamben, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 57.

¹⁵ Cfr. Maurizio Bettini, *Il ritratto dell'amante* (op. cit.), quando considera il desiderio nostalgico come l'origine della scultura: «Il suo (dell'immagine) legame con l'assenza, con il rimpianto è costitutivo della sua stessa natura.», p. 53.

avait pouvoir de protéger de l'intrusion effrayante du monde de la nuit et des esprits.¹⁶

Questo legame trae origine dalla particolare natura dell'immagine, mimetica e al tempo stesso autonoma rispetto al suo referente. Se, da un lato l'equivalenza fa dell'immagine un "doppio" *in absentia*, ciò che è sempre altro da sé e altrove rispetto al suo oggetto; dall'altro, l'indipendenza dal referente assicura la raffigurazione, e il desiderio, al sogno d'eternità. In questa prospettiva le immagini sono sempre esitanti tra la vita e la morte, diventano straordinarie testimonianze di presenza nell'assenza.¹⁷ Solo nella rappresentazione l'assenza può mutare di segno, abbandonare la sua natura di annullamento definitivo per diventare sopravvivenza.

L'esordio del celebre saggio *Les mots et les choses* (1966) di Michel Foucault testimonia la fondatezza del connubio tra assenza e rappresentazione, così come viene offerto dal dipinto di Diego Velazquez *Las Meninas* (1656). Questa tela, vera e propria "rappresentazione della rappresentazione", mentre si offre come il *décor* per l'incontro tra visibilità e invisibilità, dà forma alla mancanza. Tra quadri che celano, trafugano ed evitano l'immagine, s'impone al centro del dipinto uno specchio che materializza il dialogo tra visibilità e invisibilità. Mostrando ciò che nel quadro è necessariamente invisibile, perché posto al suo esterno, lo specchio dà volto all'assenza, il re e la sua consorte. Nella mancanza il pittore condensa l'essenza della rappresentazione, resa esplicita in tutte le sue componenti, le immagini, i volti che rende visibili e gli sguardi a cui si offre.¹⁸

Questo profondo rapporto tra raffigurazione e assenza è attestato da Jean-Pierre Vernant che, nel suo saggio *Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie*

¹⁶ Jean Clair, *Méduse*, op. cit., p. 28.

¹⁷ Si rinvia nuovamente a Maurizio Bettini, *Il ritratto dell'amante*, op. cit. Secondo lo studioso la statua sarebbe la materializzazione della liminarietà, intesa come ciò che non può trovare accoglienza nella realtà. A testimonianza s'impone un mito antico: «Stando ad Antonio Liberale, un tempo sulla piana di Tebe si affrontarono il cane Cefalo a cui nessuna preda poteva sfuggire e la volpe Teumessia, capace di fuggire da qualsiasi segugio. Vedendo i due animali rincorrersi senza sosta, Zeus decise di trasformarli in pietra. Nel linguaggio figurato del mito la statua è luogo del paradossale, materializza l'impossibile.», p. 234.

¹⁸ Anche il saggio *Représentation et simulacre* apparso su "Critique" nell'anno 1978 (pp. 534-543.) di Louis Marin prende in esame il rapporto tra rappresentazione e assenza. Secondo lo studioso la rappresentazione, capace di neutralizzare con la presenza la morte e il tempo, si offrirebbe quale possibilità di una profonda identificazione per l'individuo. Allo stesso proposito Daniel Arasse, *Le rien est l'objet du désir in Histoires des peintures* (Paris, Denoël, 2004, pp. 209-215), mentre riflette sulla tela di Fragonard, *Le verrou* (1778), mette in luce il profondo legame tra rappresentazione e desiderio, sempre inteso come mancanza.

historique (1965), mentre riflette sul tentativo dell'Antichità greca di gestire la morte tramite forme visibili, si sofferma sul concetto di *kolossós*, inteso come il sostituto del cadavere assente, il volto di una presenza perduta:

La valeur du *kolossós* était à l'origine éminemment opératrice: il est destiné à attirer et retenir un double qui se trouve dans un état extraordinaire; il permet de rétablir, entre le monde des vivants et le monde des morts, des liens correctes. Sa fonction est celle de traduire en forme visible la force du mort et de l'intégrer, conformément à l'ordre, dans l'univers des vivants. [...] Vue sa fonction médiatrice, il présente, en tant que signe, des traits de tension et d'incertitude: il se laisse percevoir tantôt sous son aspect visible tantôt sous son aspect invisible. Dans cette perspective le *kolossós* vise à établir un contact réel avec l'au-delà, à réaliser sa présence ici-bas. Cependant, dans ce même élan, il met en évidence ce que l'au-delà de la mort implique, pour le vivant, d'inaccessible, de mystérieux, de essentiellement différent.¹⁹

Opponendosi con la sua apparenza insolita agli oggetti familiari dello scenario ordinario della vita, il *kolossós* è in grado, nel momento in cui si mostra, di rivelare ciò che appartiene ad un altrove inaccessibile. In virtù dei suoi tratti di liminarietà, determinati dal suo carattere di doppio, esso riesce a materializzare la morte, in altri termini a dare un volto a *Gorgô*, “la monstruosité, ce qui est indicible, impensable et irréprésentable, ce qu'on ne peut d'aucune façon s'assimiler”.²⁰ La figurazione dell'assente permette alle ombre dei morti di apparire e al tempo stesso offre ai vivi la possibilità “vedere i propri morti”, in altri termini di razionalizzare la perdita, inserendola in un universo ordinario, perciò accettabile.²¹ Non a caso la cultura greca

¹⁹ Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique*, op. cit., pp. 229, 230.

²⁰ Jean-Pierre Vernant (intervista a), *Hommage à Jean-Pierre Vernant*, "L'autre", n. 6, 2001, voll. II, n. 3, p. 9.

²¹ Le considerazioni di Jean-Pierre Vernant relative alla natura del *kolossós* trovano conferma nello studio di Emile Benveniste, *Les sens du mot kolossós et les noms grecs de la statue* («Revue de philologie», 1932): «...des statuettes funéraires, des « doubles », qui prennent la place des absents et continuent leur existence terrestre. Quoi qu'il en soit, cette discussion nous introduit de plain-pied à une conception particulière du mort et de l'image qui est censée lui conserver les avantages de l'existence.», pp. 119, 126.

Cfr. Jean-Pierre Vernant (intervista a), *Hommage à Jean-Pierre Vernant* (op. cit.), quando lo studioso afferma: «Face à l'autre absolu, on cherche à le civiliser, à l'enserrer par mille liens, à le socialiser; on édifie une politique de la mort pour l'intégrer à la vie, pour qu'elle donne sens à la vie. Mais en même temps qu'on dit cela, qu'on le proclame, qu'on le figure, qu'on érige sur les tombeaux par exemple des images funéraires qui représentent le mort, il y a aussi l'idée que la tête de la Gorgone vous change en pierre, c'est-à-dire en quelque chose qui est d'une certaine façon l'altérité totale. La pierre est brute, elle est froide, elle est fixe, elle est pesante, immobile, elle est aveugle, la lumière ne peut

che attribuisce alla morte l'epiteto di *Haidēs*, l'Invisibile e designa i morti come "teste vestite di notte", associa l'idea della perdita alla rappresentazione, intesa come conflitto tra presenza e assenza.

Infatti l'uomo, morendo, scompare dall'universo dei vivi, sottraendosi alla vista per entrare in un mondo oscuro. Il morto riserva lo statuto di "colui che non è visto", e di conseguenza, "non vede". Fra la *psyché*, l'anima del defunto, e la pietra, forma visibile e opaca, sussiste, dunque, un'affinità che scaturisce dalla loro comune opposizione al campo luminoso della vita-vista, fondato sul binomio vedere-essere visto.²² Le parole di Jean-Pierre Vernant:

Oui. On peut dire que tout l'effort grec pour créer des images est aussi un jeu sur la présence et l'absence, puisque l'image c'est ce qui rend présent, charnel, visible, corporel, qui place sous les yeux, par le moyen d'un faux-semblant, un modèle qui n'est pas là et qui donc substitue au réel absent un fantôme illusoire. Dans l'image, la présence implique une absence de ce qui est représenté. L'absence de l'objet représenté est incluse dans la présence figurée. Pour le mort, on a donc des choses assez semblables, parce que là encore il y a un jeu entre le même et l'autre.²³

In piena assonanza con queste riflessioni, il saggio *Un rêve de pierre* (2004) di Jessica Frontisi-Ducroux prende in esame alcune statue di marmo conservate al museo di Cirene. Si tratta di figure femminili, alcune prive di volto, altre, decisamente più

pas la traverser, c'est-à-dire qu'elle est le contraire absolu de ce qu'est l'homme vivant dans sa jeunesse. Il est chaud, il est doux à toucher, il est tiède, il bouge et il est à la fois celui qui voit et celui qui est vu, tandis que la pierre, le dedans de la pierre est invisible, opaque, non transparent. [...] Seuls les vivants peuvent parler de la mort, l'humaniser, la civiliser en conférant à travers elle et en opposition à elle, un sens plus élevé à notre vie, notre vie mortelle, fascinée par l'immortalité. En enterrant et célébrant les morts on les rend plus présents aux vivants que les vivants mêmes. S'il n'y avait pas les morts, si on ne chantait pas leurs exploits, on ne saurait pas ce qu'on doit faire de sa propre vie.», pp. 9, 10.

²² Cfr. Ibid. Vernant illustra il valore simbolico di cui la *psyché* era investita nell'antichità «Qu'est-ce que la *psyché* ? C'est une espèce de souffle inconsistant mais qui est conçue comme une image, une *idôlon*, une sorte de corpuscule représentant l'individu en miniature. Il est, sous forme de double, l'image du mort. Achille après la mort de Patrocle est en deuil, il est malheureux, il l'aimait et pourtant il s'endort. Et à ce moment-là, l'âme, la *psyché-eidôlon* de Patrocle apparaît. Achille ouvre les yeux et voit le double fantomatique, indiscernable de Patrocle vivant. Le texte nous le dit : "le même corps, les mêmes cheveux, la même voix". Et Achille parle avec ce double qui est l'image exacte de Patrocle. Il la voit, il est heureux parce que Patrocle est devant lui, il se précipite pour le saisir, mais il n'y a rien. Il n'y a même pas du vent, c'est le vide. Cette image est exactement le double de Patrocle au point qu'ils sont indiscernables et en même temps, elle n'est rien que son absence.», pp. 11, 12.

²³ Ibid., p. 8.

conformi al codice greco funerario, con il capo velato.²⁴ Statiche e caratterizzate da una spiccata verticalità, le statue tornano a testimoniare l'importanza dell'interdetto scopico nell'immaginario funebre greco:

Mais la fonction de la statuaire est de faire voir l'invisible: la figure des dieux ou celle des disparus. ...le soin apporté à ces détails, tout indique une volonté de mettre en évidence l'anormale vacuité de la face lisse. [...] De toute évidence, ces jeux de scotomisation affichée visent à indiquer l'impossibilité de voir ce visage pourtant plus qu'entrevu. Il se trouve qu'elle rejoint admirablement les représentations que les Grecs se font de la mort. En Grèce ancienne, en effet, la mort est pensée fondamentalement en termes visuels. Sa venue, dans le cas du guerrier épique, par exemple, qui s'abat sur le champ de bataille, s'annonce par l'abolition de la vision : un brouillard enveloppe les yeux du combattant mortellement blessé. Bien plus que l'arrêt de la représentation, c'est la rupture de la communication visuelle qui est notée²⁵

Infine più recentemente gli studi di Georges Didi-Huberman hanno messo in luce il profondo rapporto tra rappresentazione e assenza. La sua riflessione sull'opera di Pierre Fédida, intesa come “messa in forma di un pensiero d'aria”, attesta, infatti, che

²⁴ Si veda il saggio di Jessica Forntisi-Ducroux, *Un rêve de pierre* (“Ouvrir Couvrir”, Paris, Verdier, 2004), dove la tradizione tragica greca offre ampia testimonianza: «Dans l'*Illiadé* Déméter, endeuillée, va parcourir le monde, comme une folle, jusqu'à ce que Coré, devenue Perséphone, lui soit rendue. Thétis est, elle aussi, une mère en deuil. Leur voile sombre est la marque de la rupture qu'inscrivent la séparation et le deuil dans leur existence.», op. cit., p. 24.

Mentre mettono in luce il valore simbolico attribuito al velo nell'Antichità, le riflessioni di Franca Franchi, in *I veli della modernità. Saperi letterari sulla moda nell'Ottocento francese* (Bergamo University Press, Edizioni Sestante, 2001), confermano: «Nel rito della *devotio* in cui un comandante romano consacrava se stesso al mondo dei morti, offriva loro la propria testa avvolgendosela al momento di compiere la consacrazione. [...] Il defunto viene identificato con il *genius*, chi deve affrontare la morte avvolge il proprio capo con un velo, così come avverrà anche dopo la sua morte a cura di chi si occuperà della sua sepoltura, perché così si presenterà nell'aldilà. Questo gesto di protezione e al contempo di congedo ripropone l'ambiguità funzionale del velo come “luogo di confine”. La morte avvolge come un velo, ed anche le tenebre erano concepite come un velo che avvolge la testa. Il velo può essere assimilato anche alla nube, dato che il termine latino *nubes* significava probabilmente “velo”, così che il capo poteva essere avvolto da una nube di dolore, o il sonno scendere sugli occhi come un velo.», p. 60. Se da un lato il velo denota il desiderio di sparizione ed insieme la sua messa in atto in una simbiosi performativa di gesto e parola, dall'altro segna la rottura, la separazione del lutto nell'esistenza.

Il velo, percepito come metafora di isolamento, di invisibilità, s'impone come il segno della liminarietà, del passaggio. Ancora le considerazioni di Franca Franchi: «Nell'immenso lascito della cultura classica alcuni elementi spiccano più di altri per la ricchezza delle loro implicazioni, ed in particolare tutti quelli che per il loro collocarsi in una dimensione liminare comportano una straordinaria pluralità di significati. Fra questi, proprio in virtù della sua funzione diaframmatica, si segnala il velo che si pone più in generale, come elemento di discriminazione fra il sé ed il mondo esterno, fra il qui e l'altrove (l'aldilà). [...] Nelle culture più diverse indossare il velo significa isolarsi dal mondo, e quindi, al contempo, separare il modo da sé. Proprio per questo il velo può avere valore di congedo.», *Ibid.*, p. 59.

²⁵ Jessica Forntisi-Ducroux, *Un rêve de pierre*, op. cit., pp. 17, 18.

le immagini, sempre nel tentativo di gestire la perdita e di negare il passaggio del tempo, si offrono quali “assenze presentificate”:

Si l’image porte absence, quelle pourrait être, alors, la matière de cette absence faite image? On observera qu’à partir du motif de l’*absence*, où il s’agissait de penser une sorte d’*image-blanc*, d’image comme pur intervalle ou espacement, le travail de Fédida se sera orienté dans deux directions complémentaires: œuvre d’*air* et *image-souffle* d’un côté, œuvre de l’*obstacle* et *image-pierre* d’un autre. Dans les deux cas, nous sommes requis de comprendre l’image à partir du négatif qui, toujours, la traverse: comprendre, en somme, «comment l’*image* peut se concevoir depuis sa *désimagination*; *l’image vient ruiner la représentation* au moment où elle apparaît sous l’espèce de ces êtres fantomatiques qui bouleversent le cours du récit et troublent le représentable.» [...] La puissance de l’image est dans son abîme, c’est-à-dire dans le pan qu’elle nous oppose brutalement comme un trou.²⁶

A conferma s’impone la facciata del mausoleo di Xanthos, costruito intorno al 400 A. C. Qui il vuoto tra una colonna e l’altra è colmato da statue singolari che rappresentano le *Aurai*, le personificazioni del vento. Siamo di fronte a forme di ciò che si muove e poi scompare; sono gesti d’aria e di pietra in grado di comunicare l’assenza.²⁷ Le parole di Georges Didi-Huberman:

Constater que l’air et la pierre se rencontrent dans l’image- et particulièrement dans ce chef d’oeuvre du désir et du deuil-, c’est articuler la question de la *matière d’image* à celle du *temps des morts*.²⁸

²⁶ Georges Didi-Huberman, *Gestes d’air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Minuit, 2005, pp. 58, 59.

²⁷ A proposito del soffio d’aria capace di rendere visibile l’invisibile, basti considerare le Sacre Scritture, dove la creazione divina che è considerata come un ventoleggero che dà corpo all’invisibile.

²⁸ Ibid., p. 66.



Ricostruzione del Tempio di Xanthos, British Meseum, Londra.

In conclusione, riprendendo alcune affermazioni di Pierre Fédida, «le problème que nous soulevons ici est celui de savoir si l'absence et la négativité qu'elle réfère peuvent recevoir de la pensée et de ses constructions théoriques un contenu de représentation.»²⁹ Di qui l'interesse rivolto alla figurazione dell'assenza, alle cosiddette «mises en scène de l'absence»³⁰ ottocentesche che, come sottolinea Alberto Castoldi a proposito della scrittura più in generale, fondandosi su una ferita originaria, sono abitate dal fantasma della perdita:³¹

²⁹ Pierre Fédida, *L'Absence*, op. cit., p. 15.

³⁰ Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil, 1961, p. 29.

³¹ A questo proposito è, tra gli altri, rappresentativo il romanzo di Honoré de Balzac *Le chef-d'oeuvre inconnu* (1832). La scrittura inscena la rappresentazione dell'invisibile, di per sé irrepresentabile. Spinto dalla forsennata "recherche de l'absolu", il pittore Frenhofer distrugge in un ammasso di colori l'immagine referenziale, salvo dimenticare un frammento di figuralità: in un angolo della tela

...il lutto, iniziato agli esordi stessi della scrittura (per via del suo stesso statuto che la vuole inesorabilmente postuma), rinvia poi alla consapevolezza del “gioco insensato di scrivere”. L'intellettuale si scopre abitante da sempre di un cimitero, quello della letteratura, ma al tempo stesso custode di questo mondo defunto, e quindi in una condizione di liminarietà, sospeso fra vita e morte: si nutre vampiristicamente della scrittura defunta, e la riattiva facendola propria, pur sapendo in questa operazione di consegnare a sua volta se stesso a questo universo di morte. “Sottrarre” all'assenza la scrittura, farla nascere, significa esattamente come per gli esseri viventi, consegnarla alla morte, riaffidarla all'assenza: l'intellettuale fa da tramite fra due assenze. La scrittura tuttavia, e questa era già stata l'inquietudine di Platone, agisce anche se postuma (una lettera, un decreto, un testamento), anche in assenza dell'emittente, rappresenta una sorta di energia, di volontà autonoma, che si dispiega proprio grazie all'assenza originaria.³²

imbrattata si scorge un piede di donna dipinto con grande cura. La distruzione, insita nel quadro, rappresenta l'impotenza dell'artista Frenhofer che si rivela incapace di assumere fino in fondo la sfida dell'arte. Il profondo sentimento della rottura con gli schemi rappresentativi del passato è ormai drammaticamente messo in scena dalla scrittura ottocentesca.: «En s'approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce cahos de couleurs, de tons, de nuances indéfinies, espèces de brouillard sans forme; mais un pied délicieux, un pied vivant! Ils restèrent pétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction. Ce pied apparaissait là comme le torse de quelque Vénus en marbre de Paros qui surgait parmi les décombres d'une ville incendiée.», Paris, Gallimard, 1979, p. 436.

³² Alberto Castoldi, *Bibliofollia*, Milano, Mondadori, 2004, p. 1.

MALINCONIA

«Tout annonce qu'on est descendu à l'empire des ruines; et, à je ne sais quelle odeur de vétusté répandue sous ces arches funèbres, on croirait, pour ainsi dire, respirer la poussière des temps passés.»
René de Chateaubriand, *Génie du Christianisme* (1802).

Nella seconda metà del Settecento, quasi un congedo da un'epoca supposta felice perché sotto l'aura del classicismo, si diffonde in Europa un profondo malessere di cui gli intellettuali ottocenteschi si faranno gli interpreti più convinti. Se Jacobi nel 1779 ritiene che il panorama della società del suo tempo corrisponda ad un mare morto e stagnante, e si augura un evento distruttivo e purificatore come una nuova invasione barbarica, Madame du Deffand scrivendo a Horace Walpole confessa: «Ignorez-vous que je déteste la vie, que je me désolé d'avoir tant vécu, et que je ne me console point d'être née?»³³ Alla presa di coscienza di una sorta di lutto collettivo non si sottrarranno nemmeno i personaggi più attivi, i rivoluzionari come Fabre d'Eglantine che nella sua *Correspondance amoureuse* si dichiara in preda ad una «espèce de spleen qui me terrasse», «un sentiment funèbre, terrible, effrayant», e questo senza sapere né come né perché.

L'abbondanza di beni, la loro concentrazione nello spazio, quello della propria dimora, invece di costituirsi come punto d'arrivo e di sicurezza, si traduce presto in un punto di dispersione.³⁴ L'uomo moderno scopre in questo ripiegamento su se stesso il deserto del proprio cuore ed aspira così a proiettarsi nell'infinito: «Je trouvais en moi- scrive Rousseau il 26 gennaio 1762 a Monsieur de Malesherbes- un vide inexplicable qui rien n'aurait pu remplir, un certain élanement du cœur vers une autre sorte de jouissance dont je n'avais pas d'idée... » Anche Delisle de Sales

³³ Marie du Deffand, *Correspondance complète de la marquise du Deffand*, Lettera a Horace Walpole, 23 Maggio 1767, (1865), Paris, Plon, p. 324.

³⁴ Cfr. tra gli altri Philippe Leconte, *La tradition de l'ennui spleenique de Christine de Pisan à Baudelaire*, New York, Peter Lang, 1997, che al riguardo precisa: «Cependant, c'est vers 1760, dans une atmosphère psychologique qui favorise la libération des émotions, des chimères, des passions et d'un individualisme absolu, qu'on commence à faire expérience du non-être.», p. 175.

testimonia un disagio che trova espressione nell'immagine di un vuoto interiore: « L'homme ne trouve au dedans de lui-même qu'un vide affreux qui le désole. »³⁵ Venuta meno la fiducia in un mondo armonioso, quello vagheggiato dal mondo classico, la natura sembra offrire soltanto «antres ténébreux», «solitudes affreuses», «forêts obscures», «tempêtes bien horribles», e non sorprenderà che di fronte ad un simile panorama Choderlos de Laclos in *Almanach des Muses du 1777* invochi la morte per trovare la pace: « O! tombeau désirable! Ô demeure tranquille!/ Le malheur nous poursuit : prête-nous asile. » Questo sentimento del tutto nuovo nella sua pervasività, fa sì che l'individuo ricerchi nella natura ciò che offre di più orribile e terrificante, per potersi rispecchiare, e per farne l'estroffessione dei propri sentimenti. Ed è ciò che accade a Saint-Preux, quando nella lettera XXVI della *Nouvelle Héloïse* afferma: « Je cours, je monte avec ardeur, je m'élançe sur les rochers, je parcours à grands pas sur les environs, et trouve partout dans les objets la même horreur qui règne au-dedans de moi.»

Da questa visione sconfortata dell'esistenza e della natura nasce e trova alimento il grande percorso nell'assenza proposto e frequentato dal secolo successivo, nel tentativo di sottrarsi all'esistenza o di elaborare percorsi tangenziali, ma senza mai riuscire a venire a patti con la Memoria. La scrittura moderna che fa proprio il sentimento della perdita, quale viene riscoperto in seguito al drammatico evento della Rivoluzione,³⁶ trova nell'opera di René de Chateaubriand uno dei suoi interpreti maggiormente rappresentativi:

Que ne pourrais-je pas dire à mon tour, témoin oculaire que je suis de deux ou trois mondes écroulés ? [...] Pourquoi ai-je survécu au siècle et aux hommes à qui j'appartenais par la date de ma vie ? Pourquoi ne suis-je pas tombé avec mes contemporains, les derniers d'une race épuisée ? Pourquoi suis-je demeuré seul à chercher leurs os dans les ténèbres et la poussière d'une catacombe remplie ? Je me décourage de durer.³⁷

³⁵ Delisle de Sales, *Philosophie du bonheur* (1796), voll. III, p. 93. Cit. in Robert Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature française du XVIIIe siècle*, Paris, Colin, 1967, p. 201.

³⁶ Relativamente al dramma rivoluzionario si rinvia ai seguenti studi, *La légende de la Révolution*, "Actes du colloque international de Clermont-Ferrand", Giugno 1986, Publication de la faculté de lettre ; Löwy Sayre, *Utopie romantique et révolution française*, « L'homme et la société », numéro spécial : dissonances dans la révolution, n. 94, 1989/4 e Claude Reichler, *Des enfants dévorés par leur siècle*, op. cit.

³⁷ René de Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-tombe*, (1842), Paris, Gallimard, 2005, vol. I, p. 324.

I. 1. La poesia della rovina.

Nella sua ossessiva ricerca di “forme” in grado di rappresentare l’assenza, di renderla presente per sottrarla all’invisibilità, la scrittura di Chateaubriand si rivolge alla rovina, facendone la sua immagine privilegiata.³⁸ L’immagine della rovina viene investita del *mal du siècle* di tutta una generazione, segnata dalle recenti vicende storiche. Punto d’incontro tra Natura e Storia,³⁹ essa delinea un orizzonte in cui l’uomo moderno può riconoscere il suo destino. Essendo una presenza “sopravvissuta”, un frammento che testimonia un’Unità perduta, è, infatti, la metafora della perdita:

³⁸ È alla fine del Settecento e in particolar modo nell’opera di Constantin-François Volney, che la rovina comincia a delineare un nuovo scenario per la meditazione sulla condizione umana: «Je vous salue, ruines solitaires, tombeaux saints, murs silencieux; c’est vous que j’invoque; c’est à vous que j’adresse ma prière. [...] C’est vous qui, lorsque la terre entière asservie, se taisait devant les tyrans, proclamiez déjà les vérités qu’ils détestent, et qui, confondant la dépouille des rois avec celle du dernier esclave, attestiez le saint dogme de l’égalité. [...] Vous consolez les malheureux, en lui offrant un dernier asile, enfin vous donnez à l’âme ce juste équilibre de force et de sensibilité qui constitue la sagesse, la science de la vie. [...] Vous reposez l’âme de la lutte fatigante des passions; vous l’enlevez au-dessus des vils intérêts qui tourment la foule; et de vos sommets, embrassant la scène des peuples et des temps, l’esprit ne se déploie qu’à de grandes affections, et ne conçoit que des idées solides de vertu et de gloire. [...] O ruines ! Je retournerai vers vous prendre vos leçons, je me replacerai dans la paix de vos solitudes; et là, éloigné du spectacle affligeant des passions, j’aimerai les hommes sur des souvenirs; je m’occuperai de leurs bonheur, et le mien se compensera de l’idée de l’avoir hâté.», Constantin-François Volney, *Les ruines ou méditation sur les révolutions des empires*, (1791), Paris, Slatkine, 1989, pp. 11, 12.

Le parole di Diderot confermano il dialogo tra rovine e coscienza: «Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s’anéantit, tout périt, tout passe. Il n’y a que le monde qui reste. Il n’y a que le temps qui dure. Qu’il est vieux, ce monde ! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m’entourent m’annoncent une fin et me résignent à celle qui m’attend. Qu’est-ce que mon existence éphémère en comparaison de celle de ce rocher qui s’affaisse, de ce vallon qui se creuse, de cette forêt qui chancelle, de ces masses suspendues au-dessus de ma tête et qui s’ébranlent ? Je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière, et je ne veux pas mourir ! et j’envie un faible tissu de fibres et de chair à une loi générale qui s’exécute sur le bronze!», *Lettre à Mme de Fontanes*, cit. in Alberto Castoldi, *Il realismo borghese*, Roma, Bulzoni, 1976, p. 126. Il *philosophe* definisce, inoltre, le rovine come «livres de pierre» che l’uomo, munito della sua enciclopedia interiore, può rendere «savantes».

Cfr. Philippe Junod, *Poétique des ruines et perception du temps : Diderot et Hubert Robert*, Colloque international Diderot, Paris, Aux amateurs de livres, « Collection mélanges de la bibliothèque de la Sorbonne », p. 322 ; A.A. V.V., *Entre trace(s) et signe(s). Quelques approches herméneutiques de la ruine*, Bern, Peter Lang, 2005 e Mortier, *La poétique des ruines en France, ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974.

³⁹ Cfr. Georg Simmel che in *Die Ruine. Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne*, (1923, trad. Mondadori, 1996) riconosce il fascino della rovina nella corrispondenza tra l’azione umana e l’opera della Natura.

La poésie de la ruine est poésie de ce qui a partiellement survécu à la destruction, tout en demeurant immergé dans l'absence. La ruine par excellence signale un culte déserté, un dieu négligé. Elle exprime l'abandon et le délaissement. Le monument ancien était un mémorial, une «monition». Il perpétuait un souvenir. Mais le souvenir initial a été perdu, une signification seconde lui succède, annonçant dorénavant la disparition du souvenir que le constructeur avait prétendu perpétuer dans la pierre. Sa mélancolie réside dans le fait qu'elle est devenue un monument de la signification perdue. Rêver dans les ruines, c'est sentir que notre existence cesse de nous appartenir et rejoint déjà l'immense oubli.⁴⁰



Hubert Robert, *Vue imaginaire* (1796).

Lo sguardo sulle rovine costituisce, dunque, un «modo d'approccio ai problemi del presente»,⁴¹ offre una possibile risposta all'*étrange blessure* del tempo,⁴² realizza una

⁴⁰ Jean Starobinski, *L'invention de la liberté. 1700-1789*, Genève, Skira, 1964, p.181.

⁴¹ Alberto Castoldi, *Il realismo borghese*, op. cit., p. 128.

⁴² In *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, (1820) Charles Nodier conferma : « Quant à nous, derniers voyageurs dans les ruines de l'ancienne France qui auront bientôt cessé

dimensione alternativa alla caducità dell'esistenza.⁴³ Il fascino per le rovine, che tradisce l'incapacità di liberare il presente dai lenti ingranaggi della memoria,⁴⁴ suscita, tuttavia, la presa di coscienza della precarietà umana.⁴⁵ Come il riflesso di uno specchio stregato, la meditazione di fronte alle rovine è un "ritorno" in se stessi che procura una "dolce melanconia", il piacere dell'assolutezza raggiunta dal contemplatore.⁴⁶ Portavoce del crollo di un mondo,⁴⁷ Chateaubriand affida la sua scrittura alla rovina:

Chateaubriand parle de cette pesanteur. Est-il rien de plus singulier que ce poids des heures vides, cette lourde présence de l'absence ? Le temps est comme la pression de l'air, qui ne demeure insensible que dans le plein : le temps ne pèse rien quand il pèse partout à la fois,

d'exister, nous aimions à peindre exclusivement ces ruines dont l'histoire et les mystères seraient perdus par la génération prochaine.», Paris, Œuvres complètes, Fasquelle, 2001, p. 9.

⁴³ L'immagine della rovina evoca, infatti, la soglia, un *a-topos* che, confondendo presenza e assenza, smorza le coordinate temporali per realizzare un sogno di Eternità.

⁴⁴ Cfr. La riflessione di Jean Starobinski, in *Le rovine*, "Il Menabò", Torino, Einaudi, 1964, pp. 253-256, relativa al tema delle prigioni piranesiane. Frutto della fantasia ottocentesca, esse rappresentano il rovesciamento dell'immaginario delle rovine. Negli angusti spazi creati da Piranesi la minaccia non è, infatti, tanto quella della perdita ma di perdersi nell'oblio. Cfr. Gérard Wajcman, *L'objet du siècle*, Paris, Verdier, 1998. Lo studioso sostiene che il valore simbolico della rovina sia da rintracciare nel suo intimo legame con il Tempo: «L'objet ruiné, c'est l'objet plongé dans le temps, marchant avec les jours. Mangé par l'outrage des ans ou meurtri par les tumultes de l'Histoire. L'objet dévoré par le temps. La Passion de l'Objet. D'abord déglingué, et puis après, éventuellement, grandi, orné par le temps (ce qui donne sa raison au goût des ruine). La ruine c'est l'objet plus la mémoire de l'objet, l'objet consommé par sa propre mémoire.», p. 13.

⁴⁵ La constatazione della vanità umana è la principale responsabile della malinconia, che, mantenendo il suo oggetto indefinitamente sospeso, ma pur sempre presente al desiderio e separando l'individuo dalla realtà, segue la medesima logica della perdita. Cfr. Maxime Préaud, *Objets de Mélancolie*, "Revue de la bibliothèque nationale", n. 22, Inverno 1986, pp. 25, 35. Lo studioso conferma l'intimo legame tra melanconia e rovine: «Parmi les autres objets apparaissent la quenouille, le livre et le compas, les ruines...le sablier, plus tard le crâne. [...] Le tout dans un décor de ruines. [...] Le vocabulaire des Mélancolies s'enrichit progressivement: outre les outils et les instruments de mesure, qui symbolisent d'une certaine façon le sentiment de durée au monde-brièveté de l'homme, apparaissent les ruines (déjà présentes tout de même dans les représentations de mélancoliques), qui insistent pesamment sur la vanité des choses d'ici-bas. » pp. 27, 28, 29, 30. Cfr. anche Bernard Sève, *Chateaubriand, la vanité du monde et la mélancolie*, "Romantisme", n. 23, Paris, Sedes, 1989. Le sue parole: «La mélancolie est le sentiment littéraire par excellence, plus que l'amour et la douleur, de la distance, de la perte, de l'écart et de la rupture.», p. 36. La riflessione di Gérard Wajcman sottolinea ulteriormente che la memoria, mentre impregna la rovina, la rende eterna: «Bien qu'objet mortifié, symbole même de la mortification, de sa propre vanité, demeure, irréductible, une positivité de la ruine: il y a déjà un reste d'objet, pas grand-chose, peut-être, mais tout de même; et dans les anfractuosités de l'objet, dans ses fentes, fêlures, fissures, la mémoire s'insinue, qui l'éternise. La mémoire aime les lézardes. Elle a un goût pour la ruine.», *L'objet du siècle*, op. cit., p. 13.

⁴⁶ Cfr. Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, p. 109.

⁴⁷ Cfr. lo studio di Marc Fumaroli, *Chateaubriand Poésie et Terreur* (Paris, Fallois, 2001) dove la scrittura di Chateaubriand, in particolar modo quella dei *Mémoires d'Outre-tombe*, viene considerata come rappresentativa dello spirito del periodo post-rivoluzionario.

mais il est bien lourd à l'existence vide. [...] Tout est ainsi morcelable chez Chateaubriand : objets, idées, réalités sociales ou morales. Mais le temps peut engloutir aussi la race d'une manière différente, et presque inverse: en l'effritant tout au long de son avancée...Ce mécanisme fascine Chateaubriand.⁴⁸

Nella prospettiva dell'autore la rovina, oltre che essere la metafora della morte, dell'opera del Tempo e della caducità, è costitutiva del testo, poiché si offre quale fondamento della nascita del discorso letterario, della teoria di un io che scrive la propria vita.⁴⁹ Questa scrittura, intimamente legata alla poetica del frammento, può essere considerata come una dichiarazione del disagio dell'uomo moderno, nella pretesa stessa di ricostituire l'origine perduta. In virtù della sparizione della sua integralità la rovina è il simulacro dell'origine, l'espressione del desiderio di colmare una mancanza originaria. La nostalgia di un passato completo e il sentimento di vanità, evocati dalle rovine,⁵⁰ trovano espressione nell'edificio «bâti avec des ossements et des ruines», i *Mémoires d'Outre-tombe* (1842):⁵¹

L'homme n'est lui-même qu'un édifice tombé, qu'un débris du péché et de la mort; son cœur tiède, sa fois chancelante, sa charité bornée, ses sentiments incomplets, son cœur brisé, tout chez lui n'est que des ruines.⁵²

⁴⁸ Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil, 1967, pp. 19, 20.

⁴⁹ Cfr. Robert Vollrath, *Le désert (d)écrit : la ruine chez Chateaubriand*, « Traverses », Le désert, n. 19, quando afferma: « Cette théorie, cette poétique du désert et de la ruine, se développe en une poétique du texte ruiné, du texte fragmentaire, poétique composée elle-même de fragments. », p. 107.

⁵⁰ Cfr. René de Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-tombe*, op. cit.: « Je m'en allai m'asseyant sur les débris de Rome et de la Grèce, pays de forte et ingénieuse mémoire, où les palais sont ensevelis dans la poudre, et les mausolées des rois cachés sous les ronces. Force de la nature, et faiblesse de l'homme : un brin d'herbe perce souvent le marbre le plus dur de ce tombeaux, que tous ces morts, si puissants, ne soulèveront jamais ! Quelquefois une haute colonne se montrait seule debout dans le désert, comme une grande pensée s'élève, par intervalles, dans une âme que le temps et le malheur ont dévastée. », pp. 172, 173.

⁵¹ René de Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-tombe*, op. cit., IV, p. 233. Non a caso è proprio a Roma, tra le rovine della città, che il progetto delle *Mémoires d'Outre-tombe* comincia ad essere abbozzato: « Je restais abandonné sur les ruines de Rome [...]. C'est aussi à Rome que je conçus, pour la première fois, l'idée d'écrire les *Mémoires de ma vie*. », *Mémoires d'Outre-tombe*, voll. II, op. cit., p. 121. Cfr. anche *La vie de Rancé* (1844, Paris, Gallimard, 2001) dove è particolarmente significativo lo sgretolamento del castello che, “débris du passé”, diventa una metafora dell’“absence de vie”. A tal proposito si rinvia alla riflessione di Joël Loehr, *Ruines écrites et écriture de ruines. Chateaubriand et Stendhal*, “Poétique”, n. 133, 2003, pp. 109, 123.

⁵² René de Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-tombe*, op. cit., vol. I, pp. 45, 46, 345.

La “polverizzazione” dell’io moderno,⁵³ è suggerita anche da alcune pagine di *René* (1805),⁵⁴ dove, sempre nell’intenzione di dare un volto all’assenza, l’autore mette in scena la perdita.⁵⁵ In primo luogo, la scena dell’addio di René al castello di Combours, di cui peraltro i *Mémoires d’Outre-tombe* offrono testimonianza.⁵⁶

C’est dans le bois de Combours que je suis devenu ce que je suis, que j’ai commencé à sentir la première atteinte de cet ennui que j’ai traîné toute ma vie, de cette tristesse qui a fait mon tourment et ma félicité. Là, j’ai vu se réunir, puis se disperser ma famille. Mon père y rêva son nom rétabli, la fortune de sa maison renouvelée : autre chimère que le temps et les révolutions ont dissipée. [...] Si mes ouvrages me survivent, si je dois laisser un nom, peut-être un jour, guidé par ces *Mémoires*, quelque voyageur viendra visiter les lieux que j’ai peints. Il pourra reconnaître le château ; mais il cherchera vainement le grand bois: le berceau de mes songes a disparu comme ces songes. Demeuré seul debout sur son rocher, l’antique donjon pleure les chênes, vieux compagnons qui l’entouraient et le protégeaient contre la tempête. Isolé comme lui, j’ai vu comme lui tomber autour de moi la famille qui embellissait mes jours et me prêtait son abri : heureusement ma vie n’est pas bâtie sur la terre aussi solidement que les tours où j’ai passé

⁵³ L’autore si riconosce significativamente nei palazzi distrutti di Venezia: «Venise, nos destins ont été pareils! Mes songes s’évanouissent, à mesure que vos palais s’écroulent : les heures de mon printemps se sont noircies, comme les arabesques dont le faite de vos monuments est orné. Mas vous périssez à votre insu; moi, je sais mes ruines.», *Mémoires d’Outre-tombe*, op. cit., voll. IV, p. 407. In questo gioco di riverberi sinistri tra il vuoto intimo e la situazione d’esilio politico di cui l’insularità di Venezia è metafora, la rovina diventa la proiezione dell’universo interiore.

⁵⁴ Il romanzo è, peraltro, rappresentativo del *mal du siècle*: « Notre cœur est un instrument incomplet, une lyre où il manque des cordes... » René de Chateaubriand, *René*, (1805), Paris, Gallimard, 1998, p. 34. Cfr. Guy Sagnes, *L’ennui dans la littérature française (1848-1864)*, Paris, Colin, 1971, quando afferma: «La remarque de Schérer disant que « René a révélé aux cœurs des émotions dont ils n’avaient pas encore souffert » est particulièrement vraie. [...] Les mots courants ne valent pas toujours par le sens qu’ils tiennent du passé, mais bien pour ce qu’ils recouvrent dans l’esprit de ceux qui les emploient. Le sens d’un mot est le fils de l’étymologie et de l’usage. », pp. 43 e 116.

⁵⁵ Cfr. Claude Reichler, *Des enfants dévorés par leur siècle*, op. cit.: « Ce “modèle”, qui rend la temporalité représentable, et donc intelligible, sera réutilisé par de très nombreux écrivains au XIXe siècle. Sa force interprétative ne s’arrête pas à l’histoire ; elle s’attache à la structure de toutes les expériences individuelles. Chateaubriand n’a pas attendu 1844 pour mettre en récit ce qui peut être compris comme une théorie de la temporalité historique et pour fixer symboliquement le fantasme de la perte qui lui fait escorte : *René* et *Atala* en sont déjà les emblèmes. [...] Une parole née d’une disparition : cette situation d’énonciation constitue le répondant narratif du deuil lui-même. », p. 89.

⁵⁶ Le diverse varianti dell’episodio presenti in *Mémoires d’Outre-tombe* testimoniano della sua fondamentale importanza nel costante rimando dall’esperienza personale alla finzione romanzesca. Come invece emerge da una lettera a Mme de Staël (« J’ai vu le toit paternel, la Révolution a passé là, c’est tout vous dire. », cit. in Francesco Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai Romantici*, Padova, Liviana, 1966, p. 103), le memorie omettono la visita al castello bretone avvenuta tra il 1800 e il 1802, proprio durante la stesura di *René*. La reticenza, o comunque la sintesi con la quale viene riportato l’avvenimento nella lettera stride con la dilatazione concessa alla scena dell’addio nel romanzo; proprio per questo motivo, a nostro avviso, l’episodio è dotato di un valore simbolico.

ma jeunesse, et l'homme résiste moins aux orages que les monuments élevés par ses mains.⁵⁷

L'edificio nel suo stato di precarietà insieme all'addio sono la testimonianza raddoppiata di un paesaggio interiore in rovina. È principalmente in virtù della cessata funzionalità dell'abitazione, della sua diserzione e dell'emersione di spazi marginali che la costruzione diventa la metafora dell'abbandono.⁵⁸ I passaggi segreti, le scale e le ramificazioni dei sotterranei vuoti creano uno spazio labirintico invaso dall'assenza:

Je traversai à pied les cours désertes, je m'arrêtai à regarder les fenêtres fermées ou demi-brisées, le chardon qui croissait au pied des murs, les feuilles qui jonchaient le seuil des portes. [...] Les marches étaient déjà couvertes de mousse ; le violier jaune croissait entre leurs pierres déjointes et tremblantes. [...] Je parcourus les appartements sonores où l'on n'entendait que le bruit de mes pas. Les chambres étaient à peine éclairées par la faible lumière qui pénétrait entre les volets fermés...⁵⁹

Tuttavia la desolazione che pervade il maniero non è assoluta, il vuoto non vi domina incontrastato. Di tanto in tanto si erge una pallida presenza, ora rovina di una vita vissuta, ora segno della perdita. L'assenza emerge là dove crescono i muschi, alle soglie delle porte dove corre un filo di edera, trae consistenza e appiglio in quei segni che dichiarano l'interruzione dei gesti («...le chardon qui croissant au pied des murs, les feuilles qui jonchaient le seuil des portes...les marches couvertes de mousse; le violier jaune croissant entre leurs pierres...»).⁶⁰ Anche la tela che il ragno tesse negli angoli più remoti delle sale («l'araignée filait sa toile dans les couches abandonnées»)⁶¹ suggerisce l'assenza, rendendola visibile. Come l'eco, la ragnatela

⁵⁷ René de Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-tombe*, op. cit., vol. I, cap. XVI, pp. 105, 106.

⁵⁸ Cfr. Francesco Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai Romantici*, op. cit., quando afferma: «Là il testo ci fa vedere e sentire la desolazione esterna ed interna dell'edificio, l'invasione vegetale dei muri, alle soglie delle porte e tra i giardini; il suono dei passi negli appartamenti vuoti, la penombra delle sale disadorne, i letti in cui fila il ragno», p. 105.

⁵⁹ René de Chateaubriand, *René*, op. cit., p. 187.

⁶⁰ Ibidem. Si rinvia alla analisi della scena dell'addio al castello di Combourg di Francesco Orlando in *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, op. cit., pp. 119-120 e 139. Tra le sue affermazioni: «Eccetto le finestre "a metà infrante", tutti gli altri sono segni dell'abbandono; e non di violenza. La misura della defunzionalizzazione dei luoghi e oggetti è data dal tema dell'invasione vegetale e per le tele del ragno animale...», p. 139.

⁶¹ Ibid., p. 188. Cfr. Alberto Castoldi, *D'une araignée l'autre*, "Il piccolo Hans", 1990: «A partire dal periodo barocco la tela del ragno è il simbolo della precarietà dell'esistente. Fragile struttura circolare,

riempie l'estensione dello spazio vuoto, la colma, ma al contempo apre metaforicamente l'emorragia di una mancanza che minaccia l'animo umano, di cui il castello di Combourg è l'immagine:

Merveilleux crescendo de vide, ou succession d'absences toujours plus parfaites, enveloppées en pelure d'oignon les unes dans les autres, jusqu'au centre, le même désertique, d'où la vraie solitude, la mortelle, peut enfin résonner et refluer.⁶²

È come se tra la solitudine interiore, raccolta nello spazio della dimora abbandonata e la desolazione esteriore, che prolunga la prima in dimensioni dilatate, si venisse a creare una relazione simbolica. Se il maniero, che con le sue ampie sale si apre e si chiude, confermando la sua tendenza riflessiva, è quasi il riflesso amplificato della tela del ragno, l'estensione del parco sembra convergere verso il vuoto dell'edificio.

Entro l'orizzonte di questa scrittura che svela l'assenza, la scena della presa dei voti di Amélie è, insieme all'addio al castello, particolarmente rappresentativa. Come una "*mise au tombeau*", la clausura della fanciulla è una metafora della perdita:

Le sacrifice commence à la lueur des flambeaux, au milieu des fleurs et des parfums. [...] Une longue robe d'étamine remplace pour elle les ornements du siècle. [...] Amélie n'avait point encore prononcé ses vœux; et pour mourir au monde il fallait qu'elle passât à travers le tombeau. Ma sœur se couche sur le marbre; on étend sur elle un drap mortuaire; quatre flambeaux en marquent les quatre coins. [...] Tout à coup un murmure confus sort de dessous le voile sépulcral; je m'incline, et ses paroles épouvantables viennent frapper mon oreille. [...] A ces mots échappés du cercueil...⁶³

La cerimonia religiosa, pervasa da un'atmosfera funebre immobilizzante («...dans une sorte d'agonie, je me traînai au monastère...»),⁶⁴ segna il passaggio di Amélie verso una sfera superiore, distinta dal mondo dei viventi («...sacrifice, divin, autel,

come la goccia di rugiada e la bolla di sapone, esiste nella sua perfezione conclusa per pochi istanti e venire inevitabilmente distrutta.» p. 166. L'opalescenza della tela catalizza il minimo gesto, rendendolo visibile, ma allo stesso tempo nell'eterno ritorno dei suoi regolari arabeschi suggerisce, come un *memento mori*, l'assenza. Anche Gilbert Durand in *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire* (Paris, P. U. F., 1963, pp. 98, 99, 100, 101) sottolinea il tratto minaccioso del piccolo animale, peraltro intimamente legato all'attrazione incestuosa.

⁶² Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, op. cit., p. 99.

⁶³ René de Chateaubriand, *René*, op. cit., p. 189.

⁶⁴ Ibidem.

religion, sainte, adorations, holocauste...»⁶⁵ La fanciulla abbandona progressivamente la vita per diventare un idolo santificato:

Tout à coup la grille mystérieuse s'ouvre, et Amélie s'avance. Elle était si belle, il y avait sur son visage quelque chose de si divin, qu'elle excita un mouvement de surprise et d'admiration. Vaincu par la glorieuse douleur de la sainte, abattu par les grandeurs de la religion, tous mes projets de violence s'évanouirent ; ma force m'abandonna ; je me sentis lié par une main toute-puissante, et, au lieu de blasphèmes et de menaces, je ne trouvai dans mon cœur que de profondes adorations. Elle a paru comme l'encens qui se consume dans le feu; on se sentit comme à l'abri sous les ailes de la colombe mystique. [...] Jamais elle n'avait paru si belle. L'œil de la pénitente était attaché sur la poussière du monde, et son âme était dans le ciel.⁶⁶

Destinata alla reclusione del convento, separata dal fratello, Amélie è quasi sepolta viva. Se da una parte la sua “tomba” allude, come una rovina, alla precarietà umana; dall'altra offre la metafora della “sopravvivenza” alla perdita, il sogno di Eternità che è anche l'aspirazione distintiva della scrittura di Chateaubriand.⁶⁷ La prevalenza del tempo presente per riportare le azioni della novizia tradisce il desiderio di morte che intende imbalsamare l'attimo, i gesti per non consegnarli all'oblio («Amélie se place», «elle se met», «elle est prête», «lance et profite», «tombe, accompagne»⁶⁸). Nell'intenzione di scongiurare la perdita, René recupera ossessivamente le rovine del passato attraverso l'intonazione di un canto orfico che rianima l'assenza. Come le pellicole dei nuovi diorami e panorami, la narrazione si riavvolge continuamente su se

⁶⁵ Ibid., p. 173.

⁶⁶ Ibid., p. 172. A ulteriore conferma di un allontanamento generale dalla realtà per un avvicinamento all'Ideale, confuso e anestetizzato nella morte, s'impone la recisione della capigliatura della novizia, sinonimo della femminilità: «Sa superbe chevelure tombe de toutes parts sous le fer sacré...», Ibid, p. 190.

⁶⁷ Cfr. René de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, cit in Bernard Sève, *Chateaubriand, la vanité du monde et la mélancolie*, op. cit: « L'idée de vaincre le temps par un tombeau, de forcer les générations, les mœurs, les âges à se briser au pied d'un cercueil, ne serait être sortie d'une âme vulgaire. Si c'est là de l'orgueil, c'est du moins un grand orgueil. Une vanité comme celle de la grande Pyramide, qui dure depuis trois ou quatre mille ans, pourrait bien à la longue se faire compter pour quelque chose. », p. 143, 144. Anche in *Génie du Christianisme* (1802) la tomba, in particolar modo la necropoli di Sanit-Denis, si offre come metafora della perdita e della caducità umana: «Mais où nous entraîne la description de ces tombeaux déjà effacés de la terre? Elles ne sont plus, ces sculptures! Les petits enfants se sont joués avec les os des puissants monarques: Saint-Denis est désert; l'oiseau l'a pris pour passage, l'herbe croît sur ces autels brisés; au lieu du cantique de la mort, on n'entend plus que les gouttes de pluie qui tombent par son toit découvert, la chute de quelque pierre qui se détache de ses murs en ruine, ou le son de son horloge, qui va roulant dans les tombeaux vides et les souterrains dévastés.», Paris, Pléiade, 1978, p. 939.

⁶⁸ René de Chateaubriand, *René*, op. cit., pp. 189, 190.

stessa,⁶⁹ quasi fosse chiusa in un'urna. L'*incipit* e l'*excipit* tornano significativamente sulla stessa immagine di malinconia e immobilità, confermando così un sentimento di vanità.⁷⁰ Incarnazione di un desiderio di morte,⁷¹ René vive nel passato, ripete gli stessi gesti senza agire, si consuma nelle rovine di una vita non vissuta:

En arrivant chez les Natchez, René avait été obligé de prendre une épouse, mais il ne vivait point avec elle. Un penchant mélancolique l'entraînait au fond des bois ; il y passait seul des journées entières, et semblait sauvage parmi les sauvages. [...] Pressé par les deux vieillards, il retourna chez son épouse, mais sans y trouver le bonheur. Il périt peu de temps après avec Chactas et le Père Souël, dans le massacre des Français et des Natchez. On montre encore un rocher où il allait s'asseoir au soleil couchant.⁷²

Mentre René de Chateaubriand ultimava il suo romanzo, il pittore tedesco Caspar David Friedrich trasferiva nelle infinite sfumature di un cielo plumbeo la malinconia e l'angoscia dell'uomo moderno di fronte alla natura. *Il monaco sulla spiaggia* (1808-1810) pare, infatti, riprodurre René sulla costa americana. Una remota figura umana, quasi abbandonata su una precaria lingua di terra, è sovrastata da un cielo opprimente e fissa assorta con la testa reclinata (secondo la posa tradizionale della melanconia) la distesa del mare. All'immensità dell'acqua, insieme deserto e voragine, si aggiunge la profondità dell'orizzonte che traduce «l'immensité sur la

⁶⁹ Tali invenzioni affascinarono Chateaubriand, che menziona spesso queste pellicole avvolte su loro stesse quando descrive le «roches ruiniques» del paesaggio alpino. Cfr. Joël Loehr, *Ruines écrites et écriture de ruine. Chateaubriand et Stendhal*, op. cit.

⁷⁰ Evocando una circolarità malinconica, suggerita dall'intero romanzo, costruito su una struttura serratissima, la scena finale evidenzia la caratteristica più distintiva del protagonista, il suo ripiegamento. L'autore imprime alla narrazione un effetto di stasi, incastonando le parole di René nella cornice del ricordo degli altri personaggi che a loro volta si dichiarano custodi del passato. Georges Poulet in *Les métamorphoses du cercle* (Paris, Plon, 1961) afferma che l'uomo romantico si sente al "centro" di un mondo "periferico" e ostile. Ripiegato su se stesso, si ritira dal mondo: « Le monde est là tout autour, mais rien n'y parvient, rien s'y propage. Il y a d'un côté le moi, et de l'autre, distinct, fermé, cruellement éloigné du moi, il y a l'univers périphérique. [...] Recueillement d'une pensée qui ne se hâte plus de s'épancher dans l'espace, mais qui demeure là où elle naît, dans une immobilité méditative. », pp. 134, 136.

⁷¹ Cfr. Malaka Gourdin Servenière, *Le désir de mort dans René et Les Natchez : constantes du tourment romantique de l'âme*, « La mort en toutes lettres », "Actes du Colloque de littérature comparée de l'Université de Nancy II", Presses de l'Université de Nancy, 1983, pp. 109-120. Stando alla studiosa, *le vague des passions* rappresentativo dell'interiorità di René è responsabile della sua ricerca dell'Ideale. Questa fuga nell'irrealtà, fondata sulla sterilità e sull'impossibilità di trovare l'oggetto desiderato, determinerebbe una tensione mortifera: « Sa passion de la mort s'inscrit dans ce contexte d'un conflit avec le réel. [...] L'inaptitude au réel prédispose au désir de la mort. René manifeste à tout moment son hostilité à l'existence et son désir de mort. », pp. 112, 113.

⁷² René de Chateaubriand, *René*, op. cit. pp. 167, 197.

tête et l'immensité sous les pieds».⁷³ L'assenza è resa a livello pittorico dalla forte sproporzione tra l'immensità insondabile del cielo e la fragilità della figura umana che oppone resistenza al vuoto. La composizione, rinunciando a qualsiasi inquadramento, contribuisce a intensificare il senso di estraneità e di solitudine. Come René, il monaco, colui che per definizione è solitario, fluttua tra due immensità dense, la profondità potrebbe inghiottirlo e la superficie sostenerlo appena. Il commento che Heinrich von Kleist faceva nel 1810 davanti al quadro evoca l'assenza che la pittura è riuscita a raffigurare:

Nulla è più triste di questa posizione nel mondo: unica scintilla di vita nel vasto Regno della morte, centro solitario di un solitario cerchio. Nella sua uniformità e sconfinatezza non ha altro primo piano che la cornice, si ha l'impressione, guardandolo, di avere le palpebre tagliate.⁷⁴

Se, da un lato, la pittura romantica cerca così di esprimere la vertigine che coglie l'uomo di fronte all'Infinito,⁷⁵ dall'altro il romanzo riesce a rappresentare l'assenza attraverso un effetto di desolazione e di distanza. Lo scenario che accoglie il protagonista è un luogo indeterminato, di attesa; è, infatti, sulla spiaggia che i frammenti della «*mémoire des temps passés*»⁷⁶ esplodono nel racconto.⁷⁷ Su questa soglia, tra presenza e assenza, si ergono le rovine del narratore, i suoi ricordi che, avvolti dalla melanconia, galleggiano sul mare, il «*temple du temps*»⁷⁸ il cimitero del tempo. Con uno sguardo velato, come quello delle statue di Cirene,⁷⁹ con «*une voix*

⁷³ René de Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-tombe*, op. cit., vol. I, cap. 34, p. 261.

⁷⁴ Heinrich von Kleist, *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, «Berlin Abendblätter», (1810), cit. in Catalogo della mostra *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, a cura di Jean Clair, op. cit., p. 376.

⁷⁵ Cfr. Eugénie de Keyser, *L'Occident romantique. 1789-1850*, Genève, Skira, 1965. Prendendo a prestito un'osservazione sul paesaggio pittorico romantico, si può descrivere la tela di Friedrich: «*Tout se dissout alors dans la continuité des éléments; il ne s'agit plus d'une plongée dans l'inconscience, mais de la vue intelligible d'un univers où l'esprit, par-delà l'informe, se retrouve dans le mouvement et surtout dans l'unité du monde. Plus que jamais, l'autonomie des objets disparaît, emportée cette fois dans une vision cosmique.*», p. 119.

⁷⁶ Constatin-François Volney, *Les ruines ou méditation sur les révolutions des empires*, op. cit., p. 12.

⁷⁷ Cfr. Laurent Cantagrel, *Dire l'absence. Chateaubriand et la mise en scène du mélancolique autour du 1800*, "Romantisme", n. 117, «*Paysages de la mélancolie*», 2002, pp. 30-44.

⁷⁸ Paul Valéry, *Le cimetière marin*, (1920), Paris, Gallimard, 2004, p.18.

⁷⁹ Cfr. Françoise Frontisi-Ducroux, *Comme un rêve de pierre*, op. cit., pp. 11-39.

absente de toutes bouches de chair»,⁸⁰ Chateaubriand racconta il dissidio tra memoria e oblio:

Comme tour, ruine, arbre ou colonnade mettaient en évidence la solitude des espaces au milieu desquels ils se dressaient, les souvenirs sont des points d'amarrage à partir desquels on ressaisira l'ampleur évidée d'une durée: «traces du temps, écrit Chateaubriand, qui mesurent cruellement la distance du point de départ et l'étendue du chemin parcouru.» Passé désertique, jalonné de souvenirs qui ont désormais pour fonction non plus de nous redonner un temps perdu, mais de nous montrer le temps comme perte: «Un main renouait ainsi les deux bouts de ma vie, *pour me faire mieux sentir tout ce qui s'était perdu* dans la chaîne de mes années.»⁸¹

⁸⁰ Julien Gracq cit. in Jean-Paul Goux, *La fabrique du continu. Essai sur la prose*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, p. 166.

⁸¹ Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, op. cit., p. 108.



Caspar David Friedrich, *Il monaco sulla spiaggia* (1808-1810), Museo Nazionale, Berlino.

DESIDERIO

«Je ne sais comment il se fait que ce qui est devenu impossible redevient un objet de désir.», Benjamin Constant, *Correspondance*, Lettera a Barrante, 22 Aprile 1808.

II. 1. La ferita come metafora della passione.

Adolphe (1806) di Benjamin Constant offre una risposta all'universo in rovine proposto da Chateaubriand: «J'ai voulu peindre une des principales maladies de notre siècle, cette fatigue, cette incertitude, cette absence de force...»⁸² Come René, Adolphe è una figura che incarna l'impotenza, l'incapacità di soddisfare il desiderio. Nel timore di perdere l'oggetto desiderato il protagonista sceglie di non soddisfare mai le sue aspirazioni, rinunciando così a vivere fino in fondo l'esistenza: «Adolphe ou la faiblesse, l'hésitation et la velléité, le regret ou le remords. A proprement parler, il n'y a pas d'histoire dans Adolphe; il n'y a qu'un état d'âme qui se reproduit à chaque page.»⁸³

Il rifiuto di consumare il desiderio e di estinguere la promessa di godimento sono le cause principali di una profonda mancanza che tormenta il protagonista, facendone l'incarnazione dell'indecisione e dell'indifferenza: «Il est distrait, inattentif et ennuyé.»⁸⁴

In questa prospettiva il desiderio impotente di Adolphe offre alla nozione di assenza un'immagine rappresentativa del suo tratto principale, la mancanza. L'impotenza è, dunque, il riflesso della profonda lacerazione che caratterizza l'io del protagonista.⁸⁵

⁸² Benjamin Constant, *Adolphe*, (1806), Paris, Gallimard, 1997, p. 3.

⁸³ *Ibid.*, p. 9.

⁸⁴ Cfr. Pierre Moreau, *Amours romantiques*, Paris, Hachette, 1963: «Adolphe a des mouvement d'ambition qui se brisent à des obstacles; il gémit de sentir en lui une force inemployée... », p. 164. Benjamin Constant, *Adolphe*, op. cit., p. 52.

⁸⁵ Adolphe non deve fare i conti solo con la sua natura impotente, ma anche con impedimenti esterni. Come *René* e *Armance*, il romanzo di Constant mette in scena i conflitti tra l'individuo e la società. Luogo di frizione per le aspirazioni umane, la comunità influenza profondamente l'uomo, imponendogli un modello di comportamento universale. Non a caso il sentimento di Adolphe per Ellénore pare essere ipotecato più dall'opinione comune, di cui il padre del protagonista è portavoce, che dai progetti del giovane stesso. Cfr. Alison Fairlie che in *L'individu et l'ordre social dans Adolphe* ("Europe", n. 467, Marzo 1968) afferma: «Au XIX siècle, où la société va remplacer le destin comme force extérieure, les personnages, une fois pris

Offrendosi come l'evocazione dell'emorragia di desiderio, la ferita è l'incarnazione di questa interiorità mutilata: «l'étrange blessure d'un cœur, qui n'est nulle part et qui est partout».⁸⁶ La mancanza che costituisce l'universo di Adolphe è come un taglio che esprime il dramma di un'impossibilità che si fonda su una scissione intima:

Presque toujours, pour vivre en repos avec nous-mêmes, nous travestissons en calculs et en systèmes nos impuissances ou nos faiblesses: cela satisfait cette portion de nous qui est, pour ainsi dire, spectatrice de l'autre.⁸⁷

Nell'esprimere il rifiuto di misurarsi con la perdita, la ferita diventa la metafora della separazione da sé e dagli altri. La messa a distanza dell'oggetto del desiderio comporta, infatti, sia una profonda scissione interiore che un allontanamento dal mondo reale. In virtù di questo congedo generale il giovane si ritrova a vivere un'esistenza di morte-in-vita.⁸⁸ Lo stesso timore di recare danno a Ellénore, o più verosimilmente a se stesso,⁸⁹ oltre che tradurre l'intenzione di mantenere intatto il desiderio, suggerisce un'inclinazione alla stasi e all'esilio dalla realtà: «J'étais oppressé de mon inaction.»⁹⁰ Nell'ostinata fuga dal presente e dal possesso concreto, il protagonista si destina alla separazione che comporta una tensione mortifera che attraversa significativamente tutto il romanzo:

Je portais au fond de mon cœur un besoin de sensibilité dont je ne m'apercevais pas, mais qui, ne trouvant point à se satisfaire, me détachait successivement de tous les objets qui tour à tour attireraient ma curiosité. Cette indifférence sur tout s'était encore fortifiée par l'idée de la mort...⁹¹

dans l'engrenage de passions extérieures et de tentations intérieures, se démolissent eux-mêmes et se détruisent l'un l'autre non pas uniquement à cause de leurs défauts, mais par les résultats de leurs qualités.», p. 35. A proposito dell'influenza della società sul legame tra Adolphe e Ellénore si consideri anche Bernard Guyon, *Adolphe, Béatrix et La muse du département*, "L'année balzacienne", 1963, pp. 149-175.

⁸⁶ René de Chateaubriand, *René*, op. cit., p. 32.

⁸⁷ Benjamin Constant, *Adolphe*, op. cit., p. 56.

⁸⁸ Cfr. Sophie Guermès, *Benjamin Constant : de la passion à l'apathie, itinéraire d'un mélancolique*, « Romantisme », Paris, Sedes, primo trimestre, 2001.

⁸⁹ Cfr. Béatrice Didier, *Adolphe ou le double plaisir*, "Europe", 46, n. 464, Marzo 1968. Stando alla studiosa, la sofferenza che Adolphe infligge a Ellénore si rivela una fonte di piacere per il protagonista, che riesce a prendere coscienza di sé solo attraverso il dolore altrui.

⁹⁰ Benjamin Constant, *Adolphe*, op. cit., p. 91.

⁹¹ *Ibid.*, p. 49.

Non a caso le coordinate spazio-temporali, peraltro quasi inesistenti, si mantengono significativamente vaghe, sospendendo con verbi coniugati al tempo imperfetto la narrazione in una durata che allude alla morte. I due amanti sono inconsistenti, perché rivestono semplicemente delle funzioni tese a rappresentare il dramma del desiderio mutilato. Essendo un'immagine dell'impotenza, la lacerazione diventa, dunque, il termine capace di definire il vuoto interiore di Adolphe.⁹² In questa prospettiva la riflessione di Maurice Blanchot risulta di particolare rilievo in quanto mette in luce come l'impotenza sia il segno della mancanza originaria del protagonista:

Ce vide ne lui est souvent sensible que dans l'ennui, il est rassasié, il vit dans l'apathie et la paresse, vivant devant son propre vide. Mais, qu'un être transforme cet intervalle, qu'il le creuse davantage, en fasse un vide brûlant, brillant, infranchissable, que les obstacles se multiplient, que le gouffre apparaisse toujours plus vaste et plus profond, alors le désir d'Adolphe s'allume, grandit, s'irrite, devient folie, désir de mort et n'a de cesse d'atteindre cet autre dont la possession suspend son désir, sans même lui donner ce qui l'a provoqué : l'irréductible distance des êtres, ce qui fait que les autres ne sont jamais soi. Ce n'est donc pas parce qu'il est comblé qu'il cesse de désirer. Il n'est pas comblé, ce qu'il veut, ce que telle ou telle belle apparition lui découvre, c'est l'absence non seulement d'elle à lui, mais l'absence qui fonde tous les rapports avec les autres et qu'il tente en vain de vivre et de s'approprier.⁹³

L'universo polverizzato del giovane è attraversato esclusivamente dalla noia che è come l'eco del vuoto. Questo sentimento, intimamente legato al desiderio e alla sua mancata realizzazione,⁹⁴ si fonda, infatti, sull'assenza dell'oggetto atteso. *Manque à sentir* causato dal disaccordo tra coscienza e esistenza, la noia che è la sofferenza di un vuoto che proviene dall'incapacità di determinare il desiderio, diventa sintomatica della ferita costitutiva di Adolphe. Non a caso la percezione della vertigine interiore si traduce nei due

⁹² In *Adolphe et les Journaux intimes* (Paris, Gallimard, 1971) Pierre Deguise afferma significativamente: « La menace de départ, d'abandon, de rupture y apparaît non seulement comme un élément dramatique, mais comme thème second de la mort. », p.12.

⁹³ Maurice Blanchot, *Adolphe ou le malheur des sentiments*, in *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 227.

⁹⁴ Cfr. Michèle Hugué che in *L'ennui et ses discours* (op. cit.) sottolinea: « L'ennui est l'errance d'un désir qui ne trouve à se fixer que dans le propre moi du sujet, devenu le lieu privilégié d'un idéal impossible à concrétiser... », p. 143. Cfr. Anche Philippe Leconte, *La tradition de l'ennui splénique en France de Christine de Pisan à Baudelaire*, op. cit.

tratti fondamentali del sentimento, il disgusto⁹⁵ e l'indifferenza di sé e del mondo. Il protagonista è, infatti, sempre estraniato dall'esistenza, non vive mai direttamente le sue emozioni che sembrano piuttosto indotte, quasi artificiali («Je fus ému de son émotion»)⁹⁶. Preferisce lasciarsi attraversare dalla vita e vampirizzare quella altrui per assumerne i desideri e goderne senza intaccare i propri. Tuttavia, se da un lato, Adolphe non “spende” se stesso, sottraendosi così apparentemente alla perdita; dall'altro, congelando il desiderio, rinuncia a vivere:

...j'apercevais dans Ellénore la privation de tous les succès auxquels j'aurais pu prétendre. Ce n'était pas une carrière seule que je regrettais : comme je n'avais essayé d'aucune, je les regrettais toutes. N'ayant jamais employé mes forces, je les imaginais sans bornes, et je les maudissais.⁹⁷

Timoroso di occupare un posto nel mondo, non ricerca l'attestazione della sua esistenza in se stesso, ma in Ellénore che attraverso il legame amoroso gli fornisce un'identità sostitutiva, una controfigura che lo esonera dal contatto con la realtà:

Combien elle manquait à mon cœur, cette dépendance qui m'avait révolté souvent ! Naguère toutes mes actions avaient un but ; j'étais sûr, par chacune d'elles, d'épargner une peine ou de causer un plaisir. Je m'en plaignais alors ; j'étais impatienté qu'un tel œil ami observât mes démarches, que le bonheur d'un autre y fût attaché. Personne maintenant ne les observait ; elles n'intéressaient personne; nul ne me disputait mon temps ni mes heures ; aucune voix ne me rappelait quand je sortais. J'étais libre, en effet, je n'étais plus aimé ; j'étais étranger pour tout le monde.⁹⁸

Ellénore assicura così un passato, dei ricordi già fabbricati ai quali aggrapparsi, persino dei rimpianti che costituiscono il pretesto più evidente per non vivere, coltivando la perdita:

La longue habitude que nous avons l'un de l'autre, les circonstances variées que nous avons parcourues ensemble avaient attaché à chaque

⁹⁵ Si rimanda all'etimologia del termine francese *ennui*, entrato nel vocabolario con l'accezione moderna solo a partire dal XVI secolo. Precedentemente evocava piuttosto un dolore o un danno concreto. Tuttavia già la sua radice tardo latina *odium*, derivata dall'espressione *in odio esse* da tradurre con la perifrasi “essere per se stessi oggetto di odio”, evidenziava un'allusione alla scissione interiore e al disgusto.

⁹⁶ Benjamin Constant, *Adolphe*, op. cit., p. 95.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 91.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 113.

parole, presque à chaque geste, des souvenirs qui nous remplaçaient tout à coup dans le passé, et nous remplissaient d'un attendrissement involontaire, comme les éclairs traversent la nuit sans la dissiper. Nous vivions, pour ainsi dire, d'une espèce de mémoire du cœur, assez puissante pour que l'idée de nous séparer nous fût douloureuse, trop faible pour que nous trouvassions du bonheur.⁹⁹

Essendo un'occasione di riconoscimento nell'altro, la relazione amorosa offre, infatti, a Adolphe quantomeno l'illusione di poter colmare il suo vuoto, dando senso all'esistenza:

L'amour n'est qu'un point lumineux, et néanmoins il semble s'emparer du temps. Il y a peu de jours qu'il n'existait pas, bientôt il n'existera plus ; mais, tant qu'il existe, il répand sa clarté sur l'époque qui l'a précédé, comme sur celle qui doit le suivre.¹⁰⁰

In questo caso il rapporto con il femminile, vissuto come il riflesso dell'impotenza maschile, fornisce la prova del fallimento dell'apertura verso il mondo esterno. Ellénore finisce, infatti, per aggravare *l'étrange blessure* del suo amante. Basta l'eventualità della perdita a rinnovare l'emorragia intima che, insanabile perché originaria, istituisce sempre un nuovo ostacolo alla realizzazione del sentimento amoroso.¹⁰¹ Nella sterile autoreferenzialità l'amata è preferibilmente assente,¹⁰² messa a distanza per poter essere avvicinata senza essere posseduta:

En même temps il se fait de l'amour une idée assez trompeuse et égocentrique: pour lui l'amour préexiste à son objet: « L'amour est un sentiment qu'on place lorsqu'on a besoin du placet, sur le premier objet venu. Tous les charmes qu'il prête sont dans l'imagination de celui qui les éprouve. »¹⁰³

⁹⁹ Ibid., p. 87.

¹⁰⁰ Ibid., p. 64.

¹⁰¹ Cfr. Pierre Deguise, *Benjamin Constant, romantique froid ?*, « Preromantisme: hypothèse ou hypothèse? », Paris, Klincksieck, 1975, e Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, Paris, Editions du Rocher, 1952.

¹⁰² Cfr. Robert Niess che in *Disenchanted Narcissus: Adolphe* ("Nineteenth-Century French Studies", 11, 1-2, 1982-83, pp. 16- 22) sottolinea: «It is in this first and final presentation of Adolphe that we find the original evidence of his narcissism: his is in deep mourning, blackly melancholic; detached from the world and, in effect, slipping voluntarily into death, as Narcissus himself did. But the story will demonstrate that it is quite possible that he is not mourning for Ellénore at all, but for himself. Like Narcissus again, he has discovered the truth about himself and is rapt not in love of his own figure, but lost in a gaze of self- pity and self- abasement. », p. 19. Cfr Pierre Delbouille, *Genèse, structure et destin d'Adolphe*, Paris, Les Belles Lettres, 1971.

¹⁰³ Pierre Deguise, *Benjamin Constant, romantique froid ?*, op. cit., p. 191.



Caravaggio, *Narciso* (1594-1595).

Incarnando l'abbandono, sia quello effettivo, inflitto prima al marito, ai figli e poi al padre, che quello temuto dall'amante, la donna costituisce una minaccia per il desiderio maschile.¹⁰⁴ Come “*la mise au tombeau*” di Amélie, la messa a morte di Ellénore diventa la condizione necessaria di un rapporto fondato sull'impotenza:

...une absence qu'il recherche et qui est l'objet de son amour. Absence nécessaire parce qu'il ne peut jouir de la réalité qu'en imagination. [...] Absence qui, représentant en outre le temps irrémédiablement perdu, celui d'être dont le passé est doublement inaccessible, donne le désir le plus ardent de le retrouver, absence enfin, toujours menacée, qui mesure l'impossibilité de se rendre maître d'autrui et de l'empêcher d'être à un autre. [...] Adolphe fait l'expérience du paradoxe de toute communication humaine, selon lequel ce qui fonde les rapports c'est leur impossibilité, ce qui unit les êtres c'est ce qui les sépare et ce qui les rend étrangers c'est ce qui les rapproche.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Cfr. Han Verhoeff, *Adolphe et Constant. Une étude psychocritique*, Paris, Klincksieck, 1976.

¹⁰⁵ Maurice Blanchot, *Adolphe ou le malheur des sentiments*, in *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 231.

Il desiderio di Adolphe non può che essere destinato ad un drammatico epilogo, non realizzandosi, implode nella negazione del suo oggetto, la morte di Ellénore. Inghiottito dalla sua stessa ferita, Adolphe non ha scelta, se non quella di sparire sotto le macerie del suo io, sottraendosi alla realtà. Sin dall'esordio, nella prefazione alla sua seconda edizione, il romanzo emette il verdetto di condanna, l'impotenza, frutto di una profonda lacerazione interiore, è costitutiva della natura del giovane aristocratico:

Quelques personnes m'ont demandé ce qu'aurait dû faire Adolphe, pour éprouver et causer moins de peine? Sa position et celle d'Ellénore étaient sans ressource, et c'est précisément ce que j'ai voulu. Je l'ai montré tourmenté, parce qu'il n'aimait que faiblement Ellénore; mais il n'eût été moins tourmenté, s'il eût aimée davantage. Il souffrait par elle, faute de sentiment : avec un sentiment plus passionné, il eût souffert pour elle.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Benjamin Constant, *Adolphe*, op. cit., p. 42.

«Depuis que rien ne s'opposait plus à son mariage, Octave avait des accès d'humeur noire qu'il pouvait à peine dissimuler...»
Stendhal, *Armance* (1827).

L'incapacità di conciliare il desiderio con la realtà, e la conseguente rinuncia a inserirsi nel mondo, fanno da sfondo ad *Armance* (1827). Attraverso una "ferita" fisica, l'impotenza sessuale, la scrittura riferisce della condizione di esilio e di *impasse* che contraddistingue l'uomo moderno. Questa interiorità sanguinante trova nel romanzo un'ulteriore estroflessione nella realtà sociale del protagonista, quella aristocratica. Negli anni Trenta la borghesia può ormai imporre i propri modelli come nuovi sistemi di riferimento sociale, mentre la nobiltà, incapace di adeguarsi ai cambiamenti della società industriale, si trova per la prima volta estromessa dalla gestione del potere. Il crollo dell'aristocrazia, ormai condannata all'estinzione,¹⁰⁷ diventa a sua volta rappresentativo della frantumazione dell'io ottocentesco:¹⁰⁸

On peut à la rigueur qualifier le "babilanisme" d'Octave de faute si on l'interprète comme la forme extrême de l'impuissance d'une aristocratie qui vit aux dépens du reste de la nation et n'aura point de descendance. De cette faute, qui serait celle de toute une classe, Octave apparaîtra comme la victime expiatoire.¹⁰⁹

¹⁰⁷ A proposito dell'intimo legame che questo romanzo intrattiene con gli eventi politici e sociali della Restaurazione si rimanda al saggio di Henri-François Imbert, *Le métamorphoses de la liberté ou Stendhal devant la Restauration et le Risorgimento*, Paris, Corti, 1967. Le considerazioni dello studioso si avvalgono di informazioni particolarmente dettagliate relativamente alla legge d'indennità dei nobili, alla rivoluzione greca e al problema religioso nella società restaurata. In questa prospettiva *Armance* e Octave sarebbero i testimoni disincantati del loro secolo: «Mais encore celle du désadapté social. Octave est le symbole d'une classe qui meurt. [...] Octave se réconciliera avec lui-même que si la noblesse se réconcilie avec le siècle. [...] La noblesse est parvenue à un point critique de son histoire et elle se refuse à réviser une politique qui fait d'elle la prisonnière du passé. Elle vit désormais dans un siècle qui n'est pas le sien.», pp.400, 414, 432.

In *La cousine Bette* (1846) Balzac definisce i giovani aristocratici come «cercueils ambulants». A questo giudizio si unisce quello non meno perentorio di Chateaubriand che, in *Mémoires d'outre-tombe* (1842), afferma: «Eunuques de la quasi-légitimité», «Civilisation matérielle, inféconde, qui ne peut rien produire car on ne saurait donner la vie que par la morale» e «Epoque de stérilité».

¹⁰⁸ Cfr. Richard Bolster, *Stendhal, Balzac et le féminisme romantique*, Paris, Minard, 1970. Egli sostiene che alla "depressione" della figura maschile è seguito un avanzamento femminile. Secondo Allan H. Pasco (*Sick heroes. French society and Literature in the Romantic Age, 1750-1850*, Exeter, University of Exeter Press, 1997) questa caduta maschile potrebbe essere spiegata con il crollo del modello patriarcale che la Rivoluzione ha comportato.

¹⁰⁹ Pierre-Loius Rey, *Les silences d'Armance*, "La Licorne", 1991/20, p. 127

L'impotenza sessuale di Octave de Malivert è, dunque, una duplice incarnazione dell'assenza in quanto si offre come sinonimo di una profonda frattura nella società sessualmente codificata e come metafora di un vuoto interiore. Mancante per natura, perché abitato da un desiderio sempre in tensione, il protagonista è caratterizzato da un profondo disaccordo sia nei confronti di se stesso che del mondo in cui vive. Se da una parte il giovane è esiliato in ragione della sua malattia e della sua condizione sociale di aristocratico;¹¹⁰ dall'altra, rinunciando a misurarsi con gli altri, si sente sempre più estraneo a se stesso e al mondo.¹¹¹ Come René, Octave, che è «accablé par une surabondance de vie»,¹¹² coltiva il sentimento dell'assenza a causa della frustrazione continua del suo desiderio:

A trop désirer, le corps se retrouve incapable de jouir. Le drame de l'être-au-monde romantique réside dans la reformulation excessive que la conscience fait du réel, et singulièrement du corps.¹¹³

L'episodio del viaggio in Grecia conferma come la sua impotenza non sia solo fisica ma anche intima in quanto si offre come un'inadeguatezza all'esistenza reale. In un primissimo tempo questa presunta crociata offre a Malivert l'illusione di superare il suo fallimento:

Là il lui [à Armance] apprit qu'il avait fait vœu d'aller montrer en Grèce que malgré son dégoût pour les manières militaires, il pouvait manier une épée. [...] Enfin, il fallut se séparer...¹¹⁴

¹¹⁰ È Octave stesso ad ammettere la sua ostilità nei confronti della classe borghese: « Vous (Armance) et moi, nous ne voulons certainement pas vivre avec ces gens-là... », p. 301.

¹¹¹ Cfr. Andrea Pulega, *Amore cortese e modelli teologici. Guglielmo IX, Chrétien de Troyes, Dante*, Torino, Jaca Book, 1995. Lo studioso testimonia l'intimo legame tra estraneamento e impotenza: « La tematica dello sradicamento è certo vicina a quella del desiderio inappagato: hanno in comune il senso di una profonda frustrazione, di una perdita, di una conseguente, necessaria ricerca di nuovi approdi. », p. 40. Nel suo saggio *Les métamorphoses de la liberté* Henri-François Imbert è altrettanto esplicito: « Le drame d'Octave, c'est d'avoir une *position* qui ne correspond pas à sa nature, de l'occuper en compagnie de fantoches qui se paient de mots, de vanités. [...] Il exprime l'amère sensation d'une discordance entre l'individu et un groupe. Octave se trouve contraint à *jouer la langue étrangère* avec ceux-là mêmes dont il parle la langue. », op. cit., pp. 426, 432.

¹¹² René de Chateaubriand, *René*, op. cit., p. 34. Si consideri che Stendhal conosceva molto bene la teoria di Cabanis relativa all'eccesso di energia, così come viene espressa in *Rapports du physique et du moral* (1802).

Cfr. Jean-Jacques Hamm, *Stendhal et Chateaubriand. Analyse d'une influence*, « Stendhal et le romantisme », Atti del XV° Convegno internazionale stendhaliano, Mayence 1982, Aran, Editions du Grand-Chêne, 1984. Lo studioso sostiene la stretta parentela tra *René* e *Armance*, entrambi incentrati sull'esilio, e sull'impossibilità di confrontarsi con la realtà.

¹¹³ François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, Champion, 2006, p. 268.

¹¹⁴ Stendhal, *Armance* (1827), Paris, Classiques Pocket, 1999, p. 223.

In realtà, quella che poteva essere una prova dell'identità maschile diventa la testimonianza del timore di vivere. Il viaggio in Grecia che resta una meta inaccessibile, una crociata mancata, è rappresentativo di come Octave diventi un volto possibile dell'assenza. Egli non raggiungerà mai le coste greche, non parteciperà alla guerra, si suiciderà ancor prima di sbarcare:

Le nom de la Grèce réveilla le courage d'Octave: Je te salue, se dit-il, ô terre des héros! Et à minuit, le 3 de mars, comme la lune se levait derrière le mont Kalos, un mélange d'opium et de digitale préparé par lui délivra doucement Octave de cette vie qui avait été pour lui si agitée.¹¹⁵

È il protagonista stesso a fornire una definizione di sé in grado di mettere in luce il principio di separazione che lo determina come impotente, consegnandolo all'assenza: «...mais quel est l'homme qui t'adore? C'est un monstre.»¹¹⁶ Il termine *monstre* può riferirsi ad un essere immaginario oppure colpito da una grave anomalia. Parallelamente allude anche ad un essere fuori dalla normalità e perciò considerato dalla comunità in cui vive come diverso, a parte. Escluso per natura dalla realtà, incompreso perché detentore di valori ormai avulsi dalla classe dominante, Octave incarna l'estraneità al mondo:

Il éprouve en lui cette contradiction foncière qui consiste à voir que sa classe est sans avenir et est historiquement condamnée, et à ne pas cesser d'adhérer au système de valeurs de cette classe ; il y a en lui un clivage, qu'il ne cherche pas à réduire mais que bien davantage il exacerbe, entre sa position sociale dans le monde et sa conviction intime de la nullité de ce monde où la naissance l'a placé.¹¹⁷

La scissione interiore e sociale del giovane è ulteriormente rafforzata dal sentimento melanconico¹¹⁸ che lo tormenta, allontanandolo da se stesso e dagli altri:

En vertu de ce principe singulier qu'est la mélancolie, Octave porte un regard constamment critique sur les êtres et sur les choses. Critique,

¹¹⁵ Ibid., p. 225.

¹¹⁶ Ibid., p. 206.

¹¹⁷ Pierre-Loius Rey, *Les silences d'Armance*, op. cit., p. 75.

¹¹⁸ Cfr. Pierre Laforgue, *L'éros romantique*, op. cit. Stando alla riflessione dello studioso, la melanconia potrebbe essere considerata come la chiave di lettura del romanzo.

ce regard l'est doublement, en ce qu'il suppose une distance, une mise à distance, entre le sujet et le spectacle qui s'offre à lui, et en ce qu'il porte en lui un jugement, négatif la plupart du temps, sur ce spectacle. Ce n'est pas le propre de tous les regards, mais c'est ce qui caractérise un regard mélancolique, puisque dans un regard de ce genre il y a en même temps le spectacle et la conscience de la perte, du manque, du défaut, que justement ce spectacle suscite.¹¹⁹

Insieme all'impotenza, la malinconia sancisce, dunque, il congedo dalla realtà («...le constat de la part d'Octave d'un défaut du réel...», «Octave éprouve une déception face au réel...»)¹²⁰ che comporta il passaggio al regno dell'assenza: «...mais Octave ne désirait rien, rien ne semblait lui causer ni peine ni plaisir», «...absence de goût pour tout ce qu'il y a de réel dans la vie», le sue passioni «ne s'appu(ient) sur rien de ce qui existe ici-bas».¹²¹ Malivert vive come in una bolla trasparente, è tra agli altri ma ne è anche separato: «...un caractère aussi singulier, faisait de lui un être à part...»:¹²² Il volto del giovane ne è testimonianza:

Dans les moments plus calmes, les yeux d'Octave semblaient songer à un bonheur absent; on eût dit une âme tendre séparée par un long espace d'un objet uniquement chéri.¹²³

Il suo legame con la cugina Armance, peraltro esplicativo del suo ripiegamento, costituisce lo scenario adatto sia per osservare la natura del protagonista che per assistere alla messa in scena del “gioco dell'amore e dell'impotenza”, il dramma dell'assenza:

Armance voulait croire qu'Octave n'avait pas d'amour pour elle; chaque jour elle avait besoin de cette certitude pour justifier à ses propres yeux bien de prévenances que se permettait sa tendre amitié,

¹¹⁹ Ibid., p. 74.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ Stendhal, *Armance*, op. cit., pp. 20, 59.

¹²² Ibid., p. 38. La condizione di isolamento di Octave è molto vicina a quella di d'Albert che afferma: «Je suis comme une goutte d'huile dans un verre d'eau.», Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, (1835), Paris, Gallimard, 1998, p. 124. In *Les métamorphoses de la liberté* Henri-François Imbert ritiene che l'isolamento sia il tratto caratteristico di Octave, la singolarità: «Est-il possible à un noble, conscient des devoirs de sa caste, d'être *singulier*? Or, c'est à la fois au sein de lui-même et dans ses rapports avec les autres qu'Octave se découvre *singulier*. [...] Octave ne comprend et ne supporte que la solitude. [...] Le combat d'Octave ne sera dès lors que l'inutile combat d'un solitaire. Il n'échappera jamais à son dégoût pour certaines vulgarités des industriels, et, simultanément, pour les ignorances et les préjugés de sa caste.», op. cit., pp. 414, 418, 438.

¹²³ Ibid., p. 27.

et cependant cette preuve terrible de l'indifférence de son cousin, qui lui arrivait tout à coup, accablait son cœur d'un poids énorme, et lui ôtait jusqu'à la force de parler.¹²⁴

I due amanti sono, infatti, costretti a rinunciare alla realizzazione della passione, che così resta fuori dalla minaccia della perdita : «Vivant au contraire dans notre pure et sainte amitié, aucun des petits intérêts de la vie ne pourra jamais atteindre à la hauteur de nos sentiments et venir les flétrir. »¹²⁵ Come Amélie ed Ellénore, Armance è una semplice controfigura del suo amante (« Octave et Armance sont le double objet d'amour impossible de chacun »),¹²⁶ la sua resistenza riflette, amplificando l'impossibilità del desiderio maschile:

Octave et Armance sont les êtres du manque, ils sont réunis dans une même exclusion sociale, des autres à leur égard, mais aussi d'eux à l'égard des autres, car tous sont en état de sécession sociale déclarée ou de fait. [...] L'un et l'autre, en raison de cet écart, sont les plus qualifiés pour désigner un vide. [...] L'amour dans *Armance* est le lieu idéal aussi bien qu'improbable où l'exclusion prononcée par les deux personnages à l'encontre de la société peut trouver à se réaliser, mais de façon tendue et précaire.¹²⁷

Questo amore impedito trova la sua rappresentazione più netta in una scena che conferma come la lacerazione sia il principale fondamento dell'esistenza del giovane aristocratico, un "être à part" caratterizzato da «quelque chose de surhumain».¹²⁸ Pur trovandosi in stanze adiacenti, i due s'incontrano con difficoltà; corridoi, scale e porte li dividono sempre. S'intravedono appena, vicini ma separati. L'impossibilità ad incontrarsi è poi sottolineata dal malinteso che fa da sfondo all'episodio, peraltro determinante per il matrimonio dei due innamorati. Una notte Armance sente un fischio proveniente dalla camera di Octave e fraintendendo le intenzioni del giovane, scambia il richiamo di caccia per un segnale d'incontro. Questa scena notturna è

¹²⁴ Ibid., p. 98.

¹²⁵ Cfr. Jeanne Margaret Sykes, *Armance, roman romantique ?*, « Stendhal Club », n. 16, 1974, pp. 127- 135. Stendhal, *Armance*, op. cit., p. 104.

¹²⁶ Pierre Laforgue, *L'éros romantique*, op. cit., p. 81.

¹²⁷ Yves Citton, *Impuissance. Défaillances masculines et pouvoir politique de Montaigne à Stendhal*, Paris, Aubier, 1994, p. 345.

¹²⁸ Ibid., pp. 211, 213.

rappresentativa dell'estraneità che sostiene il loro rapporto e più in generale quello con gli altri:

Octave sortit en effet de sa chambre, il passa devant la porte ouverte du petit cabinet où se trouvait Armance ; mais il n'alla que jusqu'au bout du corridor. Il se mit à une fenêtre et siffla deux fois, comme pour donner un signal. Le garde-chasse, qui buvait à l'office, ne répondait pas, Octave resta à la fenêtre. Le silence qui régnait dans cette partie du château, la société se trouvait au salon du rez-de-chaussée et les domestiques dans l'étage souterrain, était si profond, qu'Armance, dont le cœur battait avec force, n'osa faire aucun mouvement. [...] La fenêtre sur laquelle Octave s'appuyait était à la tête du petit escalier qui descendait au premier, il était impossible de passer. [...] Armance était troublée. Il était évident qu'Octave donnait un signal, on allait y répondre, ou bientôt il sortait de nouveau.¹²⁹

Esclusa dal mondo reale perché ritirata in una «prison heureuse», la coppia è come paralizzata da un immobilismo generale di cui la melanconia è la principale responsabile:

Une immobilité analogue régit leur rapport à l'action. Loin de s'articuler sur quelque projet concret, l'agir, comme le désir, n'est vécu par eux, victimes d'un écartèlement, que sur le mode d'une nostalgie douloureuse.¹³⁰

Questa passività, che s'incarna nei “non gesti” del giovane aristocratico, è una metafora del desiderio di morte.¹³¹ Egli si agita senza agire, vive una “vita in morte” in cui il desiderio non trova posto:

A son grand étonnement, il observa, en remplissant ces devoirs, que rien ne lui était pénible; c'est que rien ne lui inspirait plus d'intérêt. Il était mort au monde. Depuis l'inconstance d'Armance, les hommes étaient pour lui des êtres d'une espèce étrangère.¹³²

¹²⁹ Stendhal, *Armance*, op. cit., pp. 191, 192.

¹³⁰ Yves Citton, *Impuissance. Défaillances masculines et pouvoir politique de Montaigne à Stendhal*, op. cit., p. 328.

¹³¹ Non a caso nella scrittura il corpo impotente viene spesso paragonato ad una pietra che testimonia dell'impossibile attività del desiderio, dell'immobilità, della sterilità ed infine dell'afasia. A questo proposito è rappresentativo il romanzo di George Sand *Lélia* (1833) dove l'immagine della pietra è sinonimo dell'impotenza femminile.

¹³² Stendhal, *Armance*, op. cit., p. 222.

Nutrimiento per la separazione che è comunque in grado di mettere al riparo dagli attacchi del mondo reale, anche l'amore è avvolto dalla tensione mortifera che attraversa tutto il romanzo. Tramite la passione amorosa la morte diventa una condizione auspicabile perché costituisce la sola promessa di unione nel superamento della malattia: «...la mort me serait moins pénible que le récit que je dois vous faire...»¹³³ Anche l'impotenza fa appello alla morte attraverso l'allusione all'afasia, non appena i due amanti devono accennare alla malattia, la respingono subito nel silenzio, indietreggiando: «...mais j'ai un secret affreux que jamais je n'ai confié à personne, ce secret va vous expliquer mes fatales bizzarries.»¹³⁴ Stendhal connota così l'impotenza come un mistero innominabile,¹³⁵ un segreto che, come la morte, separa e sancisce l'esclusione dal mondo:

« Il y a des moments où je suis beaucoup plus heureux, car enfin j'ai la certitude que rien au monde ne pourra me séparer de vous ; je pourrai vous voir et vous parler à toute heure, *mais* », ajouta-t-il...et il tomba dans un de ces moments de silence sombre qui faisait le désespoir d'Armance.¹³⁶

Il segreto viene qualificato con aggettivi che, alludendo alla negazione sensoriale, evocano una barriera contro la realtà. Questi attributi fanno riferimento, infatti, al silenzio, all'afasia e all'invisibilità che richiamano significativamente la sfera semantica della separazione estrema, la morte: «parole fatale», «malheur sombrement tragique, omniprésent mais invisible...»,¹³⁷ «secret affreux» e «silence sombre».¹³⁸ Questa “*mise au secret*”, che nel testo corrisponde ad una duplice ellissi di natura evenemenziale e verbale, è come una “*mise au tombeau*” che, mentre rappresenta un muro opposto al mondo, costituisce anche una promessa di difesa contro l'aggressione della perdita.¹³⁹ Il segreto diventa il luogo della passione, o meglio della negazione del suo farsi:

¹³³ Cfr. Micheline Levowitz-Treu, *L'amour et la mort chez Stendhal*, Aran, Editions du Grand-Chêne, 1978. Stendhal, *Armance*, op. cit., p. 206.

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ Cfr. Pierre-Loius Rey, *Les silences d'Armance*, op. cit.

¹³⁶ Stendhal, *Armance*, op. cit., p. 206

¹³⁷ Ibid., p. 318.

¹³⁸ Ibid, pp. 205, 206.

¹³⁹ Cfr. Shoshana Felman, *La folie dans l'oeuvre romanesque de Stendhal*, Paris, Corti, 1971. Le riflessioni consacrate a *Armance* mostrano quanto la parola implichi di fatto un'oppressione, una

...il soggetto “si assenta” [Green] nel segreto non solo per sottrarre il proprio io a una realtà traumatizzante, ma per tenerlo “in sospensione”. Lo “spazio [del] segreto”, in altre parole, è uno “spazio potenziale” [Winnicott] in cui il soggetto conserva dei nuclei di esperienze psichiche che non ha ancora la capacità di attualizzare nel mondo reale: li conserva nella speranza di poterli attualizzare un giorno [ri]emrgendo come persona intera nel mondo degli [altri] uomini. Il segreto, come uno svigno, custodisce l’identità del soggetto nell’attesa- nell’utopia- di poterla restituire alla socialità della vita reale.¹⁴⁰

Come un morbo invisibile, l’impotenza si diffonde nel romanzo quale metafora della morte,¹⁴¹ della rinuncia¹⁴² oppure dell’impossibilità ad adeguarsi all’esistenza reale. Le parole di Henri-François Imbert illustrano pienamente la condizione del protagonista:

C’est Octave lui-même qui nous révèle les motifs de son suicide, en voyant dans sa propre inexpérience du monde la raison de l’éloignement d’Armance. Il meurt parce qu’autour de lui, il n’a rien trouvé qui fut digne de lui qu’Armance, et Armance vient à lui manquer. Cette mort au large de la Grèce symbolise à la fois l’impuissance de son amour et l’inanité de son existence politique. Sa mort est celle d’un proscrit volontaire.¹⁴³

Questi diversi volti dell’assenza sono i sintomi di una sorta di contaminazione della piaga di Octave. La scrittura di Stendhal riesce così a comunicare l’assenza attraverso la metafora dell’impotenza annunciata da un’atmosfera di morte davanti alla quale i personaggi si ritirano.

Stretto tra la tensione verso l’Ideale e l’amara constatazione del vuoto dell’esistenza, Emilio, il protagonista del romanzo balzachiano *Massimilla Doni* (1837), afferma

“prison existentielle” per il protagonista. Octave sarebbe il carceriere e al contempo il prigioniero della sua parola mancata.

¹⁴⁰ Giovanni Sertoli, *La seduzione nella letteratura*, in *Letteratura e seduzione*, cit. in Alberto Castoldi, *L’aveu di Mme de Lafayette*, “Quaderni del dipartimento di lingue e letterature straniere moderne dell’Università di Pavia”, Pavia, Schena Editore, 1989, p. 93.

¹⁴¹ Il romanzo resta sempre muto relativamente alla malattia di Octave. Solo al di fuori del testo in una lettera, datata 23 dicembre 1826 e destinata all’amico editore Mérimée, Stendhal parla del “babilanisme” del protagonista (Cfr. Françoise Gaillard, *De la répétition d’une figure: Armance ou le récit de l’impuissance*, “Littérature”, n.18, Larousse, 1975).

¹⁴² Le numerose allusioni alle letture che i personaggi fanno sono significative. I riferimenti che sono portati a quei romanzi settecenteschi il cui epilogo è il ritiro in convento, suggeriscono e confermano la tensione a fuggire dalla realtà che caratterizza i protagonisti.

¹⁴³ Henri-François Imbert, *Les métamorphoses de la liberté*, op. cit., p. 441.

significativamente di essere «un corps vide et un cœur plein».¹⁴⁴ Allo stesso modo, Octave e i protagonisti degli altri romanzi di inizio secolo sono vittime di un'impotenza che, fondata su un vuoto interiore prodotto dal conflitto tra desiderio e realtà, trova nella ferita un'immagine capace di dare un volto all'assenza.

¹⁴⁴ Honoré de Balzac, *Massimilla Doni*, (1837), Paris, Gallimard, 2000, p. 195.

«Un ver de terre amoureux d'une étoile.»
Victor Hugo, *Ruy Blas* (1838).

II. 2. La vertigine del bianco.

Fondata sull'incapacità di portare il desiderio a pieno soddisfacimento, la sublimazione è un'altra espressione dell'assenza che la scrittura rappresenta tramite l'immagine del bianco. La passione tra Félix de Vandenesse e Mme de Mortsauf, alimentata da impedimenti che, realizzando la separazione rilanciano la promessa di un'unione ideale, ne reca testimonianza. Apparentemente reali, gli ostacoli che sospendono il desiderio dipendono dalla volontà degli amanti, incapaci di scendere a patti con la realtà e di accettare la perdita.¹⁴⁵ Poche battute del celebre romanzo di Mme de Lafayette, *La Princesse de Clève* (1678), da cui peraltro il romanzo balzachiano trae ispirazione, bastano a confermare quanto questa impossibilità sentimentale sia l'effetto di un'impotenza interiore:¹⁴⁶

Que n'ai-je commencé à vous connaître depuis que je suis libre, ou pourquoi ne vous ai-je pas connu avant que d'être engagée? Pourquoi la destinée nous sépare-t-elle par un obstacle si invincible? Il n'y a point d'obstacle, madame, reprit M. de Nemours. Vous seule vous opposez à mon bonheur; vous seule vous imposez une loi que la vertu et la raison ne vous sauraient imposer.¹⁴⁷

Incentrato su « un amour partagé mais irréalisable qui crée une situation sans issue »,¹⁴⁸ *Le lys dans la vallée* (1835) mette in luce l'intimo legame tra la passione per l'impossibile e l'impotenza, così come viene descritto dalla celebre riflessione di Denis de Rougemont: « Aimer, au sens de la passion, c'est le contraire de vivre! C'est

¹⁴⁵ Cfr. Honoré de Balzac, *Massimilla Doni*, op. cit. Del resto come afferma uno dei personaggi del romanzo, Capraja: « ...la collection des moyens par lesquels l'homme peut mettre en lui-même la nature extérieure d'accord avec une merveilleuse nature, qu'il nomme la vie intérieure. », p. 123.

¹⁴⁶ Cfr. Jacques Borel, *Le lys dans la vallée et les sources profondes de la création balzacienne*, (Paris, José Corti, 1961): « La littérature présente d'autres héroïnes du refus, dont la princesse de Clève reste, entre toute, le type le plus pur. Après Mme de Mortsauf, il y en aura d'autre, comme la Madeleine de *Dominique*... », p. 149.

¹⁴⁷ Mme de Lafayette, *La princesse de Clève*, (1678), Paris, Gallimard, 2000, p. 186.

¹⁴⁸ Jacques Borel, *Le lys dans la vallée et les sources profondes de la création balzacienne*, op. cit., p. 148.

une impuissance à aimer le présent sans l'imaginer comme absent, une fuite sans fin devant la possession. »¹⁴⁹ Come un esempio del motivo agostiniano dell'*amabam amare*, l'ideale si conserva solo nella sospensione del desiderio.¹⁵⁰ In un altro celebre romanzo, *Une fille d'Eve* (1839), Balzac offre un'illustrazione dell'amore sublimato:

L'amour se grossit alors de tout ce qu'il se refuse, il s'appuie sur tous les obstacles pour se grandir. Enfin ces barrières, plus souvent maudites que franchies, sont hachées et jetées au feu pour l'entretenir.¹⁵¹

Ancora immaturo («sans armes contre le malheur, comme sans expérience pour apprécier le bonheur...»),¹⁵² il narratore teme e fugge dall'amante per coltivare un rapporto ideale. La rinuncia diventa così un'occasione per soddisfare il desiderio: «Pendant la nuit je baisais le papier sur lequel Henriette avait manifesté ses volontés, où je devais reprendre les mystérieuses effluves échappées de sa main.»¹⁵³ Come suggerisce il principio di *endieusement* illustrato dal celebre saggio di Rougemont, la messa a distanza dell'oggetto del desiderio, oltre che avere come effetto l'apparente negazione della perdita, implica anche l'idealizzazione dell'amata:

Imaginons un état de société où le principe de cohésion se relâche; où l'impuissance économique détenue par le père se voit diviser; [...] l'amour pour la femme se trouve libéré; il s'avoue sous la forme d'un culte rendu à l'archétype divin de la femme, la Déesse-Mère virgine.¹⁵⁴

Questo desiderio congelato nella frustrazione è anche un'allusione esplicita alla figura dell'angelo che nella scrittura balzachiana è metafora di unione consolatoria: «L'ange

¹⁴⁹ Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, op. cit., p. 308.

¹⁵⁰ Cfr. Andrea Pulega, *Amore cortese e modelli teologici. Guglielmo IX, Chrétien de Troyes, Dante*, op. cit. Lo studioso commenta: «Si potrebbe dire che le origini poetiche della concezione dell'amore *in absentia*, dell'amore come fuga dal desiderio vengano da Agostino.», p. 40.

¹⁵¹ Honoré de Balzac, *Une fille d'Eve*, (1839), Paris, Gallimard, 1998, p. 223. Il protagonista del celebre romanzo di Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin* (1835), è vittima dello stesso male: «Jusqu'ici, je n'ai aimé aucune femme, mais j'ai aimé l'amour [...] Je n'aimais pas celle-ci ou celle-là, l'une plutôt que l'autre, mais quelqu'une que je n'ai jamais vue et qui doit exister quelque part, et que je trouverai, s'il plaît à Dieu. », *Mademoiselle de Maupin* (1835), Paris, Gallimard, 1998, p. 83.

¹⁵² Honoré de Balzac, *Le lys dans la vallée* (1835), Paris, Gallimard, 1995, p. 189.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 155.

¹⁵⁴ Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, op. cit., p. 321.

serait l'individu chez le quel l'être intérieur réussit à triompher de l'être extérieur.»¹⁵⁵ Tuttavia, se da una parte l'angelo rappresenta la possibilità di Unità, dall'altra suggerisce una mancanza di fondo che si rinnova nella tensione verso l'Assoluto. Allo stesso modo l'amore ideale, fondato sulla dissociazione tra realtà e desiderio, può essere considerato un'espressione dell'assenza: « Je l'aimais d'un double amour qui décochait tour à tour les mille flèches du désir, et les perdait au ciel où elles se mouraient dans un éther infranchissable. »¹⁵⁶ Paragonabile a taluni racconti di Théophile Gautier incentrati su un desiderio votato ad una donna inaccessibile perché morta o appartenente al mondo ideale dell'Arte, il romanzo di Balzac tratta di una passione per una presenza assente, un sogno di armonia e di unione.¹⁵⁷ Considerato come una declinazione dell'impotenza, l'amore impossibile è anche il riflesso dell'amplificazione del desiderio della società borghese ottocentesca.¹⁵⁸ L'esistenza del protagonista è, infatti, rappresentativa della “monarchia di luglio” che, ormai priva di un centro, si lancia affannosamente verso una ricchezza sempre più vaga. Disgregata ed instabile, la generazione di Félix cova infatti un principio di morte e di fallimento:

Cette vie creuse, cette attente continuelle d'un plaisir qui n'arrive jamais, cet ennui permanent, cette vanité d'esprit, de coeur et de cervelle, cette lassitude du grand raout parisien. [...] Cette physionomie des riches où grimace l'impuissance, où se reflète l'or et d'où l'intelligence a fui.¹⁵⁹

La scrittura rappresenta l'amore ideale attraverso il ricorso ad una serie di immagini tese a comunicare la distanza tra gli amanti. La separazione, la cui immagine più esplicita resta il fiume Indre che divide Clochegourde dal castello di Frapesle,

¹⁵⁵ Sulla stessa tematica si veda Honoré de Balzac, *Séraphita*, (1831), Paris, Gallimard, 2000. Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, (1832), Paris, Gallimard, 2004, p. 225.

¹⁵⁶ Honoré de Balzac, *Le lys dans la vallée*, op. cit., p. 152.

¹⁵⁷ Cfr. Nathalie David-Weill, *Rêve de Pierre: la quête de la femme chez Gautier*, Genève, Droz, 1989 e Bernard Terramorsi, *Mourir à en aimer*, « Théophile Gautier, Les mortes amoureuses », Paris, Actes Sud, Babel, 1996.

¹⁵⁸ Cfr. Richard Bolster, *Stendhal, Balzac et le féminisme romantique*, Paris, Minard, 1970 e Pierre Barbéris, *Balzac et le mal du siècle*, voll. II, Paris, Gallimard, 1970.

¹⁵⁹ Honoré de Balzac, *La fille aux yeux d'or*, (1835), Paris, Gallimard, 2000, p. 32. Un altro celebre romanzo balzachiano illustra il movimento vorticoso alla base del desiderio borghese, *La peau de chagrin* (1831).

caratterizza il personaggio di Henriette che con l'idealizzazione viene estromessa dalla realtà per diventare un'assenza.

In primo luogo la « chère étoile (qui) s'était faite femme »¹⁶⁰ è qualificata con l'allusione al mondo cortese,¹⁶¹ bellissima signora del «chastel»,¹⁶² « sa figure est une de celles dont la ressemblance exige l'introuvable artiste de qui la main sait peindre le reflet des feux intérieurs... »,¹⁶³ « son front arrondi, proéminent comme celui de la Joconde... »,¹⁶⁴ « un nez grec, comme dessiné par Phidias... »,¹⁶⁵ insomma « un genre de perfection... »¹⁶⁶ Secondariamente Mme de Mortsauf è assorbita dagli elementi naturali e mentre diventa paesaggio, fiore e tessuto, viene esclusa gradualmente dalla realtà umana. Se le linee bianche tracciate dal pettine nella capigliatura sono «frais sentiers»,¹⁶⁷ l'incavo della sua schiena ricorda il corso dell'Indre, e « les globes azurés »¹⁶⁸ della gola sembrano « douillettement couchés dans des flots de dentelle »,¹⁶⁹ anche la valle partecipa di lei, circondandosi di « peupliers qui parent de leurs dentelles ce val d'amour ». ¹⁷⁰ Lucido e prezioso, persino il tessuto di percalle informa della presenza della donna. Metonimia di Henriette e della valle che risplende della luce di lei, è una dichiarazione di ricchezza,

¹⁶⁰ Honoré de Balzac, *Le lys dans la vallée*, op. cit., p. 285. Anche in *L'Education sentimentale* (1869) Flaubert assimila la luminosità all'ideale femminile. A proposito di Mme Arnoux: « Elle était assise, au milieu d'un banc, toute seule ; [...] Il n'avait jamais vu ce splendeur de la peau brune, la séduction de sa figure, ni cette finesse des doigts que la lumière pénétrait. », Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale* (1869), Paris, Gallimard, Œuvres complètes, 1952, voll. II, pp. 36, 37.

¹⁶¹ Cfr. Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, op. cit. e Andrea Pulega, *Amore cortese e modelli teologici. Guglielmo IX, Chrétien de Troyes, Dante*, op. cit. L'amore cortese è il modello dell'amore ideale: «Si tratta del dramma di una passione non corrisposta, cioè in sostanza di un desiderio non realizzato, di una lontananza non colmata... [...] In questo privilegiare il desiderio sull'atto non si può non rilevare una profonda necessità di salvare nell'amore un principio di separazione; è, infatti, la distanza che mantiene all'amore dei trovatori il fondamentale e prevalente carattere di mero desiderio.», p. 24.

¹⁶² Honoré de Balzac, *Le lys dans la vallée*, op. cit., p. 58.

¹⁶³ Ibid., p. 78.

¹⁶⁴ Ibid., p. 79.

¹⁶⁵ Ibidem.

¹⁶⁶ Ibid., p. 80.

¹⁶⁷ Ibid., p. 61.

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ Ibid., p. 66. Cfr. Eugénie de Keyser che, in *L'Occident romantique. 1789-1850* (op. cit.), commenta a proposito dell'immagine della valle nella pittura romantica: «On dit de lui (le vallon) qu'il est pur, inviolé et inviolable et qu'il est asile de paix. Sous une forme à peine voilée le Vallon évoque le retour au sein maternel. On trouve presque toujours dans la vallée heureuse une eau tranquille, ruisseau, source fraîche ou étang, qui pourrait bien se mur en lait, souvent le processus décrit par Bachelard. », p. 147.

di eleganza e quindi di distinzione, che viene sottolineata ulteriormente dalla stoffa bianca, attestazione di unicità e di purezza.¹⁷¹

Elle fut une figure si religieusement adorée que je résolus de rester sans souillure en présence de ma divinité secrète, et me revêtis idéalement de la robe blanche des lévites, imitant ainsi Pétrarque qui ne se présenta jamais devant Laure de Noves qu'entièrement habillé de blanc.¹⁷²

L'universo quasi spettrale che circonda la donna manda un riflesso che si tinge significativamente del colore della sublimità, il bianco. La purezza algida che la caratterizza, trova così un'immagine dell'assenza capace di condensare ed esaltare la negazione del desiderio.¹⁷³ Al bianco corrisponde un'idea di candore e di sottomissione, peraltro caratteristiche dell'iniziando Félix. La stessa Mme de Mortsauf lo spiega nella sua lettera di congedo: « Pourquoi donc j'aimais porter une robe blanche? Je pouvais croire plus facilement être votre lys ; ne m'avez-vous donc aperçue ici, pour la première fois, en habit blanc? »¹⁷⁴ L'ideale femminile è, dunque, consegnato a una visione in bianco che, segnando il limite del desiderio, allude all'interdetto perturbante.¹⁷⁵

L'abito di Henriette è, infatti, di percale bianco, il suo aspetto è avvolto da un vapore luminoso, il colorito del suo volto è paragonabile al bianco delle camelie e infine le sue parole sono luce parlata. L'immagine del bianco riesce a incarnarsi nel fiore che designa la donna, il giglio che, come attesta il *Cantico dei Cantici*, è una metafora di

¹⁷¹ Cfr. *Les martyrs ignorés*, (1837), Paris, Gallimard, 1999, dove Balzac afferma: « La robe blanche exprime la sobriété, la continence, la pureté. », p. 129.

¹⁷² Honoré de Balzac, *Le lys dans la vallée*, op. cit., p. 370.

¹⁷³ Cfr. François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, op. cit. Lo studioso sottolinea come nella scrittura romantica il valore simbolico del bianco sia indicativo della sublimazione: « La pâleur du corps idéal est une blancheur *au-delà* de toute couleur, les ayant tous assimilées- comme Sérâphita et Madeleine sont toutes deux au-delà du sexé -, et non une blancheur par défaut, mortifère et signe d'absence. *Sublimation* de la couleur et non son *annulation*, et encore moins sa *négation*. [...] Il y a, en apparence, un paradoxe autour de la blancheur : marque de sensualité, elle annule aussi le désir, elle convoque davantage la perfection que la sensualité. Certes, la topique, proprement romantique, de la blancheur comme marque d'un corps désincarné s'élabore sur l'idée que la blancheur signe un corps préservé des outrages du monde extérieur. », pp. 357, 358.

¹⁷⁴ Honoré de Balzac, *Le lys dans la vallée*, op. cit., p. 372.

¹⁷⁵ Cfr. Camille Dumoulié, *Le désir*, op. cit., p. 259. Nel romanzo *Moby Dick* (1851) Melville afferma significativamente nel capitolo intitolato *La bianchezza della Balena*, che al di là delle immagini convenzionali di dolcezza e di candore a cui è associato il bianco, « sempre cova nell'intima idea di questo colore qualcosa di elusivo che incute più panico all'anima di quel rosso che atterrisce nel sangue. » E aggiunge, a proposito di quegli animali grandiosi che sono l'orso bianco o lo squalo, « che cosa se non la loro levigata e fioccosa bianchezza li rende quei supremi orrori che essi sono? », Milano, Adelphi, 1987, p. 219.

divinizzazione, ulteriormente rafforzata dai due mazzi di fiori offerti da Félix. Questi doni, il giglio in particolar modo, suggeriscono, infatti, la sublimazione del desiderio, la sostituzione del corpo con il fiore:

La célèbre description des bouquets que Félix offre à Henriette a une valeur symbolique sexuelle. Signification phallique évidente, dans cette « pulsatile au pavillon de soie violette étalé pour ses étamines d'or », ces « fibrilles déliées, fleuries, sans cesse agitées de l'amourette purpurine qui verse à flots ses anthères presque jeunes, [...] les « flammes », les « triples dards » et les « tiges tourmentés comme les désirs au fond de l'âme » [...] Notations qui disent le corps féminin pendant l'acte charnel: gonflement du sein, jaillissement liquide faisant place enfin à une « lassitude énervante », c'est-à-dire « qui prive de toute énergie »-jouissance que reproduit le texte lui-même par le vertige de l'énumération lexicale. Elles diffusent le corporel, généralisent sa présence. A travers eux le corps essaime.¹⁷⁶

Le due composizioni floreali descrivono la natura dell'amore ideale, il primo mazzo di fiori bianchi e blu è la materializzazione di un sogno angelico («...toutes les fleurs bleues dont les nuances, prises dans le ciel...»);¹⁷⁷ il secondo, composto da fiori bianchi e rossi dalle forme più irregolari, tradisce, invece, l'intensità della passione negata.¹⁷⁸ Se da una parte con i fiori afrodisiaci Félix stuzzica il desiderio, dall'altra, come un moderno Tantalo, sceglie di sottrarsi alla passione appena suscitata.¹⁷⁹

Quelle femme enivrée par la senteur d'Aphrodite cachée dans la fleur, ne comprendra ce luxe d'idées soumises [...] ce rouge désir de l'amour

¹⁷⁶ François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, op. cit., pp. 445, 446.

¹⁷⁷ Honoré de Balzac, *Le lys dans la vallée*, op. cit., p. 158. Cfr. Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*, 1963, Paris, P. U. F., pp. 145-148. Stando alla riflessione dello studioso, la purezza espressa dal bianco è comunicata anche dal colore blu del cielo terso e dell'aria cristallina. Questo colore è anche la rappresentazione della luce della divinità uranica.

Qui la scrittura di Balzac pare echeggiare *Heinrich von Ofterdingen* (1801-1802) di Novalis. Il celebre sogno del "fiore blu", in apertura del romanzo, presenta un particolare scenario, fatto di insenature tra le rocce, torrenti, luci immateriali che si riflettono ovunque. Da rilevare che il sogno è investito di un singolare erotismo, carico di spiritualità.

¹⁷⁸ Cfr. Jacques Dubois, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000.

¹⁷⁹ Cfr. Marie Bonaparte, *Chronos, Eros, Thanatos*, Paris, P. U. F., 1952. Relativamente all'intimo legame tra Amore e Morte: «Alors, en proie à une tension douloureuse et constante, l'amant, ce Tantale éternel, en peut venir parfois à désirer la disparition de ce qu'il aime pour mettre fin à sa torture. Si la femme aimée était morte, après le temps du deuil, la liberté renaîtrait. Mais il y a le temps du deuil, où l'élan persisterait vers l'objet disparu, élan plus vain encore puisque s'en allant dans le vide.», p. 83. A questo proposito fanno eco le parole di d'Albert: « Quel supplice pour cette pauvre âme d'assister aux débauches de mon corps et d'asseoir perpétuellement à des festins où elle à rien à manger. », Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, op. cit., p. 234.

qui demande un bonheur refusé dans les luttes cent fois recommencées de la passion contenue, infatigable, éternelle?¹⁸⁰



Odilon Redon, *La fleur du marais* (1885), Charcoal, Collezione Woodner, New York.

I mazzi di fiori svelano una corrispondenza mancata, che non attende risposta. Come le lettere che costituiscono il romanzo senza trovare mai corrispondenza, il dono scopre l'impossibilità dell'amore ideale che, basato su desideri che s'incrociano senza incontrarsi, offre una declinazione dell'assenza. La mineralizzazione della *Dilecta* si arricchisce peraltro del paragone con l'aria e l'acqua, gli elementi che alludono per eccellenza ad una dimensione di perfezione e di sublimità.¹⁸¹ In questa natura-donna

¹⁸⁰ Honoré de Balzac, *Le lys dans la vallée*, op. cit., p. 166.

¹⁸¹ Cfr. François Kerlouégan, *Cet excès du désir. Poétique du corps romantique*, op. cit. Lo studioso sostiene che il corpo angelico e androginico siano soggetti alla reificazione idealizzante: « Le corps sublime de l'androgyné est victime de cette inertie. Le beau corps se réifie facilement. La décevante catalepsie dont est victime Louis Lambert est comme une pétrification du corps idéal. Immobile, muet, statue ou mieux machine, le héros balzacien qui a eu l'ambition de devenir un ange, reste corps, seulement corps. [...] L'idéal de perfection physique, la minéralité est par excellence celle de l'androgyné qui dépasse mais aussi aplanit la contradiction, source de dynamisme et de vie : à force de proposer un modèle qui sublime les antagonismes, le corps angélique péricule par excès d'immobilisme. », p. 418.

prevalgono le linee curve e arrotondate che connotano l'armonia, l'unione e la dolcezza:

L'amour infini, sans autre aliment qu'un objet à peine entrevu dont mon âme était remplie, je le trouvais exprimé par ce long ruban d'eau qui ruisselle au soleil entre deux rives vertes, par ces lignes de peupliers qui parent leurs dentelles mobiles ce val d'amour, par les bois de chênes qui s'avancent entre les vignobles sur des coteaux que la rivière arrondit toujours différemment, et par ces horizons estompés qui fuient en se contrariant. Si vous voulez voir la nature belle et vierge comme une fiancée, allez là par un jour de printemps; si vous voulez calmer les plaies saignantes de votre cœur, revenez-y par les derniers jours de l'automne...¹⁸²

Diventato un rifugio protettivo, il paesaggio della Touraine riesce ad attenuare la carica erotica di cui Henriette è detentrica.¹⁸³ La panteizzazione che l'allontana dalla sfera umana, ha, infatti, il duplice effetto di idealizzarla e di smorzarne il fascino meduseo altrimenti insostenibile.¹⁸⁴

Toujours en harmonie avec mes pensées; la vallée où se mouraient les rayons jeunes d'un soleil tiède, me présentait encore une vivante image de mon âme. [...] Alors l'étendue de mon amour se déploya, et ma chère Henriette s'éleva de toute sa hauteur dans ce désert où je ne vécus que par son souvenir.¹⁸⁵

La natura che è uno schermo per i fantasmi del protagonista (« des plantes et des insectes flottant là, comme un monde dans l'éther »),¹⁸⁶ si carica significativamente di un marcato simbolismo sessuale. Félix vede infatti « une jachère crayeuse où sur des mousses ardentes et sonores, des couleuvres repues rentrent chez elles en levant leurs

¹⁸² Honoré de Balzac, *Le lys dans la vallée*, op. cit., p. 66.

¹⁸³ A questo proposito si consideri il nome Mme de Mortsauif, allusione esplicita ad un desiderio di vincere la morte.

¹⁸⁴ Cfr. Jean Clair, *Méduse*, op. cit. Stando alle riflessioni dello studioso, Medusa rappresenta il fascino terribile del desiderio che si confonde con la morte: « ...tantôt effroyable et tantôt séduisante, tantôt attirante et tantôt repoussante, comme il en est de tout ce qui touche au regard et au sexe, de tout ce qui nous rappelle que nous sommes nés et que nous devons mourir, ce *fons origo*, ce lieu de fascination continue et d'horreur, cette ligne de fracture, cette faille qui sépare en deux les vivants comme elle sépare les vivants et les morts. », p. 29.

¹⁸⁵ Honoré de Balzac, *Le lys dans la vallée*, op. cit., p. 370.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 161.

têtes élégantes et fines»¹⁸⁷ e immagina la valle come una « cathédrale, où les arbres sont des piliers »,¹⁸⁸ un tempio dell'io.

Questa sublimazione del desiderio, così come viene proiettata dalla natura, tradisce un'aspirazione regressiva che si esprime attraverso il desiderio materno di «paisibles délices».¹⁸⁹ «Emporté comme un fétu dans ce tourbillon...»,¹⁹⁰ Félix si ritira in campagna, dove cerca e trova un nido tranquillo e rassicurante. Quando arriva a Clochegourde, è ancora preda di un vuoto interiore («Notre puissance s'échappe toute entière sans aliment, comme le sang par une blessure inconnue. La sensibilité coule à torrents, il en résulte d'horribles affaiblissements»)¹⁹¹ poi riesce a dare forma al *vague des passions* tramite l'*aprentissage* amoroso: «...une âme aux ailes diaprées avait brisé sa larve.»¹⁹² Come Mme de Couaën, Henriette diventa sacerdotessa di un culto della maternità: «...la mère des grandes pensées, la cause inconnue des résolutions qui sauvent, le soutient de l'avenir»¹⁹³ e «...ce sentiment dont elle ne peut arracher la racine organique, elle va, elle veut le transformer en sentiment maternel.»¹⁹⁴ L'Ideale perduto riesce così a realizzarsi attraverso Mme de Mortsauif che, riconciliando il passato con il presente, i sogni con la realtà, colma il vuoto interiore del giovane.¹⁹⁵ Nuovo punto d'origine, Henriette fa convergere i desideri di Vandenesse verso un'armonia ritrovata:

Si durant les jours précédents l'univers s'était agrandi pour moi, dans une seule nuit il eut un centre. A elle, se rattachèrent mes vœux et

¹⁸⁷ Ibid., p. 162.

¹⁸⁸ Ibid., p. 161.

¹⁸⁹ Ibid., p. 344.

¹⁹⁰ Ibid., p. 56.

¹⁹¹ Ibid., p. 112.

¹⁹² Ibid., p. 62.

¹⁹³ Ibid., p. 198.

¹⁹⁴ Ibid., p. 156. Gérard Gengembre, in *Honoré de Balzac. Le lys dans la vallée* (Paris, P. U. F., 1994), conferma: « Dès les premiers jours à Clochegourde, le rapport entre Félix et Henriette se définit comme un transfert d'affection filiale opéré par un jeune homme frustré de l'amour maternel par une mère castratrice, sèche et froide. », p. 54.

¹⁹⁵ Nel 1836 Balzac sta ultimando *L'enfant maudit*, un altro romanzo incentrato sull'amore ideale che esprime un sogno d'armonia platonica realizzato attraverso la figura dell'Androgino: « Ils ne pouvaient alors être comparés qu'à un ange qui, les pieds posés sur le monde, attend l'heure de revoler vers le ciel. Ils avaient accompli ce beau rêve du génie mystique de Platon et de tous ceux qui cherchent un sens à l'humanité: ils ne faisaient qu'une seule âme, ils étaient bien cette perle mystérieuse destinée à orner le front de quelque astre inconnu, notre espoir à tous ! » Paris, Gallimard, 2001, p. 345. Anche Félix e Henriette trovano una corrispondenza rassicurante nella natura che supera le fratture del mondo: « Nous nous aimions en tous les êtres, en tous les choses qui nous entouraient; nous sentions hors de nous le bonheur que chacun de nous souhaitait. » p. 254.

mes ambitions, je souhaitai d'être tout pour elle, afin de refaire et de remplir son cœur déchiré. [...] Pendant cette nuit baignée de lumière où cette fleur sidérale m'éclaira la vie, je lui fiançai mon âme avec la foi du pauvre chevalier castillan de qui nous nous moquons dans Cervantes...¹⁹⁶

Come attestano le scritture dell'impotenza, la ricerca di una difesa contro la perdita comporta prima l'allontanamento e poi il rifiuto del mondo reale: «Havre de paix, lieu clos et protégé, refuge et asile, Clochegourde vit dans un temps contracté et immobile.»¹⁹⁷ L'immobilismo che caratterizza il protagonista esiliato dalla società, trova nella stagione dell'autunno e nella campagna la sua immagine più evocativa: «...en automne on y songe à ceux qui ne sont plus.»¹⁹⁸ Questa stasi che dichiara un desiderio di morte, è in assonanza con la circolarità claustrofobica del romanzo, un'estrema conferma dell'impotenza narcisistica di Félix che, così come inizialmente era incapace di vivere la passione perché ripiegato sul sogno ideale, anche alla fine, quando scrive a Natalie, risulta prigioniero di un fantasma ossessionante, che di fatto si trova in lui stesso.¹⁹⁹ Attraverso l'evocazione della perdita, *Le lys dans la vallée* diventa un possibile scenario dell'assenza:

¹⁹⁶ Honoré de Balzac, *Le lys dans la vallée*, op. cit., pp. 103, 104. Henriette è connotata come «la fleur sidérale», il fiore disceso dal cielo che partecipa dei due mondi, quello terrestre e celeste. Questo fiore mistico potrebbe alludere a quello che Séraphîta coglie per Minna che per altro porta in fronte una stella e dichiara: «Je serai la fleure de la vallée.», *Séraphîta*, op. cit., p. 110.

¹⁹⁷ Gérard Gengembre, *Honoré de Balzac. Le lys dans la vallée*, op. cit., p. 80.

¹⁹⁸ Honoré de Balzac, *Le lys dans la vallée*, op. cit., p. 66. Cfr. Senancour, *Obermann* (1804), Paris, Gallimard, 1996.

¹⁹⁹ Cfr. Marie-Claude Schapira, *Le regard de Narcisse*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1984. Secondo la mitologia Eco ama Narciso, incapace però di ricambiare il sentimento. Delusa dall'amore, la ninfa si rifugia in una grotta dove finisce per identificarsi con le rocce che riproducono tutti i suoni. A partire da questo momento il destino di Eco è inscritto nelle scelte del suo amato che, ad ogni incontro, crede d'incontrare il suo doppio miracoloso, il riflesso femminile di se stesso che completa, in un'illusione unitaria, la sua fragile identità. Incapace di accettare la donna nella sua totalità, egli la riduce ad uno sdoppiamento, ad una pietrificazione che rinvia un riflesso smorzato, innocuo. Il femminile è, dunque, investito della rovina intima del maschile.

Cfr. Jean Clair, *Méduse*, op. cit. Lo studioso illustra la logica che preside il narcisismo: « On peut dire que la puissance d'évidence de Narcisse, cet autre de soi-même, cette complaisance à confirmer ce que l'on est, cette jouissance à s'éprouver homéomorphe, ne peut finir qu'à se vider, qu'à s'épuiser et, dans le vide ainsi créé, à faire apparaître le tout autre que soi, ce double de vous-même, qui apparaît comme image terrifiante, comme hétéromorphie radicale qui vous rejette dans le domaine des morts, des ombres, des aliénés, des déviants. », p. 169

Nonostante i tentavi di Félix di proteggere il fantasma di Mme de Mortsau, di cancellare sia « ...les temps à venir (qui) ensevelissent tout dans l'oubli » (Honoré de Balzac, *L'Ecclésiaste* (1840), Paris, Gallimard, 1999, p. 123) che, come affermava Atala, « cet oubli profond qui nous suit, cet invincible silence qui s'empare de notre tombe et s'étend de là sur notre maison » (René de Chateaubriand, *Atala*, op. cit., p. 111), arriva da un altro romanzo di Balzac, *Les mémoires de deux jeunes mariées*,

...ma vie est dominée par un fantôme, il se dessine vaguement au moindre mot qui le provoque, il s'agite souvent de lui-même au-dessous de moi. J'ai d'imposants souvenirs ensevelis au fond de mon âme comme ces productions marines qui s'aperçoivent par les temps calmes, et que les flots de la tempête jettent par fragments sur la grève.²⁰⁰

Quando Vandenesse confessa a Natalie di essere tormentato da una mancanza («j'y promène encore la souveraine»),²⁰¹ riconcilia la passione attuale con quella passata e attenua il dolore dell'abbandono.²⁰² Il "ritorno" di Henriette confonde il passato con il presente, superando solo apparentemente la perdita:

Le lieu par lequel les jeunes gens s'attachent aux femmes plus âgées qu'eux est l'anneau du forçat ; il met un dégoût anticipé pour les amours frais, candides, riches des fleurs seulement et qui ne savent pas servir d'alcool dans des coupes d'or curieusement ciselées, enrichies de pierreries, où brillent d'inépuisables feux.²⁰³

Questo flusso di ricordi rivela significativamente un ulteriore tratto dell'amore ideale capace di comunicare l'assenza, l'autoreferenzialità.²⁰⁴ In questa logica l'oggetto

(1842), un'estrema eco, debole ma piena di significato a testimoniare della sparizione di Henriette di cui non resta più nemmeno il ricordo.

²⁰⁰ Honoré de Balzac, *Le lys dans la vallée*, op. cit., p. 38.

²⁰¹ Ibid., p. 167.

²⁰² Cfr. Gérard Gengembre, *Honoré de Balzac. Le lys dans la vallée*, op. cit.: « Loin de liquider le passé en le livrant, le récit transpose le passé dans le présent, fait échec au travail du deuil. Félix de Vandenesse refuse la succession temporelle, nie le temps. [...] La mort d'Henriette autorise cette longue déclaration et l'aveu du désir. Admirable stratégie, qui vise à annuler et le temps et la mort du désir, qui revient sans cesse sur l'inaccompli. [...] Tant que Félix vivra dans son passé, il n'aura pas intégré et dépassé. Son récit l'emprisonne... », pp. 45, 56, 57.

Cfr. Sainte-Beuve, *Volupté*, (1834), Paris, Gallimard, 2001 che appare nell'anno in cui *Le lys dans la vallée* è in gestazione. Con Amaury, Félix potrebbe affermare: « Le souvenir a toujours été le fond reposant et le plus bleu de ma vie... A certaines heures, quelque chose au fond de lui pleure. Les anciens souvenirs se réveillent... les anneaux rompus se cherchent, éclairés d'une molle et magique lumière. [...] Les âges que nous vivons sont comme des amis tendres, nous les aimons, nous habitons en eux. Mais, une fois en pleine route, ces âges si charmants sont des amis lassés qui se détachent peu à peu. », p. 45. È tramite il romanzo di Sainte-Beuve che Balzac richiama *René* (1805): « Amaury a dit ce qu'il devait à *René*. Un soir, il écrit sur son cahier de lectures : "J'ai lu *René* et j'ai frémé, je m'y suis reconnu tout entier". [...] Sainte-Beuve doit à l'Enchanteur la révélation, le sens de la beauté littéraire qui s'attache à l'expression de ce qui passe et ne reviendra plus, fugitivité du temps présent, nostalgie des choses perdues, mélancolie du souvenir. Sous les veines agitations d'Amaury, ces sentiments entrent dans le plan profond de *Volupté*. », Jacques Borel, *Le lys dans la vallée et les sources profondes de la création balzacienne*, op. cit., p. 75. Cfr. Robert Niess, *Sainte-Beuve and Balzac : Volupté and Le lys dans la vallée*, « Kentucky Romance Quartely », voll. XX, n. 1, 1973, pp. 113- 124.

²⁰³ Honoré de Balzac, *Le lys dans la vallée*, op. cit., p. 234.

²⁰⁴ Cfr. Jacques Borel, *Le lys dans la vallée et les sources profondes de la création balzacienne*, op. cit.: « C'est un retour en arrière, c'est-à-dire un retour sur soi, une évocation du passé, sentiments, rares

della passione è trascurabile, quasi inutile, è invece il desiderio in sé a diventare indispensabile, a bastare a se stesso: « Félix n'aura plus alors qu'à reprendre à son compte la méditation même d'Adolphe: c'est en vain qu'on brise avec les objets et les êtres extérieurs, on ne saurait briser avec soi-même. »²⁰⁵

Questo particolare volto dell'assenza, così come è tratteggiato dal romanzo, trova un'eco nell'esistenza stessa dell'autore e nella sua sfida quotidiana con la scrittura. Nel febbraio 1832 Balzac riceve una lettera misteriosa, firmata *l'Etrangère* e proveniente da Odessa. L'origine remota conferisce a quella che è una banale testimonianza d'ammirazione un fascino tanto particolare da spingerlo ad avviare una fitta corrispondenza, destinata a durare per un ventennio. I due corrispondenti, che s'incontreranno in due sole occasioni, sono uniti dalla separazione che conserva il loro desiderio: « Pour vous, je suis l'Etrangère, et la serai toute ma vie, vous ne me connaîtrez jamais... »²⁰⁶ Poco a poco la mancanza tesse la trama di un legame strettissimo, riconoscibile attraverso l'*endieusement* di Mme Hanska « Il est sincère, quand il lui dit qu'elle est devenue sa pensée constante, son but inique, son étoile... »²⁰⁷

Come Félix de Vandenesse, Balzac non accede al desiderio, preferisce sottrarsi alla sua amante e quindi alla realtà: « Le hasard m'a contraint à écrire mes désirs au lieu de

joies, erreurs, fautes et remords. [...] On serait tenté de croire, aidé par le mot de Balzac: "Je referai *Volupté*", que *Le lys* y trouve sa genèse. Il lui doit simplement, plus qu'un exemple, une leçon. Balzac a reconnu ce que l'ouvrage de Sainte-Beuve renferme d'original, tout en prenant à d'autres, lui aussi, une bonne part de ses idées. [...] Balzac le lançait ainsi dans le sillage de *Volupté*, profitant de son effet de curiosité et proposait une comparaison. », p. 65. Lo studioso ipotizza, peraltro, una certa affinità tra il romanzo balzachiano, *La Nouvelle Héloïse* di Rousseau e *L'Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* di Prévost: « Saint-Preux a des sentiments et des accents que Félix, nuances à part, exprimera; son amour est un mélange d'adoration et de passion. Il éprouve un amour idéalisé par la distance. [...] Les événements ne se produisent pas sous les yeux du lecteur, ils sont rapportés et l'impression s'en trouve amortie. Une lettre parle de choses récentes, ce sont déjà des choses passées; elle pousse à regretter et poursuit l'image nostalgique du souvenir. », p. 80.

²⁰⁵ Cfr. Pierre Danger, *L'éros balzacien*, op. cit. Gérard Gengembre, *Honoré de Balzac. Le lys dans la vallée*, op. cit., p. 224. Non a caso *Le lys dans la vallée* può essere considerato come un romanzo fondato sul problema della scrittura e del possesso della pagina bianca. È, infatti, significativo che sia quasi esclusivamente costituito dalla lettera che Félix indirizza a Natalie de Manerville per informarla sul suo amore passato. L'oggetto di questa confessione che è di fatto l'impossibilità di possedere Mme de Mortsauif, il "bianco idolo", può essere considerata come un'allusione alla lotta di Balzac con la pagina bianca. Questa ricerca ha, tuttavia, un esito fallimentare, attestato sia dalla conclusione della vicenda, la morte di Henriette, che dall'inefficacia della scrittura che non riesce a sedurre Natalie. Cfr. Alberto Castoldi, *Bianco*, op. cit., p. 17.

²⁰⁶ Honoré de Balzac, *Lettres à Mme Hanska*, Paris, Laffont, 1990, vol. I, Lettera del 7 novembre 1832, p. 445.

²⁰⁷ Jacques Borel, *Le lys dans la vallée et les sources profondes de la création balzacienne*, op. cit., p. 22.

les satisfaire.»²⁰⁸ Prigioniero di se stesso, il romanziere non si rende nemmeno conto che la sua *Dilecta* replica a stento. La corrispondenza si rivela un monologo fondato sull'assenza, perché crea uno spazio aperto che, sostituendo la coscienza, colma in modo provvisorio una mancanza: «...chef-d'oeuvre de deux cœurs qui ne se rencontrent pas.»²⁰⁹ L'autore vi riversa, infatti, le sue ansie più intime, a partire dalla lotta per il possesso della pagina bianca,²¹⁰ cercando così di "arredare" il suo vuoto interiore. Le lettere di Balzac che, come quelle di Félix, servono da scudo contro una donna-Gorgone, esprimono il bisogno di dare un volto all'assenza per poter gestire il timore della morte:

Le lys renferme une référence précise à cet état curieux où l'indifférence au monde et au temps présent se lie au regret des choses passées. C'est Félix qui l'exprime: "Un orgue expressif doué de mouvement s'exerce alors en nous dans le vide, se passionne sans objet, rend des sons sans produire de mélodie, jette des accents qui se perdent dans le silence : espèce de concentration terrible d'une âme qui se révolte contre l'inutilité du néant ; jeux accablants dans lesquels notre puissance s'échappe tout entière sans aliment, comme le sang par une blessure inconnue. La sensibilité coule à torrents, il en résulte d'horribles affaiblissements, d'indicibles mélancolies..."²¹¹

²⁰⁸ Honoré de Balzac, *Lettres à Mme Hanska*, op. cit., Lettera del 23 Marzo 1833, p. 1124.

²⁰⁹ Roger Pierrot, *Préface aux Lettres à Mme Hanska*, op. cit., p. 123. È significativo che le lettere di Mme Hanska pervenute siano di quantità inferiore rispetto a quelle di Balzac, che invece costituiscano il *corpus* della corrispondenza.

²¹⁰ Cfr. Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*, op. cit., p. 151. Lo studioso attesta l'intimo legame tra scrittura e luce bianca. Nei testi dell'*Upanishad* la parola viene, infatti, associata al fuoco o comunque al bagliore.

²¹¹ Jacques Borel, *Le lys dans la vallée et les sources profondes de la création balzacienne*, op. cit., p. 56.



Illustrazione di Philippe Bertall per l'edizione Furne del 1844 di *Le lys dans la vallée*.

« Mais l'éternel désespoir c'est de ne pouvoir faire palpable la beauté que l'on sent... » Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin* (1835).

Con *Spirite* (1865) Théophile Gautier subordina la parola alla rappresentazione dell'Ideale che per sua natura deve darsi in tutta la sua assenza. Di qui, secondo una tradizione più di matrice anglosassone che francese, la scelta di porre al centro del romanzo un fantasma, in un contesto narrativo dove il "Bello", in sintonia con la cultura dell'epoca, è androginicamente inteso: «Nous serons l'unité dans la dualité, le moi dans le non-moi, le mouvement dans l'accomplissement, la fraîcheur dans la flamme.»²¹² Introdotto da un narratore onnisciente, perciò garante a priori della sublimazione dell'Ideale, lo spirito si offre come un fantasma al femminile la cui natura peculiare può essere descritta solo tramite il rimando ad una bellezza «indéfinissable».²¹³ «quelque chose d'une beauté dont la beauté mortelle n'est que l'ombre...»²¹⁴ Questo gioco di specchi, questa sorta di cortocircuito della rappresentazione dell'Ideale a cui si destina la scrittura attraverso l'opera, in tal senso vero e proprio serbatoio di figure dell'assenza.

Se in un primo tempo *Spirite* è caratterizzata dalla componente principale degli spiriti, l'invisibilità, in seguito prenderà sempre più spessore, offrendosi alla percezione sensoriale del protagonista. Lo spirito sollecita, infatti, tutta la gamma dei sensi per trovare una forma materiale elementare. Le sue prime apparizioni che consistono in un soffio impercettibile («un soupir faible et aérien, un être impalpable et pur esprit... »),²¹⁵ si limitano alla discrezione dell'udito, poi cambiano di natura e sfruttano la concretezza della vista (« Elle ressemblait plutôt au reflet d'un corps

²¹² Cfr. gli studi di Franca Franchi, *Le metamorfosi di Zambinella, L'immaginario androgino fra Ottocento e Novecento*, Bergamo, Lubrina, 1991, di Pauline Wahl Willis, *Armance de Stendhal et Spirite de Gautier*, "Stendhal et le romantisme", Actes du Colloque international stendhalien, Mayence, 1982, Aran (Suisse), Ed. Grand Chêne, 1985, pp. 349-362 e di François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, op. cit. Il romanzo *Spirite* offre una versione sublimata della figura dell'Androgino, la stessa che emerge in *Séraphitâ* (1831) di Balzac, dove il barone Féroë illustra le teorie di Swedenborg relative ai matrimoni mistici. Théophile Gautier, *Spirite*, (1865), Paris, Gallimard Pléiade, 1999, p. 324.

²¹³ Ibid., p. 344.

²¹⁴ Ibid., pp. 28, 34. La preoccupazione di Gautier di rappresentare l'indicibile è peraltro confermata da una significativa affermazione che Charles Baudelaire aveva attribuito all'autore di *Spirite*: «L'inexprimable n'existe pas!», cit. in Marcel Voisin, *Le soleil et la nuit*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981, p. 321.

²¹⁵ Théophile Gautier, *Spirite*, op. cit., p. 54.

dans une glace qu'à ce corps lui-même »).²¹⁶ Infine il fantasma si rende tangibile attraverso una nube sottile ma palpabile.²¹⁷ L'immaterialità propria della sfera uditiva cede progressivamente alla manifestazione visiva che va lentamente coagulandosi nella fisicità del tatto:

La tache lumineuse commençait à se dessiner d'une façon plus distincte et à se 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 seraient la rendre. [...] Cette vapeur prit des contours plus arrêtés et devient bientôt une jeune fille d'une beauté céleste, à qui sa chevelure d'or faisait une auréole lumineuse; Spirite, car c'était elle...²¹⁸

Successivamente è un velo leggero a lasciare trasparire i tratti di un «haut Idéal»,²¹⁹ senza comunque consegnarli ancora definitivamente alla realtà: «L'image se condensait de plus en plus sans atteindre pourtant la précision grossière de la réalité...»²²⁰ Infatti «Mille suavités indicibles, mille attraits que la nature ni l'art ne sauraient réunir en un type»²²¹ riescono gradualmente a fissarsi in un'incarnazione capace di affascinare Malivert. La “velatura” contribuisce paradossalmente ad aumentare la visibilità del fantasma che acquista sempre più peso nell'esistenza del protagonista. Prima di “prendere il velo” («Ce linceuil symbolique qui me faisait

²¹⁶ Ibid., pp. 23, 87.

²¹⁷ Cfr. Il poema di Théophile Gautier, *La nue* (1852), contenuto in *Emaux et Camés* (1852), dove la nuvola, insieme alla neve, è un'immagine dell'assenza: «A l'horizon monte une nue, / Sculptant sa forme dans l'azur: / [...] Comme une Aphrodite éthérée, / Faite de l'écume de l'air; / On voit onder en molles poses / Son torse au contour incertain, / [...] Ses blancheurs de marbre et de neige/ Se fondent amoureusement / [...] La raison dit: "Vague fumée, / Où l'on croit voir ce qu'on rêva, / Ombre au gré du vent déformée, / Bulle qui crève et qui s'en va !" / Le sentiment répond: "Qu'importe ! / Qu'est-ce, après tout que la Beauté, / Spectre charmant qu'un souffle emporte / Et qui n'est rien, ayant été! "...», *La nue*, Paris, Œuvres complètes Collection Pléiade, 2002, p. 111.

²¹⁸ Théophile Gautier, *Spirite*, op. cit., p. 89.

²¹⁹ Ibid., p. 400. In una novella del 1835, *Adieu*, Balzac anticipa il “sogno bianco” di Gautier. In una sera di fine estate in un bosco *dell'Ile-de-France* due cacciatori intravedono una figura femminile bianca e vaporosa aggirarsi in modo spettrale. Si tratta del fantasma della contessa Stéphanie de Vandière. La donna misteriosa presenta il medesimo aspetto di Spirite: «Il vient de se lever là, devant moi, dit-il à voix basse, une femme étrange; elle m'a semblé plutôt appartenir à la nature des ombres qu'au monde des vivants. Elle est si svelte, si légère, si vaporeuse, qu'elle doit être diaphane. Sa figure était aussi blanche que du lait. [...] Elle m'a regardé en passant, et quoique je ne sois point peureux, son regard immobile et froid m'a figé le sang dans les veines.», Paris, Livre de Poche, 1995, pp. 33, 34.

²²⁰ Ibid., pp. 89, 95.

²²¹ Ibid., p. 345.

morte au monde»),²²² di entrare in convento, di morire e di diventare il “visibile velato”, Lavinia non rappresentava, infatti, l’oggetto del desiderio di Guy,²²³ solo da morta, riuscirà a farsi visibile e desiderabile.²²⁴ Nella separazione della morte, la fanciulla diventa l’incarnazione del desiderio:²²⁵

Devenue fantôme, Lavinia passera son temps à lever et refermer le voile entre le réel et l’extramonde, à se dévoiler petit à petit, et même petit bout par petit bout, acquérant ainsi le scintillement de l’objet du désir, par l’imposition du voile et de l’obstacle. Car l’obstacle seul attise le désir. [...] Maintenant par l’obstacle impénétrable de la mort elle devient pur objet de regard, et Malivert va faire tous ses efforts pour la rendre visible, pour donner forme à ce qui n’est qu’une lueur. [...] Si nous pouvons dire que Lavinia est une allégorie du désir, c’est que son être se résume à un perpétuel va-et-vient entre sa nature de signe, de métaphore du désir, et la présence réelle de l’objet qu’elle tend à devenir jusqu’à son érection finale sous forme de statue.²²⁶

Nel suo celebre saggio *L’œil vivant* (1961) mentre evoca il valore simbolico del velo, Jean Starobinski sembra suggerire quella passione che lega il giovane al fantasma :

²²² Ibid., p. 398. È solo nel momento in cui Lavinia prende i voti e muore simbolicamente, che si offre a Malivert. La scena della vestizione, «la toilette du condamné, contact d’une hache...» (*Spirite*, op. cit., p. 399), testimonia, tramite l’allusione all’episodio della «mise au tombeau» di Amélie in *René*, l’intimo legame tra desiderio e morte. Cfr. Hermine Riffaterre, *Love-in-Death: Gautier’s Morte amoureuse*, New York, Litterary forum, 1980, p. 68.

²²³ Cfr. Albert Smith, *Ideal and reality in the fictional narratives of Théophile Gautier*, Gainesville, University of Florida Press, 1969; laddove lo studioso sottolinea: «...these obstacles are almost as important for the idealist as the ideal which he is pursuing. They do, indeed, show themselves to be closely bound up with his quest, for at every turn the heroes in the narratives find themselves confronted by certain forces or conditions militating against their attainment to or enjoyment of the ideal.», p. 35.

²²⁴ Tra gli studi consacrati all’opera di Gautier si rinvia a Ross Chambers, *Spirite de Gautier, une lecture*, “Archives des lettres modernes”, n. 153, Paris, Minard, 1974, a Paolo Tortonese, *Inversioni dello sguardo. Gautier, Novalis e l’interiorità romantica*, “Rivista di estetica”, n. 31, 1989, pp. 135-147, a Rita Benesch, *Le regard de Gautier*, Zurigo, Juris, 1969, a Nathalie David-Weill, *Rêve de pierre. La quête de la femme chez Théophile Gautier*, op. cit. e a Franca Franchi, *I veli della modernità, Saperi letterari sulla moda nell’Ottocento francese*, op. cit.

²²⁵ Cfr. Ross Chambers, *Spirite de Gautier, une lecture*, op. cit. Stando allo studioso, Malivert, come gli altri protagonisti maschili delle scritture dell’impotenza, è vittima del “complesso di Tantalò”. L’oggetto del suo desiderio è, infatti, sempre destinato all’inaccessibilità. Come d’Albert, il protagonista di *Mademoiselle de Maupin* (1835), Guy de Malivert coltiva «un amour exicité par l’impossible... », infatti «quelque chose l’attire et l’appelle invinciblement qui n’est pas de ce monde, et il ne peut avoir de repos ni jour ni nuit; et, comme l’héliotrope dans une cave, il se tord pour se tourner vers le soleil, qu’il ne trouve pas.», Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin* (1835), Paris, Gallimard, 2004, p. 211.

²²⁶ Camille Dumoulié, *Cet obscur objet du désir. Essais sur les amours fantastiques*, op. cit., pp. 86, 87.

Le caché est l'autre côté d'une présence. Le pouvoir de l'absence, si nous tenons de le décrire, nous ramène au pouvoir que détiennent, de façon assez inégale, certains objets réels : ils désignent, derrière eux, un espace magique; ils sont l'indice de quelque chose qu'ils ne sont pas. Obstacle et signe interposé, le voile de Poppée engendre une perfection dérobée qui, par sa fuite même, exige d'être ressaisie par notre désir. Apparaît ainsi, en vertu de l'interdiction opposée par l'obstacle, toute une profondeur qui se fait passer pour essentielle. La fascination émane d'une présence réelle 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. [...] 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. [...] Poppée court le risque que son visage dévoilé déçoive ses amants; ou que ses yeux grands ouverts et offerts leur paraissent encore tendus d'un sombre voile: le désir ne peut plus cesser de chercher ailleurs.²²⁷

Nel frattempo Spirite-velo assume sempre più spessore, tanto da finire per confondersi con la consistenza della neve che copre il paesaggio circostante. Immagine amplificata del velo, il manto nevoso è una figura capace di dare una maggiore visibilità all'Ideale.

In virtù della sua natura, il fantasma è costretto a muoversi in una dimensione che, pur essendo reale, risulta comunque alterata alla percezione sensoriale. Non casualmente lo scenario delle apparizioni è dominato dalla neve che crea un effetto di estraniamento. Le annotazioni paesaggistiche che Gautier raccoglie durante il suo viaggio in Russia attestano il fascino incantatorio della neve:

...par l'immensité immaculée et blanche, sur la neige étincelante, sol étrange qui ferait croire, par sa teinte d'argent, à un voyage dans la lune, à travers un air vif, glacial comme l'acier, où rien ne se corrompt, pas même la mort! [...] Ces tubes transparents, selon que le jour les traverse, prennent des teintes prismatiques étranges et revêtent toutes les couleurs du spectre solaire; dans certains endroits où ils sont entassés, on croirait à l'écroulement d'un palais de fée, surtout le soir quand le soleil se couche au bord d'un ciel d'or vert. [...] Ce sont des effets qui étonnent l'œil et que la peinture n'ose rendre, de peur d'être taxée d'in vraisemblance ou de mensonge.²²⁸

²²⁷ Jean Starobinski, *L'oeil vivant*, (1961), Paris, Gallimard, 1999, pp. 10,11.

²²⁸ Théophile Gautier, *Voyage en Russie*, (1867), Paris, Laffont, 1990, p. 365

Questa sorta di sospensione spazio-temporale fonda un non-luogo, un *a-topos* ideale in grado di accogliere gli interventi straordinari dello spirito.²²⁹ Come in *Une nuit de Cléopâtre* (1839) il sole del deserto acceca e consegna tutto all'assenza, così in *Spirite* la «vertige de blancheur»²³⁰ crea una dimensione incerta, di stasi mortifera che incombe anche sui personaggi: «Les personnages ne sont d'aucun temps ni d'aucun pays.»²³¹ Essendo una condizione estemporanea capace di evocare la precarietà delle cose e al contempo una sottrazione dello spazio reale che allude alla minaccia della perdita, la neve si offre come un volto dell'assenza:

La neige couvrait la terre de sa froide draperie, laissant deviner à travers ses plis blancs la forme vague des objets, à peu près comme un suaire le cadavre qu'il dérobe aux regard. Il n'y a plus ni routes, ni sentiers, ni démarcations d'aucune sorte. Rien que les reliefs et de dépressions peu sensibles dans la blancheur générale.²³²

Il manto nevoso avvolge, infatti, le forme, negandole allo sguardo che, privo di riferimenti, resta quasi disorientato: «Par une neige d'un ou deux pieds, le piéton est un être impossible...».²³³ «En grande toilette d'hiver»,²³⁴ anche Parigi muta d'aspetto, interrompe le sue attività e, mentre assiste alla sublimazione del desiderio dei protagonisti («Un voile de chasteté... Ce sol vierge...»),²³⁵ diventa un grande cimitero. Attraverso la negazione sensoriale, caratteristica di questo scenario, la scrittura trova così un'immagine di stasi e di morte. La neve che cala, occultando e paralizzando, è paragonata significativamente a un «linceul funèbre».²³⁶

Quelques cabanes bâtis en rondins faisaient tache sur la pâleur de ce morne drape. [...] On ne saurait imaginer la grandeur étrange et triste de cet immense paysage blanc, offrant l'aspect que présente au

²²⁹ Cfr. Marie-Claude Schapira, *Le regard de Narcisse*, op. cit. Facendo allusione alla riflessione di Mircea Elide, la studiosa delinea la dimensione ideale, annunciata dall'incontro tra Malivert e Spirite: «Nous ne serons pas étonnés de voir cette initiation se présenter comme un "retour individuel à l'origine, conçu comme une possibilité de renouveler et de régénérer l'existence de celui qui l'entreprind". [...] Ce retour à la totalité originnaire, au paradis antérieur, dans cet inceste primitif avec la tyrannique image maternelle est le dernier remède au morcellement du moi.», pp. 243, 249.

²³⁰ Théophile Gautier, *Voyage en Russie*, op. cit., p. 363.

²³¹ Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, op. cit., p. 320.

²³² Théophile Gautier, *Voyage en Russie*, op. cit., p. 196.

²³³ Ibid., p. 361.

²³⁴ Ibid., p. 354.

²³⁵ Ibid., p. 357.

²³⁶ Théophile Gautier, *Spirite*, op. cit., p. 321.

télescope la lune vue en son plein. Il semble qu'on soit dans une planète morte et saisie à jamais par le froid éternel. L'imagination se refuse à croire que ce prodigieux entassement de neige se fondera, s'évaporerà ou se rendra à la mer avec les flots grossis des fleuves, et qu'un jour de printemps rendra vertes et fleuries ces plaines décolorées. [...] La neige portait l'immobilité de la mort. [...] Un silence profond régnait dans la solitude de la campagne, car la neige amortit tous les sons avec son tapis d'hermite. On n'apercevait personne à travers l'étendue déserte; aucune trace d'homme ni d'animal.²³⁷

L'anestesia sensoriale che accompagna Spirite è in totale assonanza con la “*rêverie* della scomparsa” che determina più in generale l'atmosfera della narrazione:

C'est une des poésie du Nord, et l'imagination peut y découvrir des mirages hyperboréens. Certes, rien n'est plus joli que ces ramages, ces arabesques et ces filigranes de glace si délicatement contournés par les doigts de l'Hiver. Pourtant, quand on les a contemplés une heure, on s'impatiente contre ce voile aux broderie blanches qui vous empêche également d'être vu et de voir. La curiosité s'irrite de sentir passer derrière cette vitre dépolie tout un monde d'aspects inconnus qui ne se représenteront peut-être plus jamais à vos yeux.²³⁸

Tutto è pervaso da una «metafisica del silenzio»²³⁹ che evoca, peraltro, una nuova immagine rappresentativa dell'Ideale, la stella. L'iridescenza stellare, variante del fiocco di neve,²⁴⁰ mette in evidenza l'idea di mancanza che fonda il desiderio, ciò che

²³⁷ Théophile Gautier, *Voyage en Russie*, op. cit., pp. 197, 355.

²³⁸ *Ibid.*, p. 195.

²³⁹ Cfr. Gilbert Durand, *Psychanalyse de la neige*, «*Mercur* de France», 1- VIII, 1953.

²⁴⁰ Lo stesso paesaggio innevato fa da sfondo al celebre racconto di Hans Christian Andersen, *La regina della neve* (1844). In questo ambiente, dove tutto è amplificato dal fascino inquietante della regina, il fiocco di neve, come un velo, materializza l'algido potere del bianco attraverso uno splendore siderale: «...quel fiocco di neve diventò grande, sempre più grande e alla fine si trasformò in una dama, avvolta in un bellissimo velo bianco tempestato di milioni di fiocchi lucenti come stelle. Era tanto bella e fine, ma di ghiaccio, di risplendente, scintillante ghiaccio, eppure era viva; gli occhi erano fissi come due stelle chiare...», *Fiabe*, Torino, Einaudi, 1970, p. 125.

Si rinvia nuovamente a Théophile Gautier, *Voyage en Russie*, op. cit.: «Les saillies architecturales du palais qui faisait face à notre maison étaient accusées par des lignes d'argent, comme ces dessins sur papier de couleur qu'on rehausse de blanches touches de gouache.», p. 199. E «*Figurez-vous une longue vallée de neige formée par le lit du fleuve, avec ses clairs roses, des ombres bleues, parsemée d'énormes diamants jetant des feux comme des girandoles, et aboutissants à une ligne ponceau. [...] Souvent, au sortir d'un spectacle ou d'une soirée, quand la lune resplendit claire et glaciale et que les étoiles ont cette vivacité de scintillation que produit la gelée, la neige brille comme un marbre pilé...*», pp. 353, 432.

In un'altra opera dell'autore, *Le Capitaine Fracasse* (1863), nella sezione *Effet de neige*, Gautier descrive un paesaggio che, dominato dalla vertigine di neve, assume tratti irreali: «*Aux tourbillons du vent se mêlèrent des flocons de neige, montant, descendant, se croisant sans pouvoir toucher à terre ou s'accrocher quelque part, tant la rafale était forte. Ils devinrent si pressés, qu'ils formaient comme une*

di fatto, come testimonia la radice latina del verbo *desīdĕro*, è lontano dalle stelle. Le comparazioni siderali che attraversano il romanzo, evocano lo stesso universo remoto e silenzioso della neve:

De ce fond, qu'on peut 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 brillantes 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 soleil, des esprit discernables non par leur ombre, mais par une lumière différente. Dans cet essaim, Guy 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. [...] Ce non-être d'où la vie jaillit plus jeune et plus fraîche.²⁴¹



Gustave Courbet, *Paysage de neige dans le Juras* (1866).²⁴²

obscurité blanche à quelques pas des piétons aveuglés. A travers ce fourmillement argenté, les objets les plus voisins perdaient leur apparence réelle et ne se distinguaient plus. », Paris, Pléiade Gallimard, 2002, p. 773.

²⁴¹ Théophile Gautier, *Spirite*, op. cit., pp. 201, 289.

²⁴² Théophile Gautier, *Courbet, le Watteau du laid*, Paris, Séguiet, post. 2000 : «*Paysage de neige dans le Juras* (1866) est une toile de la hardiesse la plus simple et la plus originale. L'immense linceul blanc où se hérissent quelques buissons roux s'étale des bords du cadre jusqu'à l'étroite bande de ciel noirâtre qui cerne l'horizon ; la neige de M. Courbet n'est ni grise, ni bleue, ni jaune; elle est blanche, chose rare dans les effets de ce genre, et le peintre a vaincu cette difficulté presque insurmontable avec un merveilleux instinct de coloriste.»p. 58.

Il fantasma, i cui tratti evanescenti si sono ormai fissati sul volto di Lavinia, parla attraverso il corpo della morta. Diventata visibile, Spirite necessita, tuttavia, della presenza sempre più costante di Malivert per poter sussistere. La chiusura a cui si destina il protagonista insieme alla sua amata, è del resto l'estrema attestazione della materializzazione dell'assenza.²⁴³ Il giovane finisce per essere vampirizzato dallo spirito, che è l'incarnazione della sua stessa impotenza di fronte al desiderio. Benché Guy cerchi di possedere il "suo" fantasma attraverso la scrittura, in realtà si ritrova ad essere vittima di una parola che evoca il rimosso. Come sottolinea la riflessione di Alberto Castoldi, Spirite diventa l'estroflessione dell'io narcisistico del protagonista:

Si potrà leggere in Spirite anche la proiezione fantasmatica dell'io del protagonista che vampirizza Guy, conducendolo alla morte. Il bianco è lo schermo di queste proiezioni, e al tempo stesso il loro contenuto, sia come assenza, il clima algido, sia come somma di tutti i possibili, somma di tutti i colori, l'ineffabile: la pagina bianca in tutte le sue potenzialità.²⁴⁴

Come il velo e la neve, veri e propri schermi per le apparizioni dell'ombra, anche la pagina è «une ouverture pratiquée sur un vide rempli d'idéales tenèbres.»²⁴⁵ Il bianco del foglio è, infatti, come l'esaltazione comune a tutte le figure dell'assenza che attraversano il romanzo. Incarnato da figure spettrali che, come Mme de Mortsau e Lavinia, rimandano alla sublimità, questo colore si offre come il terreno d'incontro tra

²⁴³ Cfr. Albert Smith che in *Ideal and reality in the fictional narratives of Théophile Gautier* (op. cit.) mette in luce l'incapacità del protagonista di scendere a patti con la realtà: «Malivert has always been suspicious of material involvements. His refusal to form earthly attachments is the result of his rejection of the ambience in which he exists as being empty of the kind of satisfaction demands. After his introduction to the extrahuman reality he becomes even more antipathetic to the world around him, finally breaking with it altogether. The rupture is general, too, taking in not only representatives of an unattractive society but any object which might appeal the sense of one less spiritually oriented.», p. 54.

²⁴⁴ Alberto Castoldi, *Bianco*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, p. 26.

²⁴⁵ Théophile Gautier, *Spirite*, op. cit., p. 345. Cfr. La riflessione che Pierre Fédida conduce in *L'Absence*, (op. cit.) a proposito della pittura di Cézanne; stando allo studioso, nelle tele del pittore il bianco assumeva un significato particolare: «Or pour Cézanne le blanc est la capacité lumineuse de toute couleur: c'est le blanc, non comme couleur mais comme vide. Ce vide énérgétise les tensions jusqu'à leur limite tectonique qui est *le moment de décision* de l'œuvre, son événement. [...] *Le plein de lumière est le silence du vide* et c'est le vide qui agit et articule la tectonique des mouvements. [...] Ici *l'absence* que veut peindre Cézanne, c'est *cette absence de l'homme* qui défie, dans le paysage, l'homme représenté, l'image motivée de sa projection. Alors l'absence de l'homme est présence de l'homme *entre* la lumière et l'amour, dans *ce mouvement* de « la montée de la terre vers le soleil ». [...] « L'homme absent, dit Cézanne, mais tout entier dans le paysage. » [...] Et le ciel ne peut être alors que le vide de la lumière dans la blancheur de la toile : il est le fond. Ce fond, non représentable, est *présence* par le pouvoir de la négation. », pp. 332, 333.

il desiderio e la morte.²⁴⁶ In questa prospettiva la pagina bianca, mentre tematizza l'operare della scrittura, è destinata ad affermare l'impotenza della lotta per il possesso dell'Ideale.²⁴⁷

Un monde de sentiments nouveaux fermentait dans sa poitrine, et pour les exprimer il demandait à la langue plus qu'elle ne peut donner. Les vieilles formes, les vieux moules éclataient et quelquefois la phrase en fusion jaillissait et débordait, mais en éclaboussures superbes, semblables à des rayons d'étoiles brisées.²⁴⁸

In questo romanzo l'incontro con il bianco si rivela così un'esperienza distruttrice, che si fonda, da un lato, sui meccanismi della sublimazione e dall'altro si rivolge al rimosso, materializzato dall'inchiostro depositato sulla carta. Posseduto dall'*Unheimliche* del canto della sirena Spirite, Malivert è come paralizzato, assediato dai suoi fantasmi.²⁴⁹ Nel disperato tentativo di dominare il rimosso la parola del protagonista si scopre, infatti, sempre mancante, perché costantemente confrontata

²⁴⁶ Tutte le immagini del bianco evocano significativamente un universo di liminarietà, una condizione incerta di vita-in-morte, caratteristica peraltro dell'iniziazione di Guy de Malivert. In questa prospettiva il bianco indica una condizione di vita-in-morte che esprime una pulsionalità legata alla morte. Cfr. Alberto Castoldi, *Bianco*, op. cit., pp. 54- 56.

²⁴⁷ Cfr. Marie-Claude Schapira, *Le regard de Narcisse*, op. cit. : « Cette difficulté à voir net transposée en termes de création devient une émouvante exigence de clarté, un désir inquiet d'incarner l'idée, de doter d'une forme le signifiant. "Je dégage, à force d'attention, les idées les plus insaisissables de la vapeur trouble où elles flottaient et je leur donne un corps." (*Avatar*) Tout est là. Toute création est une victoire de l'idée sur la matière, du trait sur l'opacité. », p. 103. È nell'intenzione di lottare contro la frammentazione della realtà e l'evanescenza dell'Ideale che Gautier, in una prospettiva di difesa, fa dire a d'Albert: « Par une espèce de réaction instinctive, je me suis toujours désespérément cramponné à la matière, à la silhouette extérieure des choses, et j'ai donné dans l'art une très grande importance à la plastique. », *Mademoiselle de Maupin*, op. cit., p. 243.

²⁴⁸ Théophile Gautier, *Spirite*, op. cit., pp. 260, 262.

²⁴⁹ *La lettera a Lord Chandos (Ein Brief, 1902)* di Hugo von Hofmannsthal testimonia la medesima impotenza di fronte al linguaggio. La constatazione dell'impossibilità di gestire la parola, e il rimosso, costringe il protagonista ad abbandonare l'attività letteraria. Le parole di Lord Chandos evocano il malessere di Malivert: «...ma le parole astratte, di cui la lingua, secondo natura, si deve pure valere per recare a giorno un qualsiasi giudizio, mi si sfacevano nella bocca come funghi ammuffiti. [...] Una per una, le parole fluttuavano intorno a me; diventavano occhi, che mi fissavano e nei quali io a mia volta dovevo appuntare lo sguardo. Sono vortici, che a guardarli io sprofondo con un senso di capogiro, che turbinano senza sosta, e oltre i quali si approda nel vuoto. [...] Una lingua di cui non una sola parola mi è nota, una lingua in cui mi parlano le cose mute...», op. cit., pp. 43, 45, 61.

A proposito della *Lettera di Lord Chandos* si rinvia a Maurice Blanchot, *L'inspiration*, in *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955. L'esperienza dell'ineffabile vissuta da Lord Chandos viene ampiamente illustrata: «On a l'impression d'une réalité qui se défait, d'une chose qui pourrit et tombe en poussière. Ce n'est pas que les mots lui manquent, mais ils se métamorphosent sous ses yeux, ils cessent d'être des signes pour devenir des regards, une lumière vide, attirante et fascinante, non plus des mots, mais l'être des mots. [...] Les mots sont perdus, les objets deviennent sans usage, mais, à l'abri de ce manque, un contact nouveau se forme avec l'intimité des choses, un pressentiment de rapports inconnus, d'un autre langage...», pp. 243, 244.

con l'assente.²⁵⁰ L'impossibilità del desiderio ne fa «l'ombre de l'idée»,²⁵¹ il riflesso scolorito dell'Idea:

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. 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 passe, en cette vie, 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.²⁵²

Anche il frequente ricorso a immagini sinestetiche tese alla rappresentazione dello spirito è un'altra prova della lotta ingaggiata dalla scrittura per la messa in forma

²⁵⁰ A differenza delle parole, impedito nella loro materialità, le note musicali sono la trasmissione più adatta per l'Ineffabile: « Les notes sans avoir besoin d'être frappées, jaillissaient toutes seules lorsque les mains lumineuses flottaient au-dessus d'elles. [...] Les mélodies s'échappaient du piano en vibrations visibles et colorées, se répandant à travers l'atmosphère de la chambre par ondulations lumineuses comme celles qui nuancent l'explosion radieuse des aurores boréales. D'ineffables mélancolies y soupirent, d'ardentes prières y jaillissent, de sourds murmures s'y font entendre, dernières révoltes de l'orgueil précipité de la lumière dans l'ombre. [...] Il semblait à Guy qu'il écoutait de la musique pour la première fois. Un art nouveau se révélait à lui, et mille idées inconnues se remuaient dans son âme; les notes éveillaient en lui des vibrations si profondes, si lointaines, si antérieures, qu'il croyait les avoir entendues dans une première vie, depuis oubliée. Non seulement Spirite rendait toutes les intentions du maître, mais elle exprimait l'idéal qu'il rêvait et auquel l'infirmité humaine ne lui avait pas toujours permis d'atteindre ; elle complétait le génie, elle perfectionnait la perfection, elle ajoutait à l'absolu ! », *Spirite*, op. cit., pp. 123, 124.

Cfr. il racconto di Gautier, *Le pipe d'opium* (1839, Paris, Livre de Poche, 2004.), dove il fantasma, che si esprime attraverso la musica, è sempre l'incarnazione di un linguaggio sovrumano: « Elle parlait en vers d'une beauté merveilleuse, où n'atteindraient pas les plus grands poètes éveillés, et quand les vers ne suffisait plus pour rendre sa pensée, elle lui ajoutait les ailes de la musique, et c'était les roulades, des colliers de notes plus pures que des perles parfaites, de tenues de voix, des sons filés bien au-dessus des limites humaines, tout ce que l'âme et l'esprit peuvent rêver de plus tendre, de plus adorablement coquet, de plus amoureux, de plus ardent, de plus ineffable. », p. 91.

Si rimanda anche alla riflessione di Georges Matoré che in *Le vocabulaire de la prose littéraire de 1835 à 1845. Théophile Gautier et ses premières œuvres en prose* (Genève, Droz, 1948) precisa come il vocabolario musicale impiegato da Gautier non rinunci affatto ad una rappresentazione concreta dell'Ineffabile attraverso il ricorso ad immagini visive: «Le domaine de la sensation auditive est réduit et, pour exprimer les sons, l'écrivain emploie plutôt un vocabulaire de visuel.», p. 201.

²⁵¹ Théophile Gautier, *Spirite*, op. cit., p. 119.

²⁵² *Ibid.*, pp. 58, 59.

dell'Ideale.²⁵³ Come testimonia il barone Féroë, un «suédois, compatriote de Swedenborg, et comme lui penché sur l'abîme du mysticisme»,²⁵⁴ la comunicazione verbale tradisce, infatti, la sua insufficienza di fronte a Spirite che

avec une intuition merveilleuse, rendait l'au-delà des mots, le non-sorti du verbe humain, ce qui reste d'inédit dans la phrase la mieux faite, le mystérieux, l'intime et le profond des choses, la secrète aspiration qu'on s'avoue à peine à soi-même, l'indicible et l'inexprimable, le *desideratum* de la pensée au bout de ses efforts, et tout le flottant, le flou, le suave qui déborde du contour trop sec de la parole.²⁵⁵

Lo sforzo di Guy de Malivert di dare un volto al rimosso, di farne un oggetto di rappresentazione, risponde alla necessità di gestire, depotenziandolo, il desiderio.²⁵⁶ Tuttavia i dettati a cui il protagonista si affida nella speranza di poter governare il

²⁵³ Cfr. Georges Matoré *Le vocabulaire de la prose littéraire de 1835 à 1845. Théophile Gautier et ses premières œuvres en prose*, op. cit. Lo studioso illustra la fondamentale importanza della "trasposizione d'arte" nell'opera di Gautier. Come un'associazione sinestetica, questo procedimento evoca una sensazione attraverso un'altra ricorrendo a nozioni comuni ad entrambe. Il sogno di un paradiso in cui tutte le arti si uniscano per poter esprimere l'Ideale è testimoniato dalle parole stesse di Gautier: «Chaque art a ainsi son impuissance d'où résulte une partie de ses beauté: les efforts immenses du poète à qui manque la plastique des formes, du peintre à qui manque la succession des idées, du sculpteur à qui manque le mouvement, du compositeur à qui manque le mot, ont produit les œuvres les plus merveilleuses de l'esprit humain. [...] Dans le ciel, le poète écrira des strophes qui se traduiront en belles femmes, en ombrages verts, en fleurs épanouies; le peintre et le sculpteur réaliseront des formes douées d'idées et de mouvement; le musicien condensera, sur des tables de cristal, les vibrations fugitives de ses mélodies... L'un touchera ses vers, l'autre chantera sa sculpture, et celui-ci verra sa musique. Tous les arts palpiteront ensemble dans la même œuvre... », Théophile Gautier, *La Presse*, (9 Dicembre 1844), « Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans », voll. II, (1858, 1859), Paris, Hetzel, Librairie Magnin, Blanchard et Compagnie, pp. 302, 303, cit in Rita Benesch, *Le regard de Théophile Gautier*, op. cit., p. 25. Infine per una definizione di trasposizione d'arte si vedano i versi di Gautier contenuti in *Musée secret* (1837): « Pour rendre ta beauté complète, / Laisse-moi faire, grand vieillard, / Changeant mon luth pour ta palette, / Une transposition d'art... », Paris, in *Poésies libertines*, Cercle du livre précieux, 1960, p. 96.

A proposito del valore assunto dalla trasposizione d'arte nell'opera di Gautier si rimanda anche a Marie-Claude Schapira, *Le regard de Narcisse*, op. cit.: « L'authenticité de la transposition d'art est directement liée à l'inauthenticité d'un moi impuissant à entrer en contact avec le réel. Et c'est dans ce type d'exercice qu'il est condamné à chercher son identité à travers le reflet de la création d'autrui. [...] Qu'il s'agisse de Véronèse, Teniers ou Lancret, la leçon de la transposition d'art reste la même. Gautier, par une disposition qui lui est propre, n'appréhende l'univers qu'en représentation, réifié, érigé, authentifié par un autre fétichisé. [...] Le désespoir de Gautier scripteur est bien cet axe logique le long duquel s'organise le découpage du récit en séquences ou en syntagmes qui reproduisent son propre morcellement, alors que le talent du peintre ou du sculpteur a le prestige inouï d'offrir au regard la vision immédiate et globale de la chose créée, comblant par cette illusion totalisante l'exigence narcissique du tout, tout de suite. », pp. 109, 113.

²⁵⁴ Théophile Gautier, *Spirite*, op. cit., p. 129.

²⁵⁵ *Ibid.*, pp. 119, 122.

²⁵⁶ Anche il celebre romanzo di Honoré de Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu* (1832) è incentrato sul problema dell'indicibilità. Il bianco della tela è il luogo in cui si manifesta spaventosamente il rimosso. Si rimanda al saggio di Alberto Castoldi, *Bianco*, op. cit., pp. 55-58.

perturbante dell'invisibilità, si rivelano uno strumento di morte. L'intimo legame tra scrittura e perdita è confermato da diverse scene del romanzo che trovano nell'immagine dell'arabesco una raffigurazione dell'assenza. In primo luogo è l'episodio dei pattinatori del lago ad essere particolarmente rappresentativo di questa relazione.²⁵⁷

La neige, balayée et relevée sur les bords, laissait voir la surface noirâtre et polie, rayée en tous ses par le tranchant des patins, comme ces miroirs de restaurateurs où les couples amoureux griffonnent leur noms avec des carres de diamants. [...] Dans le milieu du lac, les célébrités du patin [...] décrivaient des courbes, des spirales, des huit, dessinaient des lettres comme ces cavaliers arabes qui, avec la pointe de l'éperon, écrivent à rebrousse-poil le nom d'Allah sur le flanc de leur monture.²⁵⁸

La superficie del lago ghiacciato, scalfita dalle lame dei pattini, lascia intravedere degli arabeschi che danno forma alle traiettorie delle corse dei pattinatori, materializzando la loro *quête* amorosa, il loro desiderio.²⁵⁹ L'evocazione dell'assenza tramite l'*horror vacui* di una scrittura ridondante è la cifra sottesa di un'altra scena del «drame invisible»²⁶⁰ di Malivert e Spirite. Al tavolo di un banchetto Lavinia siede sola; accanto a lei c'è una sedia vuota e un segnaposto con impresso il nome di Guy scritto in arabeschi. La fisicità dei segni grafici dà corpo ad una dolorosa mancanza che così pare essere limitata.²⁶¹

Infine, come se volesse imprimere il volto dell'assenza su una pagina bianca, il protagonista disegna un arabesco sulla lapide di Lavinia coperta di neve.²⁶² In questo

²⁵⁷ Cfr. Marie-Claude Schapira, *Le regard de Narcisse*, op. cit. La studiosa conferma la rappresentatività di questa scena relativamente alla scrittura: «Si on lit la longue description du patinage au bois de Boulogne, on découvre que sa fonction est la mise en abyme textuelle du récit. [...] Si essentielle est la fonction narrative de cette description qu'une deuxième fois alors de la scène du patinage est représentée, textuellement, l'acte d'écrire... », p. 251.

²⁵⁸ Théophile Gautier, *Spirite*, op. cit., p. 196.

²⁵⁹ Cfr. Jean Clair, *Méduse*, op. cit: «“Le dessin arabesque”, avait écrit Baudelaire, “est le plus spiritualiste des dessins. Et encore: “Le dessin arabesque est le plus idéal de tous.”», p. 168.

²⁶⁰ Théophile Gautier, *Spirite*, op. cit., p. 356.

²⁶¹ Come il segnaposto, gli abiti di Malivert abbandonati sulla poltrona di casa offrono un'immagine dell'assenza: «Il a dit à son valet de chambre de lui apporter ses habits; mais quand il vit les jambes du pantalon pendre piteusement sur le dos du fauteuil, la chemise froide et blanche comme une carte porcelaine, l'habit noir aux bras ballants, les brodequins vernis miroités de reflets, les gants étendus comme des mains passées au laminoir, il fut près d'un désespoir subit. », p. 41.

²⁶² L'intimo legame tra il bianco e la morte trova conferma nel celebre aneddoto delle parole gelate, tramandato prima da Plutarco, ripreso poi dall'opera del Castegione e infine divulgato da Rabelais. Arrivati nel mar Glaciale artico, Panurge e Pantagruel sono assediati da un'infinità di voci prive

modo il giovane cerca di comunicare con la morta per liberarsi del suo fantasma, esternandolo:

Una lunga sequenza di fogli bianchi rivela al narratore, Guy, divenuto lettore della propria scrittura (!), quella ispiratagli dal proprio fantasma bianco, la storia, da lui ignorata, della passione del bianco nei suoi confronti, e da questa rivelazione, che egli fa rivivere nella sua scrittura, nascerà anche il desiderio di far naufragio in questo bianco, e dunque, ancora una volta di scrivere, prendendone di fatto possesso, facendolo vivere.²⁶³

Con la sua presenza reale, lo spirito può, infatti, colmare le forme vuote del mondo e dare senso alla realtà di Malivert che, tuttavia, si scopre nel frattempo «vittima del naturale potere di seduzione del bianco: Spirite.»²⁶⁴ Prima rinuncia all'esistenza mondana, poi, spinto dal desiderio di far naufragio nel bianco della luce della Grecia, mette fine alla sua stessa vita. Come Serpentina in *Il vaso d'oro* (1815) di E. T. A. Hoffmann, il fantasma è la Musa-vampiro di una scrittura che, residuo materiale di una trasmissione ineffabile, esprime il difficile tentativo di rappresentare l'assenza:²⁶⁵

d'emittente. Tutte le parole proferite si depositano sul manto nevoso come se fossero cristalli colorati dotati di una straordinaria fisicità. La neve costituisce il serbatoio ideale di una pulsionalità minacciosa in quanto i discorsi che materializzano la memoria, finiscono per materializzare il rimosso.

²⁶³ Alberto Castoldi, *Bianco*, op. cit., p. 26.

²⁶⁴ Ibid., p. 25. Cfr. il saggio di Marie-Claude Schapira, *Le regard de Narcisse*, che conferma in modo significativo come Spirite rappresenti il "fantasma della scrittura": «Spirite devient la femme-texte. L'impossibilité de s'en saisir et de rendre compte de sa beauté est l'impossibilité même de se saisir de la beauté, de la pensée et par le travail du style de la rendre manifeste. La difficulté que d'Albert éprouvait, dans *Mademoiselle de Maupin*, à donner une "forme" à l'idée qui l'obsédait devient la matière même de la fiction. Une fois que Spirite a accédé à l'empyrée, ne faisant plus qu'un avec son amant éternel, le livre peut s'achever et Gautier, s'arrêter d'écrire : il n'a plus rien à dire, le silence peut se faire, la littérature devient sans objet à l'instant où elle cesse de s'interroger sur l'incomplétude, le manque, le vide, maintenant comblés par la miraculeuse ascension de l'androgyné.», p. 251.

²⁶⁵ Come Guy de Malivert, Anselmo troverà l'accesso al mondo celeste grazie ad un atto di fede in Serpentina. Ciò che viene accordato al protagonista è di vivere insieme all'amata "in una poesia, in cui la santa armonia di tutti gli esseri si rivela come il più profondo segreto della Natura." (E.T.A. Hoffmann, *Il vaso d'oro*, (1815), Milano, Mondadori, 1999, p. 135). Questo universo meraviglioso presenta le stesse immagini sinestetiche che compongono le visioni di Guy. I profumi, i colori, i suoni di cristallo, le forme dei fiori creano un'atmosfera magica che trasforma poco a poco la realtà. Gli oggetti reali scivolano nell'ebbrezza del sogno, in una vertigine che s'impadronisce dei sensi e gioca con le percezioni, conducendo la materia in una danza che nega ogni consistenza. Quando finalmente il ragazzo può, in questo paradiso di poesia, rivolgere a Serpentina il suo inno di gratitudine, sembra che parli per bocca di Malivert: «Serpentina! La fede in te, l'amore mi hanno aperto il santuario della natura. Tu mi hai portato il giglio che riluceva d'oro, prima ancora che Fosforo ci avesse illuminato la fiamma del pensiero. Questo giglio, è la conoscenza dell'accordo sacro di tutti gli esseri, e, grazie a questa conoscenza, la mia vita sarà ormai un'eternità di beatitudine. Sì, grazie ad un favore straordinario, ho conosciuto la verità suprema. Oh Serpentina! Ti amerò per sempre: i raggi dorati del giglio non sbiadiranno mai, poiché, come la fede e l'amore, la conoscenza è eterna.», op. cit., p. 143.

La blancheur se donne comme la fragile affirmation, sans caractère définitif, d'une beauté affranchie des contingences du réel— hésitante plage vacante sur la quelle l'écrivain se hasarde à graver quelques signes. En effet, la blancheur ne dit pas autre chose que la dimension insaisissable du corps idéal, qui ne se livre jamais tout à fait. [...] En se donnant comme un espace infini de création, la blancheur angélique matérialise la capacité du corps à dépasser la forme finie, à être *toutes* les formes. Sur la chair blanche de leurs femme idéales, Chateaubriand, Balzac, Gautier inscrivent en effet un fantasme *illimité*. Mais, si le corps borné devient infini, le corps réel devient aussi corps *écrit-chair maculée* qui, dès lors, réduite à une simple objet littéraire, périclite.²⁶⁶

Il tormento di Gautier di fronte all'impossibilità di comunicare l'Ideale è confermato dalle parole di d'Albert:

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 perfection, 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.²⁶⁷

Per approfondimenti si vedano Paul Bénichou, *L'école du désenchantement*, Paris, Gallimard, 1992, p. 571 e Alberto Castoldi, *Bianco*, op. cit., p. 56.

²⁶⁶ François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, op. cit., p. 361.

²⁶⁷ Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, op. cit., p. 181.

« La neige aussi dont chaque flocon ne revit pas au va-et-vient d'un blanc ballabile ou selon une valse, ni le jet vernal des floraisons: tout ce qui est, en effet, la Poésie, ou nature animée, sort du texte pour se figer en des manœuvres de carton et l'éblouissante stagnation des mousselines lie et feu. », Stéphane Mallarmé, *Ballets* (1891).

Il 28 giugno 1841 debutta al teatro dell'Opéra National di Parigi *Giselle ou les Wilis*, scritto da Théophile Gautier e interpretato da Carlotta Grisi nel ruolo di Giselle.²⁶⁸ Creato pochi anni dopo *La Sylphide* (1832)²⁶⁹ da cui trae ispirazione, il balletto è una testimonianza eccellente della prospettiva estetica dell'autore relativamente alla scrittura.

²⁶⁸ Carlotta Grisi (1819-1899) è stata una ballerina, molto amata da Gautier, il quale le dedica il romanzo *Spirite* (1865): «Ce pauvre roman qui n'a d'autre mérite que de refléter votre gracieuse image. », *Correspondance générale de Théophile Gautier*, (a cura di Claudine Lacoste-Veysseyre), Genève, Droz, vol. IX, 1999, pp. 134, 135. In *Souvenirs de théâtre, de critique et d'art* (1883, Paris, Charpentier Editeur, 1978) Gautier informa: « *Giselle* la palça tout d'un coup au premier rang. [...] Une danseuse s'était révélée. [...] Ce rôle est désormais impossible à toute autre danseuse, et le nom de Carlotta est devenu inséparable de celui de *Giselle*. », p. 111.

²⁶⁹ Questo balletto di Maria Taglioni, ispiratosi al racconto di Charles Nodier *Trilby ou le Lutin d'Argail* (1822), annuncia per diversi aspetti *Giselle ou les Wilis* (1841). Racconta, infatti, di una silfide che s'innamora di un giovane scozzese, James, destinato, però, alla cugina Effie. Nel secondo atto lo spirito riesce ad attirare l'uomo in una foresta per sedurlo. Tuttavia non appena la silfide viene toccata, svanisce come un fiore effimero. Rifiutato anche da Effie, James è, così, destinato a vivere per sempre in solitudine e nel rimorso. Effie anticipa il personaggio di Giselle e il suo destino di morte; così inafferrabile, si offre, infatti, quale simbolo dell'Ideale, dell'amore impossibile.

La silfide aveva già trovato la sua espressione più completa nella scrittura di Chateaubriand. All'inizio di *Mémoires d'Outre-tombe* (1842) il narratore si rifugia in se stesso e inventa un essere ideale capace di soddisfare il desiderio: «Faute d'objet réel, j'évoquai par la puissance de mes vagues désirs un fantôme qui ne me quitta plus», op. cit., p. 92.

Questi spiriti bianchi e leggeri, frutto della fantasia rinascimentale di Paracelso, materializzano la luminosità del sogno romantico. In un articolo pubblicato il primo luglio 1844 su "La Presse" Gautier afferma a proposito di *La Sylphide*: «Mlle Taglioni s'évapore, se condense en vapeur, glisse sur le lac comme un flocon de brume promené par le vent, et déploie tant de séductions, que son amant la suit sous l'écume de la cascade, sans penser que le corps, si léger qu'il soit, ne peut suivre un esprit: mais il n'y a que la foi qui sauve; au lieu de tomber dans la noire gueule de l'abîme, il tombe dans un paradis féérique éclatant de lumière.» cit. in Marinella Cipriani, *Giselle e il fantastico romantico tra letteratura e balletto*, Roma, Armando Editore, 2004, p. 151. Mario Pasi, in *La danza e il balletto*, (Firenze, Ricordi, 1999), sottolinea significativamente che la silfide non è altro che l'espressione delle paure di James, lo specchio del suo inconscio.

Come nel balletto del 1841, anche in *La Sylphide* l'opposizione dei due atti è fortissima, se il primo è realistico e colorato, il secondo, l'atto bianco, rappresenta, invece, il mondo celeste degli spiriti. Cfr. Virginie Valentin, *L'acte blanc ou le passage impossible*, "Terrain", n. 35, *Danser*, 2000, pp. 1, 2.



Carlotta Grisi nel ruolo di Giselle.

A partire dall'Ottocento si diffonde una concezione secondo la quale la scrittura e la danza sarebbero intimamente legate, l'una come metafora dell'altra. Espressione di un piano conoscitivo superiore, l'unico capace di riflettere e esplicitare la realtà insieme alle sue metamorfosi, il linguaggio della danza si offre, infatti, quale superamento dell'impotenza della parola.²⁷⁰ In particolar modo è nell'opera di Gautier che la danza

²⁷⁰ In epoca romantica la danza, oltre ad essere immagine della scrittura, è emblematica del femminile. La leggerezza, l'evanescenza e la sensualità del balletto traducono, infatti, i valori fondamentali dell'identità della donna, fondata sul concetto dell'*éternel féminin* che, intimamente legato all'inaccessibilità, dominava la filosofia estetica ottocentesca. È, peraltro, lo stesso Gautier a tradurre nel suo poema dedicato alla Grisi, *La nue* (1852), l'espressione *Ewig-Weibliche* dell'atto V del *Faust* di Goethe come *éternel féminin*: «Elle plane dans la lumière / [...] reflet de la beauté première, / Sœur de "l'éternel féminin"», op. cit., p. 112. La nuvola, che ritornerà a dare consistenza a Spirite, se da un lato è la metafora della delicatezza e della fuggevolezza della ballerina, dall'altro rappresenta la forza del desiderio che suscita.

Cfr. Stéphane Mallarmé, *Ballets*, in *Crayonné au théâtre*, (1886), Paris, Œuvres complètes Pléiade Gallimard, 1984: « A savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour es motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou

assurge a rappresentazione dell'Ideale, a pura materializzazione delle potenzialità della pagina bianca. Non a caso secondo il disegno dell'autore, il balletto di Giselle era destinato a "porter dans une sphère supérieure".²⁷¹

Ispirato dalle medesime riflessioni sulla scrittura e sul desiderio presenti in *Spirite* (1865), *Giselle ou les Wilis* può essere considerato come un'ulteriore declinazione del Bianco come immagine dell'assenza. Negli anni Quaranta l'autore metteva già in scena il legame tra pagina bianca e morte attraverso l'immagine della danza come sintesi delle tematiche relative alla sublimazione. Non distinguibile dal clima letterario romantico in cui si forma, il balletto trova nel motivo dell'amore combinato alla morte il suo fondamento. Come accadrà per il romanzo del 1865, l'autore affida, infatti, alla figura del fantasma la rappresentazione del fascino nei confronti dell'Ideale.²⁷²

d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction: poème dégagé de tout appareil du scribe. », p. 304.

²⁷¹ Théophile Gautier, *Correspondance générale de Théophile Gautier*, op. cit., p. 281.

²⁷² Nel 1838 Gautier pubblica un racconto, *La pipe d'opium*, particolarmente significativo, poiché, mettendo in scena un fantasma bianco, anticipa le tematiche di fondo sia di *Giselle ou les Willis* che di *Spirite*. Sotto l'effetto dell'oppio il protagonista scorge l'ombra di una fanciulla morta che, non a caso, richiama Carlotta (« Je lui répondis sans hésiter qu'elle se nommait Carlotta...morte jeune... », op. cit., p. 90) e che lo invita a seguirla fino alla sua tomba. Qui il giovane bacia il cadavere per riportarlo in vita. Si consideri l'apparizione dello spirito che si presenta sempre in un trionfo di Bianco: «Les pieds d'une transparence qui lui firent penser à ces beaux pieds de jaspe qui sortent si blancs et si purs de la jupe de marbre de l'Isis antique du Musée. [...] Une femme vêtue de blanc...», ibid., pp. 86, 89. Per certi versi anche il racconto fantastico *La Cafetière* (1831), dove il protagonista-narratore danza per tutta la notte con uno spirito di nome Angela, annuncia le vicende di Albrecht e di Giselle.



Maria Taglioni in *La Sylphide*.

La purezza dello spirito di Giselle, che contraddistingue peraltro anche il sentimento di Albrecht, trova la sua espressione più piena nel secondo atto, il cosiddetto “atto bianco”.²⁷³ La sublimità della passione dei protagonisti può finalmente tradursi in una “sinfonia di Bianco”, animata da spiriti che, avvolti da veli trasparenti, danzano insieme alla fanciulla morta. Mentre annuncia la verginità di Giselle, il corteo dei

²⁷³ Come la silfide innamorata, Giselle offre l’incarnazione del desiderio sublimato. Albrecht vive, infatti, solo per pochi istanti con l’amata-Ideale, colei che rappresenta l’archetipo della femminilità che, così come la perfezione dell’opera d’arte, si può cogliere solo straordinariamente. Si rimanda alla riflessione di Virginie Valentin: « Aussi, la figure de la Sylphide ne peut-elle exister qu’en gardant ses ailes et ses distances avec l’autre sexe. Symbole de virginité conservée, elle s’oppose donc à la rouleur terrestre et charnelle. », *L’acte blanc ou le passage impossible*, op. cit., p. 2.

fantasmi svela anche l'impotenza di un desiderio che, convergendo nella morte, insinua nella scena un'atmosfera perturbante.

Il secondo atto, che costituisce il momento culminante del balletto, trae ispirazione da un'opera di Heinrich Heine, *Zur Geschichte der neuen schönen Literatur in Deutschland*, apparsa in Francia intorno al 1835 con il titolo, *De l'Allemagne*.²⁷⁴ Gautier era rimasto particolarmente colpito dal passaggio in cui si testimonia della presenza sulle montagne dello Harz delle *Wilis*, che la tradizione slava tramanda come spiriti di fanciulle morte prima del matrimonio, costretti a vagare di notte e a danzare fino all'alba.²⁷⁵

Il existe une tradition de la danse nocturne connue dans les pays slaves sous le nom de Wilis. Les Wilis sont les fiancées mortes avant le jour des nocces; ces pauvres jeunes créatures ne peuvent demeurer tranquilles sous leur tombeau. Dans leurs coeurs éteints, dans leurs pieds morts, est resté cet amour de la danse qu'elles n'ont pu satisfaire pendant leur vie, et à minuit elles se lèvent, se rassemblent en troupes sur la grand route et malheur au jeune homme qui les rencontre: il faut qu'il danse avec elles jusqu'à ce qu'il tombe mort. Parées de leurs habits de noce, des couronnes de fleurs sur la tête, des anneaux brillants à leurs doigts, les Wilis dansent au clair de lune comme les Elfes; leur figure, quoique d'un blanc de neige, est belle de jeunesse.²⁷⁶

²⁷⁴ In una lettera datata 5 luglio 1842 è lo stesso Théophile Gautier a rivelare di aver tratto ispirazione per il soggetto del suo balletto dalla pubblicazione dell'amico Heinrich Heine. Cfr. *Correspondance générale de Théophile Gautier*, op. cit., p. 281.

²⁷⁵ Gli spiriti delle *Wilis* sono spesso tramandati come dei vampiri. Secondo Cyril William Beaumont (*The ballet called Giselle*, London, Dance Books, 1996) la radice slava *vila* significa, infatti, vampiro. In questa prospettiva il fantasma Giselle rappresenta, come Spirite, la forza vampirizzante dell'Arte, nella fattispecie la danza e la scrittura. La protagonista in particolare è un'immagine di donna-vampiro, morta-vivente che lascia la sua tomba di notte, volteggiando nell'aria. A tal proposito la morte del guardia caccia è emblematica; le *Wilis* lo ammaliano con la loro danza e lo annegano in un lago: «Les wilis s'emparent de lui; on le passe de main en main, de bras en bras; ses jambes fléchissent, la respiration lui manque, il demande grâce d'une voix entrecoupée. Point de grâce!», Théophile Gautier, *Giselle ou les Wilis*, in *Souvenirs de théâtre, de critique et d'art*, op. cit., p. 108.

Questi spiriti sono dotati di una duplice natura, in quanto personaggi femminili seducenti che, al tempo stesso, sono dei fantasmi. Sono esseri immateriali che si situano in una zona liminare, tra il mondo dei viventi e il mondo degli Inferi, tra realtà e immaginazione. La leggenda delle *Wilis* aveva colpito Gautier così profondamente, da diventare un motivo assai ricorrente in seno alla sua opera. Tra gli altri, nel racconto *Le chevalier double* (1863) ritorna, infatti, un'allusione a questi spiriti: «Pourquoi portez-vous sans cesse à votre flanc vos petites mains diaphanes, amaigries et fluettes comme celles des Elfes et des Wilis?», Paris, Livre de Poche, 2004, p. 93.

²⁷⁶ Heinrich Heine, *Zur Geschichte der neuen schönen Literatur in Deutschland*, (*De l'Allemagne*, 1835), Paris, cit. in Marinella Cipriani, *Giselle e il fantastico romantico tra letteratura e balletto*, op. cit., p. 59.

Se Heine si era limitato a far confluire nel suo testo la danza, l'amore e la morte,²⁷⁷ l'autore francese va oltre, riprende gli stessi elementi, sintetizzandoli nel Bianco che riferisce del rapporto tra scrittura e Ideale. Accanto all'opera dell'autore tedesco, il poema hugoliano *Fantômes* (1828) contribuisce significativamente all'ideazione delle vicende del balletto. Incentrati sulla morte di una giovane ballerina, i versi suggeriscono, infatti, i tratti del fantasma di Giselle, quelle fattezze diafane e angeliche che verranno impresse sul volto di Spirite, «forme svelte et blanche».²⁷⁸ Da semplice attributo dell'ambientazione e dell'aspetto della protagonista quale era nella poesia di Hugo, il bianco diventa nell'opera di Gautier un'immagine centrale in grado di esprimere l'assenza.

²⁷⁷ Sullo sfondo della leggenda delle *Wilis*, Heine cita un'antica ballata popolare incentrata sull'intimo legame tra danza, amore e morte, peraltro ampiamente testimoniato dal celebre episodio biblico della danza ipnotizzante di Salomé. In una ambientazione silvestre e notturna un tale Oluf viene improvvisamente circondato da elfi che, in veste di fasciose danzatrici, lo invitano ad unirsi a loro. Disgraziatamente il rifiuto costa la vita all'uomo. Questa canzone risalirebbe a sua volta ad una leggenda di tradizione slava che Heine conosceva molto bene perché pubblicata a Vienna intorno al 1822. Di notte, il musicista Jano rientra a casa, dopo un banchetto nuziale. Mentre attraversa un bosco, viene avvicinato da una schiera di *Wilis*. Gli spiriti insistono per farlo danzare fino allo sfinimento, ma l'uomo riesce a salvarsi, dapprima aggrappandosi ad una croce, poi grazie al provvidenziale intervento dell'alba.

²⁷⁸ Théophile Gautier, *Spirite*, op. cit., p. 168. Cfr. Victor Hugo, *Fantômes*, (1828), in *Les Orientales*, Paris, Laffont, 1991, pp. 567, 568. Il poema è una fonte d'ispirazione sia per l'ambientazione delle vicende che per i tratti dei fantasmi di Giselle e di Spirite. I versi hugoliani: « Hélas! Que j'en ai vu mourir de jeunes filles! [...] Il faut qu'avril jaloux brûle de ses gelées / [...] Neige odorante du printemps. / [...] D'un jeune ange qui s'en revient. / [...] Mon âme est une sœur pour ces ombres si belles. / [...] Tantôt j'aide leurs pas, tantôt je prends / leurs ailes. / Vision ineffable [...] / Elles, vivantes comme moi ! / Elles prêtent leur formes à toutes mes / pensées. / [...] Un ange [...] / Blanches mains, [...] / Quand, dans une nuit sereine, une blanche / nuée / danse autour du croissant des cieux... », pp. 367, 368.



Carlotta Grisi in *Giselle*. Atto II.²⁷⁹

Il “balletto bianco” riesce, dunque, a rappresentare l’impossibilità del desiderio attraverso la materializzazione di una passione che cresce nella separazione. La scrittura esprime la sublimazione attraverso l’incontro tra *Eros* e *Thanatos*, che troverà una sua più ampia articolazione in *Spirite*. Questo connubio costituisce il motivo di fondo che, nella forma di un dualismo generale, attraversa l’opera sia a livello strutturale che tematico. È il personaggio di Giselle a incarnare il principio di contrasto che trova un suo riflesso nell’opposizione dei due atti; il primo incentrato sull’amore tra i due protagonisti e il secondo dominato dalla morte della fanciulla. Come Lavinia-Spirite, Giselle ha una natura doppia, se nel primo atto appartiene alla realtà, nel secondo, diventando uno spirite, si consegna, invece, al sogno del Bianco.²⁸⁰ Il bianco, il colore riproposto in tutte le versioni di *Giselle*, è assenza o

²⁷⁹ Théophile Gautier, *Giselle ou les Wilis*, in *Souvenirs de théâtre, de critique et d’art* (op. cit.): «...comme elle est heureuse de se sentir libre encore et légère, et de voltiger de son gré de çà et de là, comme un papillon capricieux! La voici, on lui pose une étoile au front; deux petites ailes transparentes et vaporeuses se déploient et palpitent sur ses épaules.», p. 107.

²⁸⁰ Cfr. Virginie Valentin, *L’acte blanc ou le passage impossible*, op. cit., p. 3. Stando alla studiosa, nella gran parte dei balletti romantici la protagonista femminile, la “fille blanche”, è destinata a restare per sempre in una zona di passaggio e di sublimità. Non a caso il secondo atto, che è dominato da

somma di colori, è il candore della riconquistata purezza della donna, di chi muta di condizione (*candidatus*), dei costumi per i riti di iniziazione. È il colore dell'ovest, dove muore il sole (la tomba è, infatti, posta alla sinistra dello spettatore); ed è il bianco dell'est, da dove sorge il sole, che diventa alla fine del secondo atto il simbolo del ritorno alla vita e della salvezza. L'ambiguità della protagonista, tradotta dalla sua danza «voluptueuse et pudique»,²⁸¹ è anche il preludio al personaggio di Spirite che nella sua trasparenza apparirà «chastement volupteuse».²⁸²



Albrecht incontra lo spirito di Giselle. Atto II.

Il fantasma è, infatti, una presenza perturbante perché occupa uno spazio liminare, tra presenza e assenza: «Ce n'est plus Giselle telle qu'il l'adorait mais Giselle, la Wili, dans sa nouvelle métamorphose. Il s'avance comme un enfant qui veut saisir un

un'ambientazione gelida e sterile, si offre come la rappresentazione della verginità della fanciulla: «Toutes les jeunes filles blanches resteront suspendues dans un temps doublement intermédiaire, le temps de la jeunesse et celui des fiançailles.», p. 3.

²⁸¹ Théophile Gautier, *Giselle ou les Wilis*, (1841), atto secondo, scena seconda, cit. in Marinella Cipriani, *Giselle e il fantastico romantico tra letteratura e balletto*, op. cit., p. 101.

²⁸² Théophile Gautier, *Spirite*, op. cit., p. 234.

papillon sur une fleur. Elle s'envole... »²⁸³ Detentore di un messaggio di morte, il fascino seduttivo delle *Wilis* costituisce, infatti, una minaccia per il desiderio maschile. Infatti secondo le parole di Heine: «Elles rient avec une joie si perfide, elles nous appellent avec tant de séduction, leur air a des si douces promesses, que ces Bacchantes mortes sont irrésistibles.»²⁸⁴ Come le altre sue compagne, la fanciulla morta diventa un vampiro della danza, le parole di Myrtha sono esplicite:

Tu iras au bal de minuit avec une robe de clair de lune. Tu entraînes les voyageurs dans la ronde fatale, et tu les précipiteras dans l'eau glaciale du lac, tout haletants et tout ruisselants de sueur. Tu seras un vampire de la danse !²⁸⁵

²⁸³ Théophile Gautier, *Giselle ou les Wilis*, op. cit., atto secondo, scena terza, p. 100. Cfr. Virginie Valentin, *L'acte blanc ou le passage impossible*, op. cit.: «Cependant, malgré son caractère éthéré, l'héroïne est extrêmement séduisante. Pourquoi cette association paradoxale de la blancheur et de la séduction ? », p. 11. Si rimanda anche a Stéphane Mallarmé quando, in *Ballets* (op. cit.), precisa: «...comme l'éclair qui enveloppe, depuis quelques ans, la danseuse d'Edens, fondant une crudité électrique à des blancheurs extracharnelles de fards, et en fait bien l'être prestigieux reculé au-delà de toute vie possible. [...] A déduire le point philosophique auquel est située l'impersonnalité de la danseuse, entre sa féminine apparence et un objet mimé, pour quel hymen : elle le pique d'une sûre pointe, le pose ; puis déroule notre conviction en le chiffre de pirouettes prolongé vers un autre motif, attendu que tout, dans l'évolution par où elle illustre le sens de nos extases et triomphes entonné à l'orchestre, est, comme le veut l'art même, au théâtre, *fictif ou momentané*», pp. 296, 307. La liminarietà di cui il fantasma è portavoce sarebbe rappresentativa della ballerina classica: «La Wili incarna la pureté et la légèreté de la "colombe craintive", mais elle incarne également le pouvoir de séduction des "filles légères" et papillonnantes qui s'élèvent trop facilement sur l'Echelle sociale dans une société où les écarts de condition trop importants restent impensables. [...] Les filles légères sont mobiles, elles circulent trop facilement d'une classe à l'autre. », p. 15. Nella prospettiva di Gautier la ballerina che è una figura ambigua, ora casta, ora sensuale, si offre significativamente come la metafora dell'artista e della sua condizione di paria nella società borghese.

A questo proposito si confronti il racconto di Charles Baudelaire, *La Fanfarlo*, (1847), Paris, Œuvres complètes Pléiade Gallimard, 2001, p. 576. Questa opera si offre come la conferma del rapporto ambivalente e complesso tra il poeta e la ballerina. Dopo aver decantato lo stile e lodato, per contrasto, la bellezza della fanciulla «...d'une danseuse éthérée, toujours habillée de blanc, et dont les chastes mouvements laissaient toutes les consciences au repos», il poeta s'innamora della sua «sensualité fardée», pur continuando ad esaltare la sua immagine angelica.

²⁸⁴ Heinrich Heine, *Zur Geschichte der neuen schönen Literatur in Deutschland*, op. cit., p. 59. Benché Giselle, presenza benevola e pura, non uccida il suo amante, è pur vero che lo conduce a fare esperienza della morte. È, invece, Myrtha, la regina delle *Wilis*, a rappresentare in modo più esplicito la figura del vampiro. Entra in scena avvolta in un sudario e nella sua leggiadra crudeltà condivide, infatti, le fattezze della *Belle Dame sans Merci*, delle Sirene incantatrici, delle Erinni punitrici, delle Amazzoni, delle Ninfe maligne e della Gorgone pietrificante. Le parole di Gautier sono significative: «Du bout de son sceptre, elle trace dans l'air des cercles cabalistiques, elle évoque ses sujettes, car elle n'a pas de sujets. Les hommes sont trop lourds, trop grossiers, trop stupides, trop amoureux de leur vilaine peau pour mourir d'une si jolie mort. », *Giselle ou les Wilis*, in *Souvenirs de théâtre, de critique et d'art*, op. cit., p. 106.

²⁸⁵ Théophile Gautier, *Giselle ou les Wilis*, op. cit., p. 234.

Non a caso l'iniziazione amorosa di Albrecht ad opera dello spirito²⁸⁶ è principalmente un'esperienza di morte. Come Guy de Malivert, egli deve, infatti, affrontare un viaggio iniziatico, un passaggio all'Oltretomba, rappresentato dalla malia della danza.

L'indeterminatezza costitutiva del fantasma capace di tradurre il desiderio e insieme la sua negazione, si offre quasi come un principio unificante che trasforma Giselle in una «fille blanche»,²⁸⁷ colei che raccoglie e unisce gli opposti. Tuttavia questa possibilità di accogliere le contraddizioni è ben lontana dal superarle, al contrario finisce per metterne in luce l'inconciliabilità. La simbologia vegetale che attraversa il testo, conferma la conflittualità caratteristica dell'unione tra desiderio e perdita.²⁸⁸

²⁸⁶ Si consideri l'etimologia del nome Giselle, che peraltro offre il titolo al balletto. Essa rimanda o all'espressione *ci-gît elle*, oppure al termine tedesco *geselle* (apprendista), appellativo che Goethe attribuisce a Wilhelm Meister. Nel primo caso il nome della protagonista testimonierebbe il connubio tra *Eros* e *Thanatos* che attraversa il testo; nel secondo la vicenda assumerebbe, invece, il valore di un viaggio iniziatico coniugato al maschile.

²⁸⁷ Virginie Valentin, *L'acte blanc ou le passage impossible*, op. cit., p. 1. L'immagine della "fille blanche" è comune a gran parte dei balletti romantici, i cosiddetti "balletti bianchi", in particolar modo *La Sylphide* (1836), *Giselle ou les Wilis* (1841) di Gautier e *Le lac des cygnes* (1877) di Čajkovskij. Sono tutti costituiti da due atti, uno colorato e realistico, l'altro bianco con le ballerine che indossano il tutù bianco, inaugurato dai balletti di Gautier, e si alzano sulle punte. Il secondo atto è costruito come un concerto per "la fanciulla bianca", la prima ballerina che è accompagnata da un coro di giovani tutte uguali, le sorelle. In particolar modo *La Sylphide* e *Giselle ou les Willis* hanno fondato e divulgato l'immagine "bianca" della ballerina romantica simbolizzata dal tutù e dalle punte. Nel 1832 Maria Taglioni entra in scena, avvolta dalla mussolina trasparente, indossando delle piccole ali fissate sulla schiena. Incarna la silfide, un ruolo che farà scuola. Nel 1841 Carlotta Grisi veste, infatti, lo stesso costume per interpretare il fantasma di Giselle. Attraverso un'estetica del volo viene, dunque, comunicata la leggerezza e la purezza della "fille blanche". Così vestita, la ballerina, eterea e disincarnata, diventa l'espressione di un sogno d'irrealità. Così la danza della Cornalba ispira la riflessione di Stéphane Mallarmé: « La Cornalba me ravit, qui danse comme dévêtue; c'est-à-dire que sans le semblant d'aide offert à un enlèvement ou à la chute par une présence volante et assoupie de gazes, elle paraît, appelée dans l'air, s'y souvenir, du fait italien d'une moelleuse tension de sa personne. », *Ballets*, in *Crayonné au théâtre*, op. cit., p. 303

²⁸⁸ Del resto l'albero della vita è anche l'albero della morte e, secondo un antico uso celtico, gli uomini venivano sepolti in alberi cavi da cui è nata l'espressione tedesca *Totenbaum*, albero di morte, per designare la bara. L'albero agisce come simbolo materno e il morto è quindi riposto nel seno della madre, la Madre Terra, per essere nuovamente partorito. Non a caso l'albero-bara veniva assegnato al momento della nascita e era destinato ad accompagnare l'individuo per tutta la vita. Stando a tale prospettiva, l'adesione tra la barca- la culla- la tomba pare trovare conferma. Cfr. Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire* (1963), Paris, P. U. F., 1998, pp. 345, 346.



Albrecht circondato dalle Wilis. Atto II.

In primo luogo se, da un lato, il mirto, a cui rimanda il nome della regina delle *Wilis* Myrtha, è la pianta tradizionalmente cara ad Afrodite, dall'altro è anche il pegno che Dioniso lascia nell'Ade per la liberazione della madre Semele. Secondariamente il salice, sotto il quale è sepolta Giselle, è l'albero di Persefone ed Ecate, divinità dell'Oltretomba, e al contempo l'albero su cui Circe esponeva i cadaveri degli uomini da lei sedotti ed uccisi. Infine anche il rametto di rosmarino, che costituisce la bacchetta magica delle *Wilis*, riferendosi a Giselle, traduce l'incontro dell'amore con la morte. Benché la sua etimologia (*rosa maris* o *ros maris*, rugiada) rimandi all'idea di origine e più in generale al femminile, il termine presenta comunque una connotazione funebre. Infatti, secondo una tradizione dell'Europa settentrionale, questa pianta era associata ai defunti e ornava i cortei funebri.

Giselle ou les Wilis può essere considerata come una riflessione della danza sulla danza stessa, riprendendo il motivo medievale che vedeva nel ballo la compresenza di *Eros*, la seduzione, la vita, e *Thanatos*.²⁸⁹ L'espressione della tensione tra presenza ed

²⁸⁹ Cfr. Hermine Riffaterre, *Love-in-Death: Gautier's Morte amoureuse*, op. cit: «In *Giselle*, the ballet whose libretto Gautier wrote for the dancer Carlotta Grisi, the myth is adapted to the genre, and *la morte amoureuse* becomes a dancer beyond the grave.», p. 72.

assenza, tra desiderio e morte viene, infine, sintetizzata dall'immagine dell'arabesco, che ritornerà, con le medesime valenze, in *Spirite*. L'arabesco, peraltro il passo distintivo di questo balletto,²⁹⁰ può essere considerato come un motivo emblematico, offrendosi come luogo d'incontro tra scrittura e perdita:

L'*arabesque*- scrive Serge Lifar- symbolise, dans tout le ballet, l'immatériel (physiquement, c'est la position où le point d'appui sur le sol est le moindre): Giselle paraît être un fantôme aérien, dégagée des lois de la pesanteur et flottant entre les bras du malheureux Albrecht. L'*arabesque*, sous toutes ses formes, personnifie les Wilis, Myrtha l'esquisse dès le début de sa danse, elle constitue la base des pas dansés par les deux Wilis solistes. Elle est le motif essentiel de la danse du corps de ballet (en particulier le merveilleux glissement des Wilis, par lignes parallèles, progressant sur *arabesque*, en se croisant). L'*arabesque* est la reproduction "statique" de l'envol des Wilis, la *sissonne* fermée entre diagonale et le *grand jeté* traduisant cet envol «en mouvement». En effet Myrtha, les Wilis, Giselle, commencent par prendre leur élan (*arabesque* immobile), puis elles volettent au ras du sol (petits sauts et *sissonnes*), et enfin s'envolent largement dans les airs (*grands jetés*).²⁹¹

Mentre eseguono delle «broderies invisibles»,²⁹² i passi del “balletto bianco” offrono la base per la danza dell'assenza. In strettissimo dialogo con le evoluzioni aeree di Giselle, il romanzo del 1865 inscriverà significativamente l'arabesco nella scena dei pattinatori del lago, straordinariamente rappresentativa della fuga del desiderio sulla neve e sulla pagina bianca. Prima ancora che *Spirite*, «divinité visible, bonheur palpable, ciel descendu sur la terre»,²⁹³ dia corpo all'Ineffabile, è la “musica visibile”, la danza a incarnare l'unione tra forma e contenuto:

²⁹⁰ Cfr. Jody Bruner, *Narratives Analysis of the Romantic Ballet Giselle*, “Semiotics around the world: Synthesis in Diversity”, Proceedings of the Fifth Congress of the International Association for Semiotic Studies, Berkeley, Irmengard Rauch and Gerald Carr, 1994, voll. II, pp. 917-920. Secondo questo studio l'arabesco costituirebbe l'elemento coreografico che più degli altri rivela lo stato emotivo di Giselle. La complessità della variazione riflette la crescente complessità dei sentimenti e dell'esperienza della protagonista. Collegando i passi all'interno della struttura narrativa, si arriva a ricavare il resoconto della trasformazione della fanciulla, dall'innocenza alla maturità, e poi da morta a fantasma.

²⁹¹ Serge Lifar, *Giselle, l'apothéose du ballet romantique*, Paris, Albin Michel, 1942, p. 75.

²⁹² Virginie Valentin, *L'acte blanc ou le passage impossible*, op. cit., p. 1.

²⁹³ Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, op. cit., p. 371. Cfr. Stéphane Mallarmé, *Mimique*, in *Crayonné au théâtre*, op. cit. Le parole del poeta, a commento dell'esibizione del mimo Paul Margueritte nel ruolo di Pierrot, si rivelano particolarmente significative in quanto inscrivono la corrispondenza tra danza e scrittura nella simbologia del bianco: « Ainsi ce PIERROT ASSASSIN DE

La danse est sans doute un système de gestes, mais de gestes qui ont leur fin en eux mêmes. Elle ne va nulle part. Si elle poursuit un objet idéal, un état d'émerveillement, un fantôme, une fleur, un extrême de vie, un sourire qui se forme enfin sur le visage de celui qui le demande à l'espace vide.²⁹⁴

Le parole di Paul Valéry risultano ancora più significative alla luce di alcune riflessioni di Stéphane Mallarmé:

Le ballet ne donne que peu: c'est le genre imaginaire. Quand s'isole pour le regard un signe de l'éparse beauté générale, fleur, onde, née et bijou, etc., si, chez nous, le moyen exclusif de le savoir consiste à en juxtaposer l'aspect à notre nudité spirituelle afin qu'elle le sente analogue et se l'adapte dans quelque confusion exquise d'elle avec cette forme envolée -rien qu'au travers du rite, là, énoncé de l'Idée, est-ce que ne paraît pas la danseuse à demi l'élément en cause, à demi humanité apte à s'y confondre, dans la flottaison de rêverie? [...] Immédiatement le ballet résulte allégorique...²⁹⁵

SA FEMME composé et rédigé par lui-même, soliloque muet que, tout du long à son âme tient et du visage et des gestes le fantôme blanc comme une page pas encore écrite. », p. 310.

²⁹⁴ Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, (1934), Paris, Gallimard, 2003, p. 234.

²⁹⁵ Stéphane Mallarmé, *Crayonné au théâtre*, op. cit., p. 295.



*La danza di Giselle, Atto II. Litografia colorata (1845).*²⁹⁶

²⁹⁶ Théodore de Banville, *L'Académie royale de musique*, in *Odes Funambulesques*, (1857): «Elle va dans l'azur, laissant flotter ses voiles, / Conduire en souriant la danse des étoiles, / Poursuivre les oiseaux et prendre les rayons; / Et, par les belles nuits, d'en bas nous la voyons, / Dans les plaines du ciel d'ombre diminuées, / Jouer, entrelacée à ses sœurs les nuées, / Ouvrir son éventail et se mirer dans l'eau.» Paris, Gallimard, 1997, p. 113.

NOSTALGIA

«L'absence unit et désunit, elle rapproche aussi bien qu'elle divise, elle fait se souvenir, elle fait oublier; elle relâche certains liens très solides, elle les tend et les éprouve au point de les briser...», Eugène Fromentin, *Dominique*, (1862).

III. 1. Teatri della memoria.

In un articolo del febbraio 1864 Sainte-Beuve interroga, e al contempo sintetizza, la natura di Dominique, protagonista del romanzo omonimo di Eugène Fromentin: « Qu'avait-il à faire de souffler pendant des années le feu, pour se dérober et s'enfuir au moment où il voit la flamme? »²⁹⁷ Questa considerazione risulta particolarmente significativa poiché rivela il significato più profondo del romanzo, incentrato sulla fuga dal desiderio e sulla celebrazione di un amore perduto. Il racconto di Dominique testimonia, infatti, di un'esistenza che, lasciandosi vampirizzare dal passato, si ritira dalla realtà. Creando una dimensione alternativa impermeabile al tempo, la memoria diventa una strategia contro la perdita:

Tout cela revivait avec une lucidité surprenante, mais en causant une autre émotion que sa présence, comme un regret, agréable à caresser, des choses aimables qui n'étaient plus là.²⁹⁸

Se «le monde réel s'efface d'un seul coup, quand on va vivre dans la maison du souvenir»,²⁹⁹ allora l'assenza può essere rimossa e offrirsi come una presenza nuova, restituita dal ricordo:

²⁹⁷ Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, Œuvres complètes, Paris, Editions de la Pléiade Gallimard, 1994, p. 453.

²⁹⁸ Eugène Fromentin, *Dominique*, (1862), Paris, Librairie générale de France, 1995, p. 228.

²⁹⁹ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1948, p. 94.

...depuis cinq années rien n'a changé, mais tout est devenu autre, identité et différence, tels sont les termes contradictoires entre lesquels l'expérience du temps se trouve contenue et déchirée.³⁰⁰

«Admirable instrument optique»³⁰¹ capace di abolire la distanza tra presente e passato, la memoria è, infatti, determinata dal “ritorno” dell'assente. Attraverso i ricordi, che offrono dei sostituti analogici dell'oggetto perduto, il vuoto della mancanza viene apparentemente colmato:

Le passé n'est pas absent du présent, il y transparaît même, mais sans se confondre exactement avec lui. Leurs deux images jumelées sont pareilles à deux cercles de même grandeur, posés à peu près, mais à peu près seulement, l'un sur l'autre. Entre eux se distingue un mince halo.³⁰²

Tuttavia, se da una parte la “riesumazione” del passato “risana” l'emorragia del tempo, dall'altra devitalizza il desiderio e condanna a «cette mort lente du surplace, cet ensablement immobile dans le sable mouvant.»³⁰³ Non a caso l'universo di Dominique appare come un «vase, fond morne, affreux, sombre et dormant»,³⁰⁴ animato solo da gesti mancati e parole non dette.

La morte in vita³⁰⁵ a cui si destina il protagonista è rappresentativa di un sentimento fondato sull'assenza (« Resté vivant parmi la grande léthargie des êtres et des choses,

³⁰⁰ Eugène Fromentin, *Dominique*, op. cit., p. 123.

³⁰¹ Eugène Fromentin, *Journal intime*, Paris, Librairie générale française, 2001, p. 191.

³⁰² Eugène Fromentin, *Dominique*, op. cit., p. 89.

³⁰³ Jean-Pierre Richard, *Roland Barthes, dernier paysage*, Paris, Verdier, 2006, p. 8.

³⁰⁴ Victor Hugo, *Les Rayons et les ombres*, (1840), Paris, Laffont, 1989, p. 1145.

³⁰⁵ La stagnazione caratteristica della coscienza di Dominique trova espressione in un episodio in particolare, quello della gita in barca. Debitrice alla *rêverie* rousseauiana, la scrittura affida al placido sciabordio delle onde del fiume la poetica della sospensione temporale: «Un jour entre autres le bateau ne marchait presque plus. D'insensibles courants le conduisaient en le faisant à peine osciller. Il filait droit et très lentement, comme s'il eût glissé sur un plan solide; le bruit du sillage était nul, tant l'eau se déchirait doucement sous la quille... Rien ne bougeait à bord. La mer était figée comme du plomb à demi fondu. Le ciel limpide et décoré par l'éclat de midi s'y reproduisait comme dans un miroir terni. », Eugène Fromentin, *Dominique*, op. cit., p. 166.

L'allusione al celebre poema lamartiniano, *Le Lac* (1820), iscrive la riflessione di Dominique nella prospettiva della precarietà umana: « Nous revînmes aux étoiles, au bruit des rames, conduits, je crois, par le bateliers d'Elvire. », p. 167. È significativo che Madeleine si lasci avvicinare solo sulla barca, che è un'immagine della tomba. La separazione si offre, dunque, come la condizione necessaria per l'incontro tra il protagonista e la sua Euridice. Cfr. Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*, op. cit., pp. 345, 346 e Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, op. cit., pp. 233-235, entrambi attestano la coincidenza tra la barca, la culla e il sepolcro. Secondo la tradizione celtica i morti venivano posti in un tronco d'albero che, spinto nelle acque di un fiume, raggiungeva il regno dei defunti. L'albero-bara, che era assegnato al momento della nascita ed era destinato ad accompagnare l'individuo per tutta la vita, rappresenta anche il grembo materno, il nido.

et qui a continué d'inscrire sa ligne dans la paix d'une mer figée, d'une âme attentive à la palpitation du sillage de la vie commençante du souvenir. »),³⁰⁶ la nostalgia, «un mouvement un peu plus rude de ces fils invisibles attachés dans les profondeurs du cœur et de l'esprit, et dont l'extrême tension fait souffrir.»³⁰⁷ Viaggio nel dolore, verso ciò che è perduto e perciò ideale,³⁰⁸ il sentimento nostalgico tradisce la volontà di sospendere il tempo e il desiderio di rifugiarsi in un *a-topos* protetto dalla morte. Lo studio di M. de Bray coglie questa aspirazione, ospitando i fantasmi della sua coscienza che trovano forma nelle rovine del ricordo: «C'était question de savoir s'il venait là pour évoquer ce qu'il appelait l'ombre de lui-même ou pour l'oublier.»³⁰⁹ Questa stanza che è una sorta di scatola prospettica capace di proiettare le immagini del passato, diventa un "altare del ricordo":

Et voilà qu'on se retrouve dans "le sanctuaire des souvenirs" dont le pouvoir de suggestion n'a pas entièrement disparu et bien des fois on se sentira troublé par ce qui subsiste de l'être d'autrefois dans une figure féminine souriant dans les ombres d'un portrait.³¹⁰

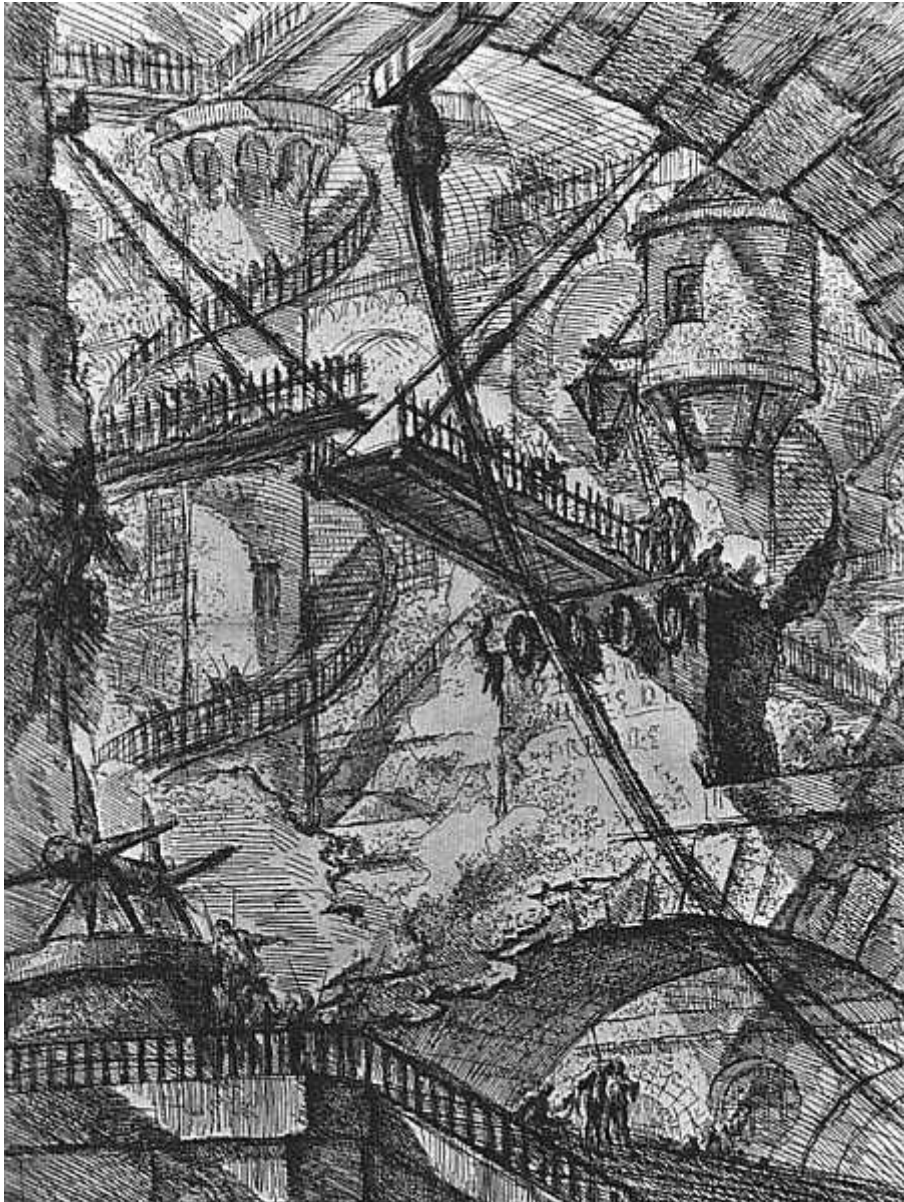
³⁰⁶ Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, (1954), Paris, Editions du Seuil, 2004, p. 281.

³⁰⁷ Ibid., p. 123.

³⁰⁸ La nostalgia è il concetto fondamentale da cui il Romanticismo tedesco ha preso le mosse. Il termine *Sehnsucht*, "la tensione (*Sucht*) del desiderio" (*Sehn*), portando allusione alla mancanza, sancisce l'intimo legame tra il sentimento nostalgico e il desiderio. Cfr. A.A. V.V., *Nostalgia. Storia di un sentimento*, op. cit. e Michelle Huguët, *L'ennui et ses discours*, op. cit., pp. 123- 154.

³⁰⁹ Eugène Fromentin, *Dominique*, op. cit., p. 78.

³¹⁰ Ibid., p. 110.



Giovanni Battista Piranesi, *Il Ponte levatoio*,
Le Carceri d'invenzione (1761). Acquaforte. Collezione privata.

La “cripta” in cui sono conservate le tracce dell’assente,³¹¹ è un luogo inquietante, una sorta di prigione piranesiana assediata dal rimosso.³¹² La riflessione di Georges

³¹¹ Come attestano Gaston Bachelard, in *La terre et les rêveries du repos* (Paris, Corti, 1948, pp. 95, 96) e Gilbert Durand, in *Les structures anthropologiques de l’Imaginaire* (op. cit., pp. 345, 346), la cripta è un’immagine di congedo dal mondo che, tra le altre, suggerisce un’aspirazione letargica e al contempo mortifera.

Poulet, là dove intende delineare il profilo dell'eroe romantico, sembra prestarsi a commento dell'immaginario di Piranesi, da cui muove la creazione del personaggio di Dominique, tutto consegnato allo spazio claustrofobico del proprio io:

La multiplication indéfinie de soi est un supplice, et un supplice qui a pour principe une perpétuelle conscience d'échec. Se multiplier, c'est projeter partout une image de soi qui se cherche sans jamais se rejoindre. [...] L'homme est perdu dans la vastitude de l'univers. Perdu, c'est-à-dire incapable de retrouver son chemin et de découvrir une issue. [...] Immobilisation totale au centre d'un monde lui aussi immobilisé. Telle est l'espèce de mort à laquelle aboutit l'homme piranésien. Il ne lui a servi à rien de bouger, puisqu'en tout point où son effort le transportait, il se trouvait dans sa position initiale. Un abîme infranchissable, une porte murée, une trappe ne veut pas s'ouvrir, autant des symboles de l'immobilisation qui guette l'explorateur du monde de pierre.³¹²

³¹² Oltre che essere sintomatica dell'immaginario ottocentesco, l'opera di Giovanni Battista Piranesi, delimitando uno spazio del lutto, dà forma ai fantasmi di Dominique. Il protagonista è, infatti, il parossismo del sepolto vivo, di colui che, dopo essersi allontanato dal mondo, sprofonda in se stesso, consumandosi nel ricordo. In questa prospettiva la memoria non è tanto una riscoperta quanto una ricreazione costante di una perdita, che generalmente si identifica con il materno. A fronte della mancanza le carceri offrono uno spazio "satturo", che come un *kolossos* sostituisce l'assente. Lo spazio carcerario di Dominique trova espressione nelle parole di Stéphane Mallarmé in *Igitur* (1898): «...pensée qui se retourne indéfiniment sur elle-même, comme un escalier s'enfonçant le long de parois polies, comme des miroirs, vision de la chute interrompue de panneaux, comme un suspension de soi-même en la spirale vertigineuse...», *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1995, p. 62. Si rimanda anche allo studio di Charles Nodier, *Piranèse, contes psychologiques à propos de la monomanie réflexive*, (1836, La Rochelle, Rumeur des Ages, 1996), che testimonia ampiamente l'assonanza tra la prospettiva piranesiana e l'immaginario romantico.

Cfr. Marguerite Yourcenar, *Sous bénéfice d'inventaire*, (1962-1978), Paris, Gallimard, 1991 pp. 82-118. Le riflessioni della scrittrice riconoscono nelle sedici tavole di Piranesi come un luogo dell'impossibilità umana nel confrontarsi con la propria vertigine interiore.

Infine si veda Luzius Keller, *Piranèse et les romantiques français. Le mythe des escaliers en spirale*, Paris, Corti, 1966. La vasta ricognizione dello studioso mette in luce come l'immaginario romantico sia stato il più fertile nell'offrire variazioni al mito delle forme a spirale. Il tema della discesa a spirale era da sempre intimamente legato alla morte, ma è solo a partire dall'opera piranesiana che s'arricchisce, diventando espressione di una ricerca di sé, di un senso universale. Questa ricerca implica una morte, a cui fa seguito sempre una rinascita. In epoca romantica la spirale diventa immagine della forza vivificatrice dello spirito umano che si rinnova incessantemente attraverso la morte. Mentre riporta alcune considerazioni di Gaston Bachelard, Keller illustra come l'immaginario abbia accolto l'opera di Piranesi per tradurre alcune preoccupazioni tra le più fondamentali, tra le quali il rapporto con la memoria: «Piranèse lui-même, savait introduire la dimension du temps dans ses gravures. Il montre partout son action corrosive qui attaque les bâtiments. L'univers piranésien n'est donc pas une simple espace. Il est un temps rendu visible, un temps déployé, spatialisé. [...] Si d'un pas solitaire, en songeant, l'on descend dans une maison qui porte les grands signes de la profondeur, par l'étroit escalier obscur qui enroule ses hautes marches autour du pivot de pierre, on sent bientôt *qu'on descend dans un passé*. Or, il n'est pour nous aucun passé qui ne nous donne le goût de notre passé, mais qui bientôt ne devienne en nous, un passé plus lointain, plus incertain, ce passé énorme qui n'a plus de date qui ne sait plus les dates de notre histoire.», pp. 210, 251.

³¹³ Georges Poulet, *Trois essais de mythologie romantique*, op. cit., pp. 155, 184.

La tenuta di Trembles si presenta come “la maison du souvenir”, costruita secondo un percorso *à rebours* ripiegato su se stesso. Questo labirinto interiore,³¹⁴ è inserito a sua volta in una cornice campestre tanto uniforme e statica da sembrare un orizzonte claustrofobico: «Le pays était plat, l’air très calme, et les bruits en cette saison de l’année portaient si loin. [...] Plus de bruit, ou fort peu ; mais chaque note plus distincte. Une sonorité extrême dans l’air, surtout le soir et la nuit. »³¹⁵ Teatro della memoria, la campagna diventa la cassa di risonanza del ricordo³¹⁶ che esprime l’avviluppata intimità di Dominique: « Ce fut comme un trop-plein qui sortit de mon

³¹⁴ Cfr. Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, op. cit., pp. 221-260. Il labirinto si offre come l’immagine della perdita: « Le désarroi d’un voyageur qui ne trouve pas son chemin dans une campagne sillonnée de routes, l’embarras d’un visiteur perdu dans une grande ville semblent donner la matière émotive de toutes les angoisses du labyrinthe des rêves. [...] Attacher le sentiment d’être perdu et de perdre, c’est trouver l’archétype du labyrinthe. », pp. 213, 214. Il labirinto evoca anche un’idea di lentezza e di viscosità, segni distintivi di un’esistenza votata ipotecata sul passato: « Il n’y a pas de rêve labyrinthique rapide. Le labyrinthe est un phénomène psychique de la viscosité. Il est la conscience d’une pâte douloureuse qui s’étire en soupirant. La lenteur est alors, dans cet exercice réel, une nécessité. », p. 217.

³¹⁵ Eugène Fromentin, *Dominique*, op. cit., p. 48. La scrittura di Fromentin è fondata su immagini legate alla piatezza. Alcune scene del romanzo mettono in evidenza per contrasto il pericolo e l’attrazione per la vertigine e la profondità: «Les yeux dans le vide, ayant devant moi toute ma vie, immense et sans fond comme un précipice.», p. 156. Anche il silenzio, particolarmente rilevante nel romanzo, può essere considerato come un tratto distintivo della poetica dell’autore. Connotato non tanto come assenza di rumore, quanto come trasparenza sonora in cui si raccolgono melodie interiori, il silenzio è, infatti: «un des charmes les plus subtiles de ce pays solitaire et vide. Il communique à l’âme un équilibre que tu ne connais pas, toi qui as toujours vécu dans le tumulte; loin de l’accabler, il la dispose aux pensées légères: on croit qu’il représente l’absence de bruit, comme l’obscurité représente l’absence de lumière: c’est une erreur. Si je puis comparer les sensations de l’oreille à celles de la vue, le silence répandu sur de grands espaces est plutôt une sorte de transparence aérienne. », *Une été dans le Sahara*, op. cit., p. 70.

Con lo sguardo volto altrove, verso il passato, Dominique si fa portavoce di una “vaporizzazione dell’essere” che si accorda in modo particolare con l’esperienza pittorica dell’autore. Come la pittura impressionista, la scrittura di Fromentin delinea, infatti, una realtà sempre in fuga dalla contingenza. La descrizione del paesaggio pittorico romantico trova piena corrispondenza nella poetica dell’autore di *Dominique*: «L’artiste cherche à exprimer une sensation globale, qui le submerge sans qu’il puisse rien distinguer. Il ne peut y avoir de séparation entre le ciel et le sol, entre les arbres et la glèbe boueuse, dont ils font partie au même titre que le roseaux et les herbes, sans plus de consistance qu’eux. Il va de soi que toute perspective linéaire est abolie: le sol perd toute densité, rien ne trouve d’assise fixe. Ainsi l’espace, dépourvu des jalons qui marqueraient les distances, est également mobile, parce que la vision, à la fois globale et parcellaire, ne peut saisir aucune forme constituée mais seulement des reflets, des brumes, des masses instables et changeantes...», p. 117. Cfr. Eugénie de Geysler, *L’Occident romantique. 1789-1850*, op. cit.

³¹⁶ Eugène Fromentin, *Dominique*, op. cit., p. 111. A proposito dell’intimo legame tra campagna e persistenza del ricordo si consideri la scrittura di Alphonse de Lamartine, in particolar modo *Milly ou la Terre natale* (1826) e *La Vigne et la Maison* (1856-57). Quest’ultima si offre, sullo stesso tono nostalgico di *Dominique*, come un dialogo intimo in cui l’io rivive il passato confondendolo con il presente, mentre l’Anima ne porta il lutto proiettandolo in un trascendente avvenire. Durante l’ideale visita alla casa l’assenza si trasforma in una speranza di restituzione: «Leur gazouillement sur le dalles / Couverts de duvets flottants / Est la seule voix de ces salles / Pleines des silences du temps. [...] Dans l’immuable sein qui contiendra nos âmes / Ne rejoindrons-nous pas tout ce que nous aimâmes / Au foyer qui n’a plus d’absent? », in *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Pléiade, 1994, pp. 1486, 1487, 1489.

cœur, et dont il était soulagé au fur et à mesure qu'il se désemplassait. »³¹⁷ Scanditi dalla ciclicità dei tempi della natura («Puis l'hiver arrivait; le cercle de l'année se renfermait sur lui»),³¹⁸ i ritmi di Trembles suggeriscono, infatti, il ripiegamento e l'immobilità. Impregnato dei riflessi melanconici dell'autunno,³¹⁹ il paesaggio rappresenta l'intensificazione della *mort-à-l'âme* del protagonista.³²⁰

³¹⁷ Eugène Fromentin, *Dominique*, op. cit., p. 111. A proposito dell'intimo legame tra campagna e memoria si consideri la scrittura di Alphose de Lamartine, in particolar modo *Milly ou la Terre natale* (1826) e *La Vigne et la Maison* (1856-57). Quest'ultima si offre, sullo stesso tono nostalgico di *Dominique*, come un dialogo intimo in cui l'io rivive il passato confondendolo con il presente, mentre l'Anima ne porta il lutto proiettandolo in un trascendente avvenire. Durante l'ideale visita alla casa l'assenza si trasforma in una speranza di restituzione: «Leur gazouillement sur le dalles / Couverts de duvets flottants / Est la seule voix de ces salles / Pleines des silences du temps. [...] Dans l'immuable sein qui contiendra nos âmes / Ne rejoindrons-nous pas tout ce que nous aimâmes / Au foyer qui n'a plus d'absent? », in *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Pléiade, 1994, pp. 1486, 1487, 1489.

³¹⁸ Ibid., p. 60.

³¹⁹ L'intimo legame tra la stagione autunnale e la nostalgia viene inaugurato all'inizio del secolo da Senancour con *Oberman* (1804) e *Rêveries* (1833). Le parole dell'autore: « Ces ombres qui se prolongent, ces clartés affaiblies derrière des vapeurs qui ne se dissipent plus, ces feuilles qui, sans être frappés de l'orage, se détachent et s'abandonnent au mouvement de l'air, tout cet aspect harmonieux et funèbre s'accorde avec le souvenir de tant d'heures écoulées, avec le vague regret de celles qui auraient dû être heureuses. Emus, attristés, nous aimions ce charme un peu sombre, dernière nuance des illusions lointaines, consolation de l'œil fatigué d'une imprudente lumière... Cette trace générale d'affaiblissement, cette sorte de résignation empreinte dans l'aspect du monde, adoucissent le sentiment triste et précieux de nos pertes. Les matinées d'automne, plus tranquilles plus voilées, un peu nébuleuses, suscitent en nous le désir patient qui sera notre refuge, le projet hardi toutefois, de ne tomber qu'avec lenteur, sans amertume, sans résistance. », *Rêveries*, (1833), Paris, Gallimard, 1992, p. 70. Seduto sul tronco di un grande abete abbattuto, nella posa tradizionale melanconica di René, Oberman osserva: «... le printemps passe et m'a pas attaché; l'été passe, je ne le regrette point. Mais je me plais sur les feuilles tombées, aux derniers beaux jours, dans la forêt dépouillée. D'où vient à l'homme la plus durable de jouissances de son cœur, cette volupté de la mélancolie, ce charme plein de secrets, qui le fait vivre de ses douleurs et s'aimer encore dans le sentiment de sa ruine? Je m'attache à la saison heureuse qui bientôt ne sera plus; un intérêt tardif, un plaisir qui paraît contradictoire, m'amène à elle lorsqu'elle va finir. Une même loi morale me rend pénible l'idée de destruction, et m'en fait aimer ici le sentiment dans ce qui doit cesser avant moi. », *Oberman*, (1804), Paris, Gallimard, 1999, pp. 93, 112.

A proposito del valore della memoria nella scrittura di Senancour si rimanda al celebre studio di Albert Béguin, *L'Ame romantique et le rêve* (op. cit.), dove la contemplazione di fronte alla natura viene considerata come fuga dal tempo. Anche Chateaubriand conferma la sintonia tra la malinconia e la natura autunnale: « Un caractère moral s'attache aux scènes de l'automne: ces feuilles qui tombent comme nos ans, ces fleurs qui se fanent comme nos heures, ces nuages qui fuient comme nos illusions, cette lumière qui s'affaiblit comme notre intelligence, ce soleil qui se refroidit comme nos amours, ces fleuves qui se glacent comme notre vie, ont des rapports avec nos destinées. », René de Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-tombe*, op. cit., cap. XXII, vol. I, p. 234.

³²⁰ Cfr. Eugénie de Keyser, *L'Occident romantique. 1789-1850*, op. cit. La geografia del paesaggio della pittura romantica è particolarmente rappresentativa della campagna di Trembles: « Souvenir et promesse de repos, le paysage accueille volontiers l'image du rêveur qui s'immobilise dans la contemplation ou répète, avec une lenteur indicible, les gestes d'autrefois. Si bien que la présence des personnages confirme le caractère stagnant de cette nature de rêve qui ne peut ni changer ni fournir l'évidence de sa présence puisqu'elle n'est jamais que le reflet de celui qui se souvient. Nostalgique, havre et paix, le paysage est hanté par la mort, c'est-à-dire par le retour définitif, obscurément désiré, à la terre natale, et à la mère. », p. 147.

On désigne par l'expression "Eternel présent" le temps de la divinité qui voit et sait tout. Nous avons employé cette expression pour désigner le dépassement, ou du moins le refus de l'organisation sociale du temps, du partage de la durée en passé, présent et futur chez Dominique.³²¹

L'«éternel présent»³²² della campagna, terreno ideale per il conflitto fra memoria e oblio, trova piena assonanza nel sentimento nostalgico che accompagna tutti i gesti degli amanti, consegnando anche la loro passione all'assenza. Il rimorso nutre, infatti, il desiderio e anche quando la donna non è ancora perduta, è già consegnata alla separazione:

Rien de net, mais un ensemble des désaccords, d'inégalités, de différences qui la (Madeleine) transfiguraient en quelque sorte en une personne absente et déjà lui donnaient le charme particulier des choses que le temps ou la raison nous dispute, et qui s'en vont.³²³

Il *pothós* di Dominique trova la sua più limpida espressione in un conflitto interiore che sopraggiunge in un momento di festa. Dopo l'euforia del ballo, il protagonista osserva « les débris de fleurs, les bouquets défaits, les éventails oubliés, avec des carnets sur lesquels on venait d'inscrire des contredanses »,³²⁴ anticipazioni della rovina del desiderio.³²⁵ Anche la scena della partenza di Madeleine per un viaggio è

³²¹ Michel Erre, *Dominique, ou le temps élémentaire: une lecture de Dominique de Fromentin*, "Saggi e ricerche di letteratura francese", 1978, IV, 17, p. 326.

³²² Ibid., p. 325. Cfr. Eugénie de Keyser, *L'Occident romantique. 1789-1850*, op. cit.: « La campagne offre le rêve d'un paradis imaginaire, sans conflit parce qu'en réalité on y est seul et hors du temps, qui permettrait de retrouver un équilibre au milieu d'un monde dont on n'arrive pas à assumer les significations et auquel on cherche à échapper, fût-ce par une régression vers les formes les plus primitives de la vie. [...] Dans cette optique, la nature n'est pas considérée comme un monde extérieur, mais comme le prolongement naturel de l'homme, son milieu propre, auquel il lui est nécessaire de se conformer. [...] Cependant les collines ou les buissons qui séparent le site du reste du monde et le cachent aux regards des intrus peuvent paraître insuffisants pour en traduire l'essentiel, c'est-à-dire l'irréalité. En effet, le paysage n'a rien d'actuel, c'est celui de l'enfance, voire d'un au-delà de la conscience ; il est perçu à travers des souvenirs nostalgiques, il a été peut-être, sans doute n'est-il plus. », pp. 116, 147.

³²³ Eugène Fromentin, *Dominique*, op. cit., p. 134.

³²⁴ Ibid., p. 179.

³²⁵ Un'altra scena è a questo proposito particolarmente rappresentativa. Durante una passeggiata autunnale Dominique osserva Madeleine allontanarsi e contempla il terreno bagnato, segnato dalle tracce di lei: « Je regardais cette trace fragile, je la suivais... Je calculais ce qu'elle pouvait durer. J'aurais souhaité qu'elle restât toujours incrustée, comme des témoignages de sa présence, pour l'époque incertaine où je repasserais là sans Madeleine ; puis je pensais que le premier passant venu l'effacerait, qu'un peu de pluie la ferait disparaître, et je m'arrêtais pour apercevoir encore dans les sinuosités du sentier ce dernier sillage laissé par l'être que j'aimais le plus sur la terre même où j'étais né. », Ibid., p. 172.

rappresentativa della nostalgia.³²⁶ Durante la perlustrazione di una stanza vuota il ricordo si compone dando forma all'assenza:

La maison était vide. Les domestiques allaient et venaient, comme étonnés eux aussi de n'avoir plus à se contraindre. On avait ouvert toutes les fenêtres, et le soleil de mai jouait librement dans les chambres, où les choses étaient remises en place. Ce n'était pas l'abandon, c'était l'absence. Je soupirai. Je calculai ce que cette absence devait durer. [...] Je revins le lendemain, les jours suivants: même silence et même sécurité. Je me promenai dans toute la maison, je visitai le jardin allée par allée; Madeleine était partout. Je m'enhardis jusqu'à m'entretenir librement avec son souvenir. J'entendais sa voix dans les allées du parc, et je me mis à fredonner, pour retrouver comme un écho de certaines romances qu'elle se plaisait à chanter en plain air...³²⁷

Come Orfeo, Dominique è l'eroe di un *nostos* destinato al recupero di Euridice, la sua Chimera. Il desiderio nostalgico che si rivolge per sua natura all'oggetto perduto, interessa il personaggio di Madeleine, la cui presenza subisce una significativa "riduzione" a immagine della memoria.³²⁸ La "messa in cornice", realizzata su diversi piani, dal racconto del narratore fino all'inquadramento ad opera del paesaggio campestre, è rappresentativa del ricordo.³²⁹

³²⁶ L'esperienza di Dominique risulta significativa perché trova rispondenza in Madeleine: « Je vous voyais autrement quand j'étais loin. », Ibid., p. 346.

³²⁷ Ibid., p., p. 115.

³²⁸ Cfr. Pierre Férida, *L'Absence*, op. cit. Lo studioso definisce l'assente come figura del ritorno, confermando l'intimo legame tra nostalgia e assenza: « Alors le lointain est ce qui rapproche et l'absent est une figure du retour, ainsi qu'on le dit du refoulé. », p. 9.

³²⁹ Cfr. Benedetta Papisogli, *Racine. Mémoire et langage*, "Cahiers de littérature française", (a cura di Alberto Castoldi e André Guyau), n. IV, *Racine*, Ottobre 2006, Bergamo, University Press, pp. 43-60. La studiosa precisa: « Nous savons que la pensée classique représente le lieu de la mémoire comme une "salle à images", Fénelon dira un "cabinet de peintures". [...] C'est ainsi que *se souvenir* est remplacé par *voir*, *souvenir* par *image*, *souviens-toi* devient *peins-toi*. Comme le suggère l'étymon *subvenir*, le passé, tout en se mariant énigmatiquement au futur, surgit du tréfonds de l'être, sous forme de l'hallucination ou de songe. [...] La littérature établira un lien privilégié entre les cas de mémoire involontaire et le sens de la vue : l'effet d'une image, le choc d'une vision. [...] Le plus noble des sens, le plus proche de l'abstraction intellectuelle, celui qui réalise le mieux l'"art de l'éloignement", le plus solitaire et désespéré en raison de l'obstacle qu'il oppose à toute rêverie d'intimité et de fusion entre le sujet et l'objet, est au centre du processus singulier du souvenir. », pp. 46, 58, 59.

Cfr. anche Maurizio Bettini, *Il ritratto dell'amante*, op. cit. Prendendo a prestito una riflessione di Roland Barthes, lo studioso sostiene che il sentimento amoroso si fissa facilmente in un'immagine, in un quadro: «...fra tutte le combinazioni di oggetti, quella che sembra vedersi meglio per la prima volta è il quadro : improvvisamente, si apre un sipario, ciò che non era stato ancora mai visto viene scoperto per intero, e da quel momento divorato con gli occhi... », p. 85.

L'idea d'un matrimonio, idea cent volte irragionevole d'altronde, non aveva proprio stesso incoraggiato il naïf slancio d'una affezione che si bastava quasi a se stessa, si offriva per se stessa, e cercava un culto unicamente al fine d'adorare. Quali erano le sentimenti di Madeleine? Je n'y pensavo non più. A torto o a ragione, je lui prestavo delle indifferenze d'idolo: je la supponevo straniera a tutti gli affetti che ella ispirava; je la ponevo in des isolamento chimériques...³³⁰

Sempre minacciata da una possibile sparizione, avvolta da nebbie o da vapori, segni di un imminente dissolvimento, l'amata si offre come l'incarnazione dell'abbandono: «Toute sa personne avait pour ainsi dire diminué de volume en prenant des caractères plus fermes et plus précis...»³³¹ Ricreata dalla memoria, mai offerta direttamente, Madeleine è, infatti, tenuta a distanza dal racconto, esclusa dal contatto e perciò «placée dans des conditions de sécurité...»³³² L'idealizzazione, «un je-ne-sais-quoi de mieux défini, qui marque un progrès dans la beauté»³³³ che è il frutto della logica del rimosso, va di fatto a neutralizzare il fascino di Mme de Nièvres:³³⁴

Ce qui nous attire est pour lui, comme pour moi, plus ou moins impossible à saisir, ou chimérique ou défendu. [...] Je me disais: «j'aime une femme marine». Je demeurais fixé sur cette idée, vaguement aiguillonné par ce qu'elle avait d'irritant, mais attiré surtout et fasciné pour ainsi dire par ce qu'elle contenait d'impossible.³³⁵

“*La mise en tableau*”³³⁶ di Madeleine ad opera del ricordo placa il richiamo dei fantasmi che tormentano Dominique, poiché offre quantomeno l'illusione di un possesso incondizionato. Tuttavia se la conversione dell'assente in un'immagine del

³³⁰ Eugène Fromentin, *Dominique*, op. cit., 348.

³³¹ Ibid., p. 124.

³³² Ibid., p. 73.

³³³ Ibid., p. 345.

³³⁴ Cfr. il poema di Paul Verlaine *Mon rêve familial*, in *Poèmes saturniens*, (1866), Paris, Gallimard, 1991. Se non fosse mediata dal ricordo, la presenza di Madeleine sarebbe insostenibile come quel terribile «regard des statues» evocato da questi versi.

³³⁵ Eugène Fromentin, *Dominique*, op. cit., pp. 111, 120.

³³⁶ Prendendo a prestito la riflessione di Georges Poulet relativa all'opera nervaliana, si potrebbe affermare che Madeleine « n'est pas une image et rien de plus, mais une image et encore quelque chose de plus! », *Trois essais de mythologie romantique*, op. cit., p. 38. Si consideri anche il racconto di Villiers de l'Isle-Adam *Véra* (1874), dove il ritratto della morta, seppur inanimato, costituisce una presenza inquietante che sorveglia il marito: « ...un dernier rayon du soir illuminait, dans un cadre de bois ancien, le grand portrait de la trépassée. », Paris, Gallimard, 1983, p. 31.

passato fornisce, da una parte, una soluzione capace di negare la perdita, dall'altra materializza una presenza perturbante:

Néanmoins cette survie du passé dans le présent est faible comme la flamme d'une veilleuse; sous-vie, bien plutôt que sur-vie. Elle rappelle, suggère, mais ne ressuscite pas: au demeurant, toute limitée aux choses, ou à des êtres sans âme, qui ne vivent que du peu de vie gagné au contact des humains... Ce qui dégage en fin de compte c'est l'idée que le contact avec la réalité ne tue pas l'idéal, mais le fait se retirer des formes terrestres où il resplendissait. La réalité n'apparaît plus à ce dernier que comme un temple vide...³³⁷

In questa prospettiva il ricordo si rivela uno strumento di morte che risolve solo apparentemente la mancanza. L'amata restituita resta un riflesso spettrale che proietta i fantasmi del desiderio maschile: «Une figure apparaît nettement sur le fond de ce tableau quasi imaginaire et la résume: c'est le spectre un peu bizarre de Madeleine, avec son bouquet, sa couronne, son voile, et ses habits blancs».³³⁸ L'uscita di scena di Madeleine è emblematica della sua trasfigurazione in immagine dell'assenza:

Elle, exténuée tout à l'heure, elle avait retrouvé par miracle je ne sais quelle ressource de vertu qui la raffermissait à mesure. Elle ajouta, je crois, une ou deux paroles que je n'entendis pas; puis elle s'éloigna doucement comme une vision qui s'évanouit et je ne la revis plus, ni ce soir-là, ni le lendemain, ni jamais.³³⁹

«L'imagination nourrie du souvenir»³⁴⁰ diventa così il fuoco di una prospettiva che si fonda sulla dialettica tra presenza e assenza. Mai avuta e mai perduta, la donna è uno spettro che esita tra l'apparenza e la sparizione. Imprigionata come un insetto in una goccia d'ambra, Madeleine è puro ricordo, nient'altro che una morte in vita. Non a caso l'ultima immagine che M. de Bray serba di lei è quella di una mummia, un essere indefinito, costantemente minacciato dal dissolvimento:

Elle resta pétrifiée de surprise, et je lui pris la main, sans trouver la force d'articuler une seule parole. Le peu de jour qui venait du dehors lui donnait la blancheur inanimée d'une statue; ses doigts, tout à fait

³³⁷ Georges Poulet, *Trois essais de mythologie romantique*, op. cit., p. 81.

³³⁸ Eugène Fromentin, *Dominique*, op. cit., p. 350.

³³⁹ Ibid., p. 236.

³⁴⁰ Annie Mavrikis, *Décrire l'invisible*, "Poétique", n. 25, 100, 1994, p. 32.

inertes et glacés, se détachaient insensiblement de mon étreinte, comme la main d'une morte.³⁴¹

«Le parfum des anciens jours»³⁴² e «la saveur d'une vision d'un autre âge»³⁴³ sono gli accenti di una scrittura che, proiettando i riflessi opachi del rimpianto, mineralizza il desiderio nella gemma del ricordo:

Tout cela revivait avec une lucidité surprenante, mais en me causant une autre émotion que sa présence, comme un regret, agréable à caresser, des choses aimables qui n'étaient plus là. Peu à peu, je me pénétrai sans beaucoup de chaleur, mais avec un attendrissement continu, de ces réminiscences, le seul attrait presque vivant qui me restât d'elle, et moins de quinze jours après le départ de Madeleine ce souvenir envahissant ne me quittait plus.³⁴⁴

La nostalgia che filtra dagli ingranaggi immobili della memoria presta il suo volto all'assenza per esprimere l'incapacità del protagonista di accettare la morte:

La vie avait repris son cours, fermant les blessures, réparant les désastres, amortissant les regrets, ou les apaisant sous des regrets plus récents. On ne conspirait point, on médissait à peine, on attendait.³⁴⁵

«Personnage spectateur, être qui se contemple à distance»,³⁴⁶ Dominique preferisce, infatti, sorvegliare le sue passioni, anziché viverle per timore di perderle definitivamente:³⁴⁷

Le mal étai fait, si l'on peut appeler un mal le don cruel d'assister à sa vie comme à un spectacle donné par un autre, et j'entrai dans la vie sans la haïr, quoiqu'elle m'a fait beaucoup pâtir, avec un ennemi inséparable bien intime et positivement mortel : c'était moi-même.³⁴⁸

³⁴¹ Eugène Fromentin, *Dominique*, op. cit., p. 122.

³⁴² Eugène Fromentin, *Un été dans le Sahara*, Paris, Gallimard, 2001, p. 60.

³⁴³ Eugène Fromentin, *Dominique*, op. cit., p. 34.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 115

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 99.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 134.

³⁴⁷ Cfr. Sigmund Freud, *Lutto e malinconia*, (1917), « Opere complete », voll. VIII, Torino, Bollati-Boringhieri, 2000 e Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, (1977), Torino, Einaudi, 2006, p.p. 24- 27. Come uno strumento del lutto, la libido melanconica agisce sulla perdita, ne è una reazione. Il soggetto si identifica in modo narcisistico con l'oggetto perduto, sul quale fissa ogni suo ricordo. L'esacerbazione del desiderio di Dominique è tesa a rendere inaccessibile l'oggetto amato, nel disperato tentativo di garantirsi dal dolore della perdita.

³⁴⁸ Eugène Fromentin, *Dominique*, op. cit., p. 96.

L'interrogativo di Sainte-Beuve trova risposta nelle parole di Olivier: «Ton lot est de rejeter toujours, de ne désirer jamais.»³⁴⁹ Come Adolphe e molti altri personaggi dei romanzi di inizio secolo,³⁵⁰ il protagonista non è soltanto prigioniero di se stesso («absorbé dans sa tragique entreprise»)³⁵¹ e perciò impossibilitato a sottrarsi al suo destino, quello di vivere nella celebrazione dell'assenza,³⁵² ma cerca nel ricordo una strategia per risolvere il vuoto interiore:³⁵³

Cet amour exalté, contrarié, malheureux, légèrement gourmé et tout près de se piquer d'orgueil, ne s'élevait pas de beaucoup au-dessous du niveau des passions communes, qu'il n'était ni pire ni meilleur, et que le seul point qui lui donnait l'air de s'en différencier, c'était d'être un peu moins possible que beaucoup d'autres. Quelques facilités de plus l'auraient infailliblement fait descendre de son piédestal ambitieux: et comme tant de choses de ce monde dont l'unique supériorité vient d'un défaut de logique ou de plénitude, qui sait ce qu'il serait devenu, s'il avait été moins déraisonnable ou plus heureux.³⁵⁴

³⁴⁹ Ibid., p. 76.

³⁵⁰ Cfr. Pierre Barbéris, *La politique de l'âme*, "Romantisme", Paris, Sedes, 1989. Lo studioso definisce il romanzo di Fromentin «un roman de la liquidation du romantisme», l'epilogo di tutte le illusioni della generazione aristocratica. Orfano e aristocratico, Dominique reca il segno di un'impossibilità di vivere: «Malgré les apparences, Dominique n'est pas rallié, récupéré, guéri et comme René il va chaque soir, à sa manière, rêver sur son rocher au soleil couchant, là où il mourra, son écharpe tricolore dans sa poche. La littérature continue, l'hémorragie continue.», p. 119. Stando a Barbéris, *Dominique* rappresenterebbe, dunque, la denuncia dello sgretolamento degli ideali del 1848-1851. Cfr. dello stesso autore *Balzac et le mal du siècle*, voll. II, (1970), Genève, Skaktine, 2001, pp. 1858, 1859.

³⁵¹ Eugène Fromentin, *Dominique*, op. cit., p. 134.

³⁵² Cfr. Pierre Moreau, *Amours romantiques*, Paris, Hachette, 1963. A proposito del carattere di Dominique: «Si jeune, en effet, une âme de cette qualité porte déjà en elle tout un passé de réminiscences, et s'attarde à la recherche du temps perdu.», p. 150.

³⁵³ Cfr. Pierre Fédida, *L'Absence*, op. cit. Lo studioso afferma significativamente: «Et pourtant l'endeuillé est brusquement rappelé à l'existence et se conserve par la présence des pensées et des ses souvenirs qui, au nom de ce qui a été perdu, donnent poids à l'histoire personnelle et approfondissent la subjectivité. [...] La mort de l'autre, tout de même que son souvenir, assigne à l'existence subjective une histoire.», p. 108.

³⁵⁴ Eugène Fromentin, *Dominique*, op. cit., p. 190.

«Pour les femmes qui nous n'aiment pas, comme pour les "disparus", savoir qu'on a plus rien à espérer n'empêche pas de continuer à attendre. Et cette attente, selon la force du souvenir et la résistance des organes ou bien nous aide à traverser les années au bout desquelles nous supporteront la perte, d'oublier peu à peu et de survivre- ou bien nous fait mourir.»
Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleur* (1919).

III. 2. Il culto della reliquia.

Sull'esempio, da una parte, di *La morte amoureuse* (1839), di *Arria Marcella* (1852) di Théophile Gautier, e dall'altra di *Ligeia* e di *Morella* di Edgar Allan Poe,³⁵⁵ il racconto *Véra* (1883) si fonda sul legame tra *Eros* e *Thanatos*.³⁵⁶ L'esordio, «L'Amour est plus fort que la Mort»,³⁵⁷ evidente allusione a questo connubio, segna, infatti, il destino del protagonista che resta vedovo dopo che la moglie, *Véra*, muore al culmine della passione:

La Mort, subite, l'avait foudroyée. La nuit dernière, sa bien aimée s'était évanouie en des joies si profondes, s'était perdue en des si exquises étreintes, que son cœur, brisé de délices, avait défailli: ses lèvres s'étaient brusquement mouillées d'une pourpre mortelle. A peine avait-elle eu le temps de donner à son époux un baiser d'adieux,

³⁵⁵ L'assonanza tra questi due racconti di Edgar Allan Poe e *Véra* è confermata da alcuni passaggi del romanzo *A rebours* (1884) di Joris Karl Huysmans: «*Véra* une nouvelle, que des Esseintes considérait ainsi qu'un petit chef-d'œuvre. [...] C'était, dans un genre identique, le contre-pied des Béatrice et des Ligeia, ces mornes e blancs fantômes engendrés par l'inexorable cauchemar du noir opium!», Paris, Gallimard, 1987, p. 313. In *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, (1951, Paris, Corti, 1962) Pierre-Georges Castex conferma ulteriormente la parentela tra la scrittura di Poe e quella di Villiers: «*Véra* ressemble beaucoup à Ligeia, à Morella, à Eleonora, ces mortes qui ne veulent pas mourir.», p. 359. Più in generale si veda lo studio di A. W. Riatt, *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, Paris, Corti, 1965.

³⁵⁶ Un motivo che peraltro pare contraddistinguere l'intera opera dell'autore. A tal proposito si rimanda alla riflessione di Maria Deenen in *Le merveilleux dans l'oeuvre de Villiers de l'Isle-Adam* (Paris, Courville, 1939): «Partout dans l'oeuvre de Villiers le nostalgique désir de la mort s'insinue dans les plus pures jouissances de l'amour, et cette tendance atavique a trouvé sa confirmation philosophique dans les théories hégéliennes sur la vanité des soi-disantes réalités. L'amour villiéresque ne vit que dans le voisinage de la mort.», p. 135.

³⁵⁷ Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*, (1883), Paris, Le Livre de Poche, 2004. Il riferimento è tratto dal *Cantico dei Cantici* dove si legge: «Mettiti un sigillo sul cuore, / come un sigillo sul tuo braccio. / Perché l'amore / è forte come la morte, / la passione è irresistibile / come il mondo dei morti», 8,6.

en souriant, sans une parole: puis ses longs cils, comme des voiles de deuil, s'étaient abaissés sur la belle nuit de ses yeux.³⁵⁸

La loro unione è segnata dalla separazione che viene, tuttavia, superata attraverso “un viaggio” nostalgico capace di riportare in vita la morte e di rinsaldare i legami spezzati: «Il vint auprès d'elle. Leurs lèvres s'unirent dans une joie divine, -oublieuse, -mortelle! Et ils s'aperçurent, alors, qu'ils n'étaient, réellement, qu'un seul être.»³⁵⁹ L'angoscia della perdita viene placata dalla restituzione dell'assente tramite la reliquia che riesce a convertire l'assenza in presenza.³⁶⁰

Come testimonia, tra gli altri, il racconto *Arria Marcella* di Théophile Gautier,³⁶¹ la «fantomatisation du présent»³⁶² si costituisce, infatti, come una strategia di sopravvivenza all'angoscia dell'abbandono. Questa trasfigurazione della realtà tramite il *nostos* esprime, in primissima istanza, un desiderio di ritorno al passato e più in generale all'origine, che la scrittura di Villiers traduce in diversi modi.

In primo luogo essa insiste significativamente sull'“Orient” degli opali che recano un magnetismo particolare, rilasciato dal recente contatto con il corpo della contessa.³⁶³

La foggia orientale dei gioielli e delle pantofole, lasciate nella camera da letto, rinviando all'origine russa della donna, è la metafora di un *allieurs* ideale ben determinato, quello dell'origine. L'idea della nascita, della “rinascita”, è, dunque, un attributo simbolico di Véra che diventa l'incarnazione del sentimento nostalgico, fondato su un'aspirazione regressiva verso il materno. La scrittura ottocentesca

³⁵⁸ Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*, op. cit., p. 22.

³⁵⁹ Ibid., p. 25.

³⁶⁰ Cfr. Julia Przybos, *La foi du récit: étude sur Véra de Villiers de l'Isle-Adam*, “The French Review”, voll. LIII, n. 3, Febbraio 1980. La studiosa considera *Véra* come una probabile riscrittura del trattato di occultismo di Eliphas Lévi, *Rituel de la haute magie*, dove viene ampiamente illustrata una delle tesi fondamentali dell'occultismo, la possibilità di resuscitare i morti.

³⁶¹ Cfr. Théophile Gautier, *Arria Marcella*, (1852), Paris, Librairie générale française, 1990. Le parole di Arria Marcella sono rivelatrici: « En effet, rien ne meurt, tout existe toujours; nulle force ne peut anéantir ce qui fut une fois. Toute action, toute parole, toute forme, toute forme tombée dans l'océan universel des choses y produit des cercles qui vont s'élargissant jusqu'aux confins de l'éternité. La figuration matérielle ne disparaît que pour les regards vulgaires, et les spectres qui s'en détachent peuplent l'Infini. », p. 318.

³⁶² Camille Dumoulié, *Cet obscur objet du désir. Essai sur les amours fantastiques*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 134.

³⁶³ Lo stesso magnetismo è esercitato dal gioiello indossato dalla protagonista femminile di un altro racconto di Villiers, *L'inconnue* (1883), dove il potere fascinatore della donna, simile a quello di uno strumento di morte, è dato dal riflesso incantatorio della musica.

ricorre ossessivamente all'immagine della *revenante*,³⁶⁴ della statua o della mummia³⁶⁵ che, svolgendo il ruolo di feticci chiamati a colmare una mancanza, diventano funzionali alla rappresentazione dell'assente.³⁶⁶

Le mort est devenu l'ennemi du survivant; s'il revient c'est pour vous emmener dans sa nouvelle existence chez lui. Pour vous emmener : c'est toujours le déplacement, insidieux mouvement, par où les contraires communiquent, c'est l'entre qui s'infecte de l'étrangeté. [...] Si tout ce qui est perdu revient, comme Freud le montrait dans la *Traumdeutung*, rien n'est jamais perdu ; si tout est remplaçable, rien n'est jamais disparu: rien n'est jamais assez mort.³⁶⁷

La tensione nostalgica, di cui Véra è l'incarnazione, si fonda sul desiderio di recuperare l'oggetto del desiderio perduto che è un'allusione al materno, l'archetipo del femminile assente:

La *morte-vivante* condense un faisceau de virtualités qui appellent le récit: la rencontre de deux amants que sépare l'infranchissable; le drame de la beauté perdue et reconquise ; la quête de l'invisible à travers l'obscurité des perceptions sensibles et la vie dans la mort et la mort dans la vie. Voilà un gerbe qui réunit des variations romantiques, reliées à des figures plus anciennes mais toujours présentes et encore actives, Eurydice d'abord ou, moins inquiétante, Blancheneige en son cercueil de verre. Si éloignées l'une de l'autre, ces deux fables sont là

³⁶⁴ In riferimento alla figura della *revenante* è d'interesse la riflessione di Camille Dumoulié, *Cet obscur objet du désir. Essai sur les amours fantastiques* (op. cit.): « Les objets fantastiques, les revenantes ont la même fonction que le fétiche: opérer un comblement. Il vient en avant-poste, bien en avant du trou, de la béance réalisée dans l'intervalle où menace la présence réelle. », p. 145.

³⁶⁵ In *Le roman de la momie* (1857), *Le pied de momie* (1846) e *Une nuit de Cléopâtre* (1838) Gautier mette in scena il desiderio retrospettivo attraverso la mummia, incarnazione del sogno del possesso incondizionato. La sua natura pietrificata custodisce, almeno apparentemente, il desiderio maschile dalla perdita. Rendendo sì possibile la sospensione temporale, ma la sua resistenza al dissolvimento si offre, al tempo stesso, come una condizione d'incertezza perturbante.

³⁶⁶ Cfr. Nathalie David-Weill, *Rêve de pierre, quête de la femme chez Théophile Gautier*, op. cit. Stando alla riflessione della studiosa, Véra è la rappresentazione del funzionamento del feticcio: « Le fétiche est l'adoration d'une partie du corps détachée, immobilisée dans l'espace et le temps. Il fonctionne comme une synecdoque. [...] La femme est remplacée par un fragment, le fétiche, moins pour atteindre celui-ci que pour échapper à celui-là. [...] De fait, le fétiche nous confronte au paradoxe d'un objet insaisissable qui satisfait le désir par son inaccessibilité même. En tant que présence, l'objet fétiche est bien quelque chose de concret, mais en tant que présence d'une absence, il est en même temps immatériel et intangible, puisqu'il renvoie continuellement à un objet qui ne peut jamais être réellement possédé. », p. 96.

³⁶⁷ Hélène Cixous, *La fiction et ses fantômes. Une lecture de «Das Unheimliche» de Freud*, in *Prénoms de personne*, Paris, Editions du Seuil, 1974, p. 32.

pour rappeler la persistance et la polyvalence de ce thème tout au long du XIXe siècle.³⁶⁸

Rispondendo all'appello del marito, la «belle à en mourir»³⁶⁹ ritorna sostenuta dal *pothós* che si costituisce come motivo di fondo del racconto. Costruita intorno ad alcune particolari isotopie che testimoniano la volontà di rovesciare e superare i confini tra vita e morte, la scrittura di Villiers de l'Isle-Adam riesce a rappresentare la poetica del ritorno dell'assente.

Introducendo, in primo luogo, l'opposizione "apertura/chiusura", l'autore intende combinare la morte, presente nel riferimento alla chiusura, alle potenzialità vitali sottese all'apertura. A questo proposito il sepolcro della defunta si offre quale evocazione della dimora degli sposi, dove la vita e l'amore si mescolano costantemente alla morte in un'atmosfera asfittica che ricorda quella di una cripta. Pur recando i segni di un'esistenza appena migrata, lo scenario domestico è connotato dall'assenza della padrona di casa, il suo ventaglio è rimasto «à demi fermé»,³⁷⁰ il pianoforte aperto ricorda una melodia un tempo intonata e destinata a ritornare, perché «inachevée à jamais.»³⁷¹ Secondariamente le numerose occorrenze relative al pallore vanno ad intensificare questa atmosfera funebre. Se inizialmente, dopo il funerale, il biancore cala sul volto del conte, in seguito viene subito riferito alla negazione generale della morte messa in atto dalla trama della scrittura: «l'arrière-pensée [la morte de Véra] pâissait.»³⁷²

Anche la frequente manifestazione del sangue porta conferma dell'ambivalenza simbolica che la vita e la morte, la presenza e l'assenza, assumono nel racconto. Benché sia il fluido vitale per eccellenza, esso suggerisce, infatti, al contempo una minaccia distruttrice, una potenziale malattia. Oltre attraversare significativamente la narrazione, questa ambiguità caratterizza significativamente il momento culminante dell'azione. Con un gesto macabro ma sensuale, la contessa concede, con le sue labbra «mouillées d'une pourpre mortelle», un «baiser d'adieu» mentre sta per morire. Nella piena intensità del bacio, il sangue, mentre porta la morte in vita, suggerisce il desiderio necrofilo ispirato dalla volontà del conte di negare la perdita.

³⁶⁸ Jean Rousset, *Passages, échanges et transpositions*, Paris, Corti, 1990, p. 163.

³⁶⁹ Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*, op. cit., p. 38.

³⁷⁰ Ibid., p. 32.

³⁷¹ Ibidem.

³⁷² Ibid., 31.

Tuttavia il sangue non si arresta sulle labbra della morta, va ad impregnare tutto il mondo che costituiva l'intimità della defunta; non a caso le perle della sua collana, «ombrées d'une teinte de sang», diventano un *memento mori*.

Infine, l'uso dei tempi verbali, coniugati per lo più al futuro o al trapassato prossimo, testimonia di una distorsione temporale che, realizzando una sospensione della durata del racconto, allude alla possibilità del ritorno. Il cortocircuito del presente, confermato da « la pendule, dont il avait brisé le ressort », ³⁷³ permette a D'Athol di vivere « absolument dans l'inconscience de la mort de sa bien-aimée », ³⁷⁴ negando l'oblio: « C'était une négation de la Mort, élevée, enfin, à une puissance inconnue! » ³⁷⁵ Il conte vive, infatti, nella celebrazione di un rituale che, fondato sul *fort-da* freudiano, è teso ad arginare l'angoscia della separazione dalla moglie morta, ³⁷⁶ di cui conserva in un culto privato tutti gli oggetti più intimi, diventati simboli della perdita. Fortemente connotati, i gioielli e gli abiti offrono un'ulteriore estroflessione del desiderio regressivo del protagonista: «C'est sur eux que le conjoint, dans un élan d'empathie, projette sa douleur. [...] Il dote les objets de sentiments.» ³⁷⁷ *Morte-vivante*, ³⁷⁸ Véra sfiora appena la vita, facendo il suo discreto ingresso nella casa: « Une présence flottait dans l'air: une forme s'efforçait de disparaître, de se tramer sur l'espace devenu indéfinissable. » ³⁷⁹ Inizialmente riempie con il suo profumo la sua stanza, «tout embaumée d'elle», poi si annuncia attraverso «la tiédeur» di un gioiello appena indossato, infine accenna l'accordo di una melodia al pianoforte.

La presenza dell'assente si manifesta gradualmente ma in una piena sollecitazione dei sensi: «On eût dit que la morte jouait à l'invisible. » ³⁸⁰ La narrazione stessa insiste significativamente sull'assenza della donna nell'intenzione di evocarne la sua

³⁷³ Ibidem.

³⁷⁴ Ibid., p. 35.

³⁷⁵ Ibidem.

³⁷⁶ Cfr. Henry James, *The Altar of Death* (1895), in *Stories of the Supernatural*, New York, Leon Edel, Traplinger Publishing Company, 1970. Si rinvia anche alla fedele trasposizione cinematografica di Truffaut, *La chambre verte* (1978).

³⁷⁷ Robin Beuchat, *Deuil, mélancolie et objets*, "Poétique", n. 140, Novembre 2004, p. 7.

³⁷⁸ Cfr. Jean Rousset, *Passages, échanges et transpositions*, op. cit. Lo studioso si serve del termine ossimorico *morte-vivante* per designare figure femminili che provengono dal regno dei morti e ritornano in vita richiamate dal desiderio amoroso. In ambientazioni più spesso notturne, caratterizzate da un'atmosfera «estompée», le *revenantes* riannodano i legami amorosi che la morte aveva spezzato.

³⁷⁹ Villiers, *Véra*, op. cit., p. 35.

³⁸⁰ Cfr. Théophile Gautier, *Spirite* (op. cit.), dove il fantasma di Lavinia si manifesta significativamente tramite apparizioni sinestetiche. Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*, op. cit., p. 33.

presenza invisibile: « Le comte avait creusé dans l'air la forme de son amour, et il fallait bien que ce vide fût comblé par le seul être qui lui était homogène, autrement l'univers aurait croulé.»³⁸¹

Assediato dagli oggetti che ancora portano il segno di Véra e in attesa del ricongiungimento con lei, D'Athol resta sospeso nel lutto e si rifugia nella sua casa-mausoleo. Mentre stabiliscono l'atteso legame con il regno funebre, gli oggetti appartenuti alla donna materializzano l'assenza.³⁸² Così come la capigliatura e gli abiti della moglie morta di Hugues de Viane,³⁸³ i "frammenti di lei" possono fare da scudo contro l'oblio in quanto rappresentano la traccia dell'assente: «Elle y avait laissé tant de sa personne! Tout ce qui avait constitué son existence l'y attirait.»³⁸⁴ Sostituti del corpo mancante, i beni di Véra si offrono come feticci, «segni di qualcosa e della sua assenza», capaci di dare voce all'assenza che chiede di essere colmata.³⁸⁵

...le grand portrait de la trépassée, la robe jetée la veille sur le fauteuil, sur la cheminée les bijoux, le collier de perles, l'éventail à demi fermé, les lourds flacons de parfums qu'Elle ne respirait plus. [...] Sur le lit d'ébène aux colonnes tordues, resté défait, auprès de l'oreiller où la place de la tête adorée et divine était visible encore au milieu des dentelles, il aperçut le mouchoir rougi de gouttes de sang où sa jeune âme avait battu de l'aile un instant; le piano ouvert, supportant une mélodie inachevée à jamais; les fleurs indiennes cueillies par elle...³⁸⁶

³⁸¹ Ibid., p. 38.

³⁸² Stando alla riflessione di Robin Beuchat (*Deuil, mélancolie et objets*, op. cit.), l'oggetto, mediazione tra il mondo e l'individuo, si offre come nucleo principale per le tensioni del desiderio di morte. In *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale* (op. cit.) Giorgio Agamben aggiunge: «Non stupisce che Freud abbia potuto parlare, a proposito della melanconia, di un "trionfo dell'oggetto sull'io", precisando che "l'oggetto è stato, sì, soppresso, ma si è mostrato più forte dell'io"», p. 30. A questo proposito occorre rinviare alla definizione di melanconia, così come è stata formulata dagli alchimisti. La *Nigredo*, il primo stadio della Grande Opera, consisteva appunto, secondo l'antica massima spagirica, nel dare corpo all'incorporeo e rendere incorporeo il corporeo.

³⁸³ Cfr. Georges Rodenbach, *Bruges-la-morte*, (1890), Bruxelles, Editions Jacques Antoine, 1942.

³⁸⁴ Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*, op. cit., p. 37.

³⁸⁵ Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, op. cit., p. 27. Lo studioso precisa che: «In quanto presenza, l'oggetto-feticcio è sì, infatti, qualcosa di concreto e perfino di tangibile; ma in quanto presenza di un'assenza, esso è, nello stesso tempo, immateriale e intangibile, perché rimanda continuamente al di là di se stesso verso qualcosa che non può mai realmente essere posseduto.», pp. 41, 42. Cfr. anche G. Rosolato, *Le fétichisme dont se dérobe l'objet*, "Nouvelle Revue de Psychanalyse", n. 2 *Objets du fétichisme*, 1970 e Pierre Férida, *L'Absence*, op. cit. Quest'ultimo conferma anche il legame tra la reliquia e il feticcio: «La relique, qui n'est pas sans ressemblance ni rapport avec le fétiche, rappellerait que le deuil, avant de se concevoir en un *travail*, protège l'endeuillé contre sa propre *destruction*. [...] Elle est une "simulation" de la mort pour se protéger de la mort.», p. 98.

³⁸⁶ Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*, op. cit., p. 31.

Sostenute dalla volontà di conservare qualcosa di ciò da cui non ci si vuole separare («...la relique prend sens dans le désir de conserver *quelque chose* de ce dont on se sépare sans, pour autant, devoir renoncer à s'en séparer»),³⁸⁷ queste reliquie si offrono come un tentativo di superare la perdita attraverso la negazione dell'oblio. Come gli echi, che sono permanenze di suoni svaniti, esse sono i residui di realtà abolite che in un ostinato «attachement au vivant»³⁸⁸ non accettano di essere consegnate definitivamente alla morte.

Se, da un lato, l'«inachèvement perpétuel»³⁸⁹ del lutto abolisce le barriere tra presenza e assenza, dall'altro, analogamente, la nostalgia combina il presente al passato, richiama la morte alla vita, nell'intenzione di mettere in scena l'impossibilità del desiderio di dimissionare di fronte alla perdita.³⁹⁰ In questa prospettiva la reliquia, fondata sul sentimento del *pothós*, è un'immagine dell'assenza:

Dans la pratique rituelle privée attachée au souvenir du défunt à la suite du deuil, on peut relever cette habitude de conserver de lui soit un fragment du corps (cheveux, dents...) soit une parure, soit encore un objet d'apparence insignifiante lui ayant appartenu en propre. La relique est ici étrangère à l'idée d'une valeur objective qu'on pourrait attribuer à l'objet. On est en présence d'un phénomène dont Freud a souligné l'importance, le malaise de l'étrange (*das Unheimliche*). La relique est ainsi l'objet par lequel se produit le passage d'une signification dans l'autre.³⁹¹

Sconvolgendo i legami col presente, questi oggetti offrono così la possibilità di sottrarsi alla corsa del tempo, di colmare la ferita tra passato e presente. In questo modo la morte vampirizza la vita, impegnata ossessivamente nella celebrazione della

³⁸⁷ Pierre Fédida, *L'Absence*, op. cit., p. 53.

³⁸⁸ Myriam Baucharenc, *Mémoire ferme pour cause de deuil*, "Revue des Sciences Humaines", n. 278, Aprile-Giugno 2005, p. 234.

³⁸⁹ Georges Rodenbach, *Bruges-la-morte*, op. cit., p. 123.

³⁹⁰ Cfr. Claude Reichler, *Des enfants dévorés par leur siècle*, op. cit. Stando alla studiosa, il racconto metterebbe in scena il dramma della separazione attraverso una *perpétuation du passé*, che, come la nostalgia, si fonda sulla percezione di ciò che è perduto: « Ce qui est mis en évidence ici, et s'ajoute à la constellation interprétative du temps romantique, c'est le refus de *devenir passé* du temps vécu. », p. 93.

³⁹¹ Pierre Fédida, *La relique et le travail du deuil. Objets du fétichisme*, "Nouvelle Revue de Psychanalyse", Gallimard, n. 2, Autunno 1970, pp. 249, 259.

perdita. La partenza della giovane donna assume il valore di un ritorno, di una risonanza dell'assente che si lascia avvertire nelle tracce del sentimento nostalgico.³⁹² Questa vampirizzazione della morte si realizza in particolar modo nella stanza nuziale, «la chambre veuve»,³⁹³ luogo che, custodendo passione e morte, rappresenta il vuoto che pesa sull'animo di chi resta, dell'«abandonné».³⁹⁴ Qui gli oggetti, conservati così come erano stati lasciati dalla morta, si animano posseduti dall'energia proveniente non tanto dal mondo ultraterreno, quanto dalla nostalgia del vedovo: «Les objets, dans la chambre, étaient maintenant éclairés par une lueur jusqu'alors imprécise. [...] Un reflet des ors de l'intérieur tombait, vacillant, sur le collier, parmi les bijoux de la cheminée.»³⁹⁵ La “stanza-vedova” è lo spazio in cui la scrittura agisce spinta dalla forza della mancanza, ora centrifuga nella sollecitazione della presenza della morta attraverso l'energia simbolica degli oggetti, ora centripeta nel frequente ricorso a deittici anaforici riferiti alla defunta («Elle», «elle-même», «sa propre...»)³⁹⁶

Tra gli oggetti che sono le tracce di Véra,³⁹⁷ le perle, manifestazioni di una vita imbalsamata, sono chiamate a rendere conto dell'assenza.³⁹⁸ Ancora calde e quasi arrotondate dall'usura del contatto della pelle, testimoniano della morta: «Les perles étaient encore tièdes et leur orient plus adouci, comme par la chaleur de sa chair.»³⁹⁹

³⁹² In *Le spleen de Paris* (XVIII, Paris, Œuvres complètes, Gallimard, 2000) Charles Baudelaire evoca l'appello nostalgico: « Tu connais cette mélodie fiévreuse qui s'empare de nous dans les froides misères, cette nostalgie du pays qu'on ignore, cette angoisse de la curiosité ? », p. 213.

³⁹³ Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*, op. cit., p. 31.

³⁹⁴ Ibid., p. 39.

³⁹⁵ Ibid., p. 33.

³⁹⁶ Ibid., pp. 21, 23, 24.

³⁹⁷ Cfr. Lévinas, *Humanisme d'un autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1972 e Paul Ricoeur, *Le temps et le récit*, Paris, Seuil, 1991. La traccia è definita come un segno particolare, il cui referente è inscritto nella prospettiva della possibilità. Mimando la dialettica del visibile/invisibile, della presenza/assenza, esso indica un passaggio, la presenza di ciò che è stato là, di ciò che è passato, quindi perduto. La costante interferenza del passato nel presente, prerogativa della traccia, è un'ulteriore prova dell'adesione all'orizzonte dell'assenza.

³⁹⁸ Cfr. Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, op. cit., p. 325-339. Lo studioso definisce le perle come delle « gouttes de rosée », capaci di materializzare l'incontro tra cielo e terra: « Lorsque cette divine liqueur tombe du ciel, les perles montent à la surface de l'eau, et là ouvrent leurs coquilles afin de donner entrée à cette rosée qui les remplit et les engrosse de sa pure substance... », p. 335. In questa prospettiva le perle possono essere considerate come il frutto dell'unione tra *Eros* e *Thanatos*, ancora tracce della presenza di Véra. Se considerate come secrezioni di rugiada, “l'aube distillée”, esse si offrono, da una parte, come l'immagine dell'Unione e dell'Origine e dall'altra, essendo un'estinzione di vita, incarnano la vita in morte.

³⁹⁹ Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*, op. cit., p. 36.

Anche l'opale,⁴⁰⁰ incastonato in una collana tanto cara alla donna, è un segno di morte,⁴⁰¹ (« Et l'opale de ce collier sibérien, qui aimait aussi le beau sein de Véra jusqu'à pâlir, maladivement, dans son treillis d'or... », « ...l'opale du collier brillait comme si venait d'être quittée »),⁴⁰² perché, «pierrerie fidèle»,⁴⁰³ testimonia della mancanza di Véra.

Nella prospettiva di un continuo rovesciamento tra vita e morte, la defunta si confonde nei gioielli che le danno corpo. Diventa quasi materia inerte, mentre le cose tendono ad umanizzarsi, sostituendola.⁴⁰⁴ Proprio la presenza di tutto ciò che lei amava fa sì che il suo corpo, trasfuso nei *bibelots* impregnati della sua immagine, ne imponga l'esistenza: « Elle y était nécessitée. [...] Elle devait être là, dans la chambre ! [...] Et, comme il ne manquait plus que Véra elle-même, *tangible, extérieure*, il fallait bien qu'elle s'y trouvât. »⁴⁰⁵ Gli oggetti cari rappresentano, dunque, lo sforzo disperato di riportare alla vita l'essere perduto, di fissarlo, così come accadeva nelle tombe d'Egitto, dove «leur double ranimé ne vit que parmi les bijoux, les fards, les sandales, les peignes, les roses, les talismans du mobilier funèbre. »⁴⁰⁶

La morta trova, infine, un estremo canale di comunicazione nell'oggetto artistico.⁴⁰⁷

La lampada della stanza proietta una luce sinistra sia sul ritratto⁴⁰⁸ della donna che

⁴⁰⁰ Si veda il celebre poema di Charles Baudelaire *Le chat*, dove le pallide pupille dell'animale sono paragonate a « vivantes opales » che, mentre fissano in modo inquietante, recano il segno inequivocabile della morte.

⁴⁰¹ Anche nel racconto *L'Inconnue* la pietra dell'opale è un'allusione alla morte: « Au joint du corsage de sa robe de moire noire, voile de dentelles, une pierre malade, une admirable opale, à l'image de son âme, sans doute, luisait dans un cercle d'or. », p. 123.

⁴⁰² Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*, op. cit., p. 36.

⁴⁰³ *Ibidem*.

⁴⁰⁴ Cfr. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, (1957), Paris, P. U. F., 1972. Riflettendo sul valore simbolico dello scrigno come spazio intimo, lo studioso mette in luce l'intimo legame tra gioielli e memoria: « Les pierres parleront d'amour, certes. Mais aussi de puissance, mais aussi de destin. Dans le coffret sont les choses *inoublables*, inoublables pour nous, mais inoublables pour ceux auxquels nous donnerons nos trésors. Le passé, le présent, un avenir sont là condensés. Et ainsi, le coffret est la mémoire de l'immémorial. [...] La vie intime connaît ici une synthèse de la Mémoire et de la Volonté. », p. 88.

⁴⁰⁵ Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*, op. cit., p. 32. J-K. Huysmans in *A rebours* conferma quanto la volontà di dare forma all'assenza attraverso una saturazione spaziale sia una tensione di fondo del racconto di Villiers: « Cette nouvelle étudiait les exaltations de la volonté, sous l'impulsion d'une conviction tournée à l'idée fixe; elle démontrait sa puissance qui parvenait même à saturer l'atmosphère, à imposer sa foi aux choses ambiantes. », op. cit., p. 313.

⁴⁰⁶ Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Paris, Corti, 1982, p. 96.

⁴⁰⁷ Nella scrittura ottocentesca, in particolar modo in quella di Théophile Gautier (a tal proposito si rimanda a *Omphale, La Toison d'or, Mlle de Maupin*), il desiderio retrospettivo si confonde spesso con quello estetico. In questa logica l'assenza è affidata alla rappresentazione dell'Assoluto artistico.

⁴⁰⁸ Si rimanda a Eugène Fromentin *Dominique* (op. cit.) dove il ritratto di Madeleine opera una sostituzione che rende presente l'assente.

sull'icona-reliquario che le era appartenuta e che ora si trova appesa al muro accanto ad uno specchio:⁴⁰⁹

Le triptyque, d'un vieux bois précieux, était suspendu, par sa sparterie russe, entre la glace et le tableau. Le reflet des ors de l'intérieur tombait, vacillant, sur le collier parmi les bijoux de la cheminée. Le plein-nimbe de la Madone en habits de ciel brillait, rosacé de la croix byzantine dont les fins et rouges linéaments, fondus dans le reflet, ombraient d'une teinte de sang l'orient ainsi allumé des perles. [...] Le comte, à cette vue, touché des rappels douloureux jusqu'au plus secret de l'âme, se dressa, souffla vite la lueur sainte, et, à tâtons, dans l'ombre, étendant la main vers une torsade, sonna.⁴¹⁰

L'icona della Madonna, peraltro oggetto di memoria in quanto contiene una reliquia santa, suggerisce ancora una volta l'incapacità del conte a far fronte all'oblio. L'alternanza della luce-ombra che si gioca sulla superficie del dipinto, incarna, infatti, il fantasma dell'assenza. Se, da una parte, la luce, nel momento in cui illumina l'icona, è metafora della perdita non elaborata, perché continuamente celebrata; dall'altra l'oscurità esprime la possibilità dell'oblio. L'icona-reliquia diventa il luogo privilegiato per la messa in scena del conflitto tra il desiderio nostalgico e l'assente.

«Positivement défunte»,⁴¹¹ la contessa è una figura dell'assenza che, pur rendendosi manifesta nell'evanescenza di un manto nebbioso o nella scia sensuale del profumo,⁴¹² è comunque condannata ad essere esclusa dalla realtà: « D'Athol la sentit et la vit si bien auprès de lui, qu'il la prit dans ses bras, mais ce mouvement la dissipa. »⁴¹³ L'abbraccio estremo degli amanti tradisce, infatti, tutta la fugacità e

⁴⁰⁹ Nella scrittura fantastica ottocentesca lo specchio è generalmente il canale privilegiato per la comunicazione con il mondo invisibile. Anche Théophile Gautier, in *Spirite* (1866), ne offre una testimonianza.

⁴¹⁰ Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*, p. cit., p. 33.

⁴¹¹ Ibid., p. 34. Cfr. Pierre-Georges Castex che in *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (op. cit.) osserva: «La leçon de Véra tient tout entière, en effet, dans cette affirmation pseudo-hégélienne que le narrateur prend expressément à son compte pour justifier l'aventure du comte d'Athol: "Les idées sont des êtres vivants"», p. 359.

⁴¹² Cfr. Jean-Pierre Richard, *Etudes sur le Romantisme*, Paris, Gallimard, 1974. Lo studioso indaga come il profumo possa essere espressione dell'assenza. Oltre che svelare un mondo fisico celato e segreto, l'evanescenza del profumo comunica, infatti, l'inaccessibilità solitamente riferita alla dimensione femminile, che sfugge, mentre lascia un messaggio di seduzione: « Le parfum nous donne l'être, mais sur le monde de l'absence: engendrant alors en nous une mélancolie du recélé, du suranné, voire de l'exotique. », p. 247.

⁴¹³ Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*, op. cit., p. 32.

l'inconsistenza di una presenza riportata alla vita. «Les esquives étreintes»⁴¹⁴ restano così semplici illusioni di unione che colmano la mancanza solo temporaneamente.

Tuttavia se, da una parte, le reliquie di Véra sono le porte d'accesso del *pothós* perché negano apparentemente l'assenza, dall'altra assediano il vedovo, sottraendolo al mondo reale e impedendogli di scendere a patti con la memoria. Come Hugues de Viane, D'Athol si ritira gradualmente entro le mura della sua abitazione: « C'est en eux seuls qu'on se survit ! [...] Pour lui, comme pour les choses silencieuses qui vivaient autour, il apparaissait que cette chevelure était liée à leur existence et qu'elle était l'âme de la maison. »⁴¹⁵ *La mort-à-l'âme*⁴¹⁶ del conte evoca quella stessa impossibilità di accettare la realtà inaugurata dalla generazione postrivoluzionaria e assunta, a fine secolo, dagli intellettuali tormentati dalla perdita dell'Ideale in seno alla società borghese.⁴¹⁷ Vedovo della sua «Illusion souriante»,⁴¹⁸ il conte è una sorta di Orfeo moderno che cerca di far ritornare un Idolo perduto.⁴¹⁹

Come molti protagonisti dei romanzi della prima parte del secolo, Véra e D'Athol appartengono, infatti, ad un mondo messo definitivamente a morte, quello aristocratico.⁴²⁰ Svincolati dagli obblighi sociali e reali, vivono isolati, sempre più

⁴¹⁴ Ibidem.

⁴¹⁵ Georges Rodenbach, *Bruges-la-morte*, op. cit., p. 58.

⁴¹⁶ A tal proposito si considerino anche i seguenti racconti di Théophile Gautier, *Onuphrius* (1832), *L'âme de la maison* (1839), *Omphale* (1839), *Spirite* (1866), *La morte amoureuse* (1839), *La Toison d'or* (1839), insieme al romanzo di Eugène Fromentin, *Dominique* (1862).

⁴¹⁷ Tra le altre testimonianze, si consideri Charles Baudelaire *Le Cygne*, *Les fleurs du Mal*, (1857), Paris, Gallimard, 1996: «Un cygne qui s'était évadé de sa cage, / Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec, / Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage. / Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec / Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre, / Et disait, le cœur plein de son beau lac natal: / «Eau, quand donc pleuvras-tu? quand tonneras-tu, foudre?» / Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal, / [...] Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs. / [...] Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous, / Comme les exilés, ridicule et sublime, / Et rongé d'un désir sans trêve! [...] / A quiconque a perdu ce qui ne se trouve / Jamais, jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs / Et tettent la Douleur comme une bonne louve ! », p. 235. Cfr. Ross Chambers, *Mélancolie et opposition*, Paris, Corti, 1987, dove commenta il poema: « Le deuil maussade et mélancolique définit une *perte*, dans le passé, qui détermine dans le présent un *manque* incoercible... », p. 176.

⁴¹⁸ Villiers, *Véra*, op. cit., p. 34.

⁴¹⁹ In *L'Inconnue* (op. cit.) il protagonista Félicien de la Vièrge è vittima della diserzione dell'Ideale dalla realtà. Spinto da un amore nutrito dall'inaccessibilità, il giovane cerca di “riportare alla vita” una donna sorda che resta, però, «vièrge, veuve d'un rêve qui veut rester inassouvi.», p. 289. Metafora della musica, intesa come Ideale artistico, la sconosciuta incarna l'assenza: «...toute la science humaine serait impuissante à me ressusciter de cet silence. Je suis sourde comme le ciel et comme la tombe, monsieur! » e « Vous allez déclarer vous-même que c'est impossible dit-elle. Ecoutez encore ! Je veux achever, en ce moment, de vous révéler toute ma pensée... car vous n'entendrez plus... et je ne veux pas être oubliée. », p. 298.

⁴²⁰ Cfr. Claude Reichler, *Des enfants dévorés par leur siècle*, op. cit., p. 28. La studiosa sottolinea come la presenza di protagonisti aristocratici esalti la relazione figurata tra il passato perduto e l'oggetto desiderato.

estranei alla realtà.⁴²¹ I due amanti riflettono con il loro desiderio il divorzio tra Ideale e Reale, ormai effettivo nella società borghese.⁴²² La sterile autoreferenzialità del desiderio nostalgico del conte segna, infatti, una tappa nel percorso dell'assenza che, inaugurato all'inizio del secolo con il graduale allontanamento da parte dell'individuo dalla realtà segnata dalla perdita, culminerà a fine secolo nell'implosione intima:

Là, les deux amants s'ensevelirent dans l'océan de ces joies languies et perverses où l'esprit se mêle à la chair mystérieuse ! Ils épuisèrent la violence des désirs, les frémissements et les tendresses éperdues. Ils devinrent le battement de l'être l'un de l'autre. En eux, l'esprit pénétrait si bien le corps, que leurs formes leur semblaient intellectuelles, et que les baisers, mailles brûlantes, les enchaînaient dans une fusion totale. Long éblouissement !⁴²³

⁴²¹ Cfr. *L'inconnue*, dove il conte Félicien de la Vièrge e la « sconosciuta » sono presentati « comme des exilés ». In *La maison du bonheur* (1883) dello stesso autore, si insiste ancora sul motivo della « sepoltura domestica ». Come D'Athol e Véra, i due protagonisti si ritirano nella loro casa e vivono come « deux âmes en deuil »: « On eut dit d'éternels enfants, destinés à mourir comme les oiseaux s'envolent, et que le lis du matin serait la seule fleur oubliable sur leur chaste tombe. [...] La solennité et le silence de cette habitation sont doux et inquiétants comme le crépuscule. », p. 320.

L'atmosfera funebre e asfittica di queste case-tombe ricorda, in prima istanza, quella evocata da Charles Baudelaire nei celebri versi di *L'invitation au voyage*: « Des meubles luisants, / Polis par les ans, / Décoreraient notre chambre; / Les plus rares fleurs / Mêlant leurs odeurs / Aux vagues senteurs de l'ambre... », secondariamente nei versi di *Une martyre*: « Dans une chambre tiède où, comme en une serre, / L'air est dangereux et fatal, / Où des bouquets mourants dans leurs cercueils de verre / Exhalent leur soupir final... » e infine nelle evocazioni di *La mort des amants*: « ...le parfum d'ébène, de fleurs mortes et d'ambre faible, qu'exhale, dès le vestibule, la douce demeure. ». Questi ultimi versi erano, peraltro, ben noti a Villiers che li aveva messi in musica. Si rinvia anche al racconto di Guy de Maupassant, *La morte* (1889), Paris, Gallimard, 1992), dove l'assenza si materializza in un desiderio necrofilo che nasce nell'intimità domestica: « Quand je revis ma chambre, notre chambre, notre lit, nos meubles, toute la maison où était resté tout ce qui reste de la vie d'être après sa mort. [...] Ne pouvant plus demeurer au milieu de ces choses, de ces murs qui l'avaient enfermée, abritée, et qui devaient garder dans leurs imperceptibles fissures mille atomes d'elle, de sa chair et de son souffle... », p. 58.

Il motivo della camera-sepolcro, custode dello *charme* rilasciato dall'assente, trova un'ulteriore rappresentazione nel romanzo di Pétrus Borel, *Mme Putiphar* (1839, Paris, Gallimard, 1993). Il protagonista, Patrick, ingiustamente arrestato, riceve in prigione gli abiti della sua amata, Deborah. Il giovane abbraccia i vestiti, ancora impregnati del contatto del corpo di lei, e li appende al muro della cella: « Il prit alors tous ses vêtements, toutes ses parures, et les suspendit ça et là aux murailles et aux barreaux de sa lucarne. », p. 217. Il corpo sofferente di Patrick diventa prigioniero degli abiti di Deborah che al contempo delimitano i muri. Identificandosi con il corpo dell'amata, diventandone il corpo stesso, Patrick incarna la presenza dell'assente. Il fascino del desiderio necrofilo concerne anche alcune pagine di *Alberatine disparue* (1925, Paris, Gallimard, 2004, p. 226) dove, tramite una duplice allusione ad un quadro di Carpaccio e ad un balletto di Strauss, incentrato sul racconto biblico di Giuseppe (precedentemente citato da Elstir in *A l'ombre des Jeunes Filles en fleurs*, 1919), Proust recupera significativamente il motivo dell'abito come evocazione della morta.

⁴²² Cfr. Fernando Cipriani, *Villiers de l'Isle-Adam tra simbolismo e decadentismo*, Chieti, Métis Editrice, 1991.

⁴²³ Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*, op. cit., p. 32.

Promuovendo il ritorno dell'assente tramite la reliquia, la vampirizzazione della vita da parte della morte diventa una strategia che risponde al bisogno di arginare *l'étrange blessure* dell'assenza: « Et des phénomènes singuliers se passaient maintenant, où il devenait difficile de distinguer le point où le réel et l'imaginaire étaient identiques. »⁴²⁴ In questa prospettiva le parole di Huysmans assumono un particolare rilievo in quanto confermano il tentativo messo in atto da parte della scrittura di Villiers di rappresentare l'assenza :

Cette nouvelle mettait aussi en jeu les opérations de la volonté, mais ne traitait plus de ses affaiblissements et de ses défaites, sous l'effet de la peur ; elle étudiait au contraire, ses exaltations, sous l'impulsion d'une conviction tournée à l'idée fixe ; elle démontrait sa puissance qui parvenait à saturer l'atmosphère, à imposer sa foi aux choses ambiantes.⁴²⁵

⁴²⁴ Ibid., p. 37.

⁴²⁵ Joris-Karl Huysmans, *A rebours*, op. cit., p. 313

«Par de lentes métamorphoses, /
Les marbres blancs en blanches chairs, /
Les fleurs roses en lèvres roses. / Se refont
dans des corps divers.» Théophile Gautier,
Affinités secrètes (1852).

III. 3. Il fascino del simulacro.

Tra gli anni Trenta e Cinquanta in alcune opere di Théophile Gautier, in particolare *Omphale* (1834), *La morte amoureuse* (1836), *La Toison d'or* (1839), *Le pied de momie* (1840) e *Arria Marcella* (1852), l'assenza si manifesta attraverso il desiderio retrospettivo. I protagonisti di questi racconti non sono tanto affascinati dalla possibilità evocativa del ricordo, quanto dall'opportunità offerta dal passato di fondare un «royaume impalpable»⁴²⁶ in grado di proteggerli dalla perdita: «Une espèce d'évocation magique du passé, où ce que les yeux ont vu et ne reverront plus, se relève un moment de sa tombe d'oubli et apparaît avec les couleurs d'une vie fantasmatique.»⁴²⁷ Se, da un lato, l'ossessiva celebrazione del passato si offre come una possibile strategia di difesa contro la morte, dall'altro diventa la prova dell'incapacità di desiderare. Di fronte all'incertezza del nuovo mondo borghese la scrittura di Gautier risponde con il desiderio retrospettivo che suggerisce il timore della perdita:

En effet rien ne meurt, tout existe toujours, nulle force ne peut anéantir ce qui fut une fois. Toute action, toute parole, toute forme, toute pensée tombée dans l'océan universel des choses y produit des cercles qui vont s'élargissant jusqu'aux confins de l'éternité. La figuration matérielle ne disparaît que pour les regards vulgaires, et les spectres qui s'en détachent peuplent l'infini. Quelques esprits passionnés et puissants ont pu amener à eux des siècles écoulés en apparence, et faire revivre des personnages morts pour vous. Pâris continuera d'enlever Hélène dans une région inconnue de l'espace.⁴²⁸

⁴²⁶ Théophile Gautier, *Revue de Paris*: Marzo 1852, cit. in Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, op. cit., p. 325.

⁴²⁷ Théophile Gautier, *La Presse* 22 Febbraio 1847, cit. in Ibid., p. 329.

⁴²⁸ Théophile Gautier, *Revue de Paris* Marzo 1852, cit. in Ibid., p. 324. Il desiderio retrospettivo trova ampia illustrazione in un altro racconto di Gautier, *L'Ame de la maison* (1839). Il protagonista, Théophile, si lascia assorbire dal passato, rappresentato da un amore perduto e idealizzato: «Dieu te mette parmi les anges, douce et bonne créature! Depuis que tu ne m'accompagnes plus dans la vie, il

La restituzione nostalgica trae origine dalla presenza di un frammento che, nella forma di un calco, di un angolo di tappezzeria oppure di un piede di mummia, s'impone quale testimonianza della sopravvivenza oltre la morte.⁴²⁹ Nel breve racconto *Le pied de momie* (1840) la bottega d'antiquariato fornisce l'immagine del mondo moderno, assediato da un'enorme quantità di oggetti-rovine che attendono di uscire dall'Informe:⁴³⁰

C'est quelque chose qui tient à la fois de la boutique du ferrailleur, du magasin du tapissier, du laboratoire de l'alchimiste et de l'atelier du peintre; dans ces antres mystérieux où les volets filtrent un prudent demi-jour, ce qu'il y a de plus notoirement ancien, c'est la poussière; [...] Le magasin de mon marchand de bric-à-brac était un véritable Capharnaüm; tous les siècles et tous les pays semblaient s'y être donné rendez-vous; une lampe étrusque de terre rouge posait sur un armoire de Boule, aux panneaux d'ébène sévèrement rayés de Louis XV allongeait nonchalamment ses pieds de biche sous une épaisse table du règne de Lois XIII [...] Des portraits de toute époque souriaient à travers leur vernis jaune dans des cadres plus ou moins fanés.⁴³¹

me semble qu'il n'y a rien autour de moi.», Paris, Gallimard, Editions de la Pléiade, 2002, p. 1123. In questo contesto l'oggetto del desiderio coincide con il passato felice: «Age fortunée des premières émotions, pourquoi faut-il que tu passes si vite et que tous nos regrets ne puissent te faire revenir une fois passé!», p. 1130.

⁴²⁹ A questo proposito risulta significativo rilevare che la gran parte dei personaggi di Gautier sia affascinata dal frammento, rappresentato da donne prossime al dissolvimento. L'orrore per la disgregazione è evocato già a partire dal primo racconto dell'autore, *La Cafetière* (1831): «L'alouette chanta, une lueur pâle se joua sur les rideaux. Aussitôt, qu'Angela 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.», Paris, Le livre de Poche, 2005, p. 51.

⁴³⁰ L'Ottocento inaugura una nuova concezione di rovina, non più intesa come declinazione frammentaria di un passato ideale, ma concepita come maceria priva d'identità. Essa si offre ormai come un detrito informe. Il fascino delle rovine non viene più ricercato malinconicamente alla maniera di Chateaubriand celebrando il lutto del passato, ora, di fronte ad una realtà ormai in frantumi e residuale, la scrittura celebra il naufragio della totalità, che finisce più spesso per diventare un sogno popolato da feticci.

⁴³¹ Théophile Gautier, *Le pied de momie*, (1840), Paris, Le livre de Poche, 1990, p. 221. Dopo quasi mezzo secolo Jean Lorrain scrive *Réclamation posthume* (1895), dove viene offerta la versione decadente del racconto di Gautier. Il protagonista è affascinato dal calco della testa di una statua di Donatello, «un artiste épris d'un moulage de plâtre». Come la principessa egiziana, la statua si anima, manifestandosi inizialmente attraverso una parte di sé, il piede. Tuttavia a differenza di Hermonthis, la donna-statua resta un frammento condannato ad essere sospeso tra carne e gesso. Nel racconto di Lorrain la precarietà dell'oggetto del desiderio è, infatti, ancor più determinata, il protagonista non s'innamora di una *revenante* che s'incarna in una fanciulla, ma della copia di una statua, di ciò che resta, un simulacro: «Et la tête de plâtre pendue à la muraille regardait le cadavre, et dans le cadre obscur de la porte maudite, le corps décapité tressaillait longuement; et sur le tapis sombre, les deux pieds se tordaient, convulsés dans une angoisse atroce; à ce moment la tête darda sur moi son regard d'outre-tombe et je roulai brisé sur le tapis.», cit in Jannel Wattson, *Litterature and Material culture*

Abitata dal fantasma della perdita, la scrittura mette in scena il “ritorno” quale rimedio possibile contro la morte.⁴³² Arria Marcella è chiamata a soddisfare il desiderio retrospettivo di Octavien:

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 coup. [...] Il eût voulu enlever son amour du milieu de la vie commune et en transporter la scène dans les étoiles. Aussi s'était-il épris tour à tour d'une passion impossible et folle pour tous les grands types féminins conservés par l'art ou l'histoire. [...] Il s'était composé un sérail idéal avec Sémiramis, Aspasia, Cléopâtre, Diane de Poitiers, Jeanne d'Aragon. Quelquefois aussi il aimait des statues...⁴³³

La stessa tensione retrospettiva regge la narrazione di *Le Roman de la Momie* (1858), incentrata su una mancanza, una traccia:⁴³⁴

from Balzac to Proust. *The collection and Consumption*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 213, 214.

⁴³² Come testimonia la scrittura di René de Chateaubriand il nuovo sguardo che l'Ottocento porta sulle rovine è fondato sul desiderio di dare forma all'assenza, sottraendola all'invisibilità della perdita. È particolarmente significativo che a fine secolo, intorno al 1864, l'archeologo Fiorelli, mentre segue gli scavi di Pompei ed Ercolano, metta a punto una nuova pratica archeologica. Avvalendosi di un calco riempito di calce, ricostruisce l'eruzione e restituisce una forma a ciò che sembrava irrimediabilmente scomparso. Se le lave e le piogge di cenere del Vesuvio avevano trattenuto dei corpi, custodendone l'impronta della morte, l'archeologo riporta alla luce le cavità lasciate dai “cadaveri assenti”. Quasi un tentativo di dar vita alla morte, il procedimento del calco archeologico può essere rappresentativo della logica che sostiene la scrittura di Gautier, la celebrazione della perdita come antidoto contro la morte: «En 1864, à proximité des thermes de Stabies, les ouvriers mirent au jour une excavation proche d'une ruelle conduisant des bains au forum; un squelette gisait à cet endroit. [...] Alerté, Fiorelli accourut sur le chantier. Une fois l'ouverture agrandie, apercevant un crâne au fond de l'excavation, il eut l'idée d'y faire couler du plâtre liquide. Quand il fut solidifié, on procéda au déblaiement définitif. A la surprise des assistants, quatre cadavres apparurent; le plâtre avait non seulement fixé leur position, mais aussi l'expression peinte sur leur visage à leurs derniers moments. [...] Grâce à Fiorelli et à son idée de prendre des moulages des empreintes retrouvées, il devenait possible de reconstituer le drame de Pompéi. Les corps étaient encore chauds quand la cendre s'était solidifiée; le cadavre disparaissait mais la forme se conservait intacte.» E. C. Comte Corti, *Vie, mort et résurrection d'Herculanum et de Pompéi*, Paris, 1963, pp. 259, 260, cit. in Alain Buisine, *Préface aux Contes et récits fantastiques de Théophile Gautier*, Paris, Le livre de Poche, 2005, pp. 1- 25.

⁴³³ Théophile Gautier, *Arria Marcella*, (1852), Paris, Le livre de Poche, 1990, pp. 303, 315, 316.

⁴³⁴ Cfr. Théophile Gautier, *Le Roman de la Momie*, (1858), Paris, Le livre de Poche, 1990 : «Il [Lord Evendale] lui sembla, d'après l'expression de Shakespeare, que la roue du temps était sortie de son ornière [...]. Un main invisible avait retourné le sablier de l'éternité et les siècles, tombés grain à grain comme des heures dans la solitude et la nuit, recommençaient leur chute. L'histoire était comme non avenue: Moïse vivait, Pharaon régnait...», pp. 36, 37. Si rimanda al celebre saggio di Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, op. cit. Stando alla riflessione dello studioso, in *Le Roman de la Momie* «l'écrivain ressuscite les splendeurs d'un monde évanoui pour se consoler des tristesses d'un siècle décevant.», p. 231.

Sur la fine poudre grise qui sablait le sol se dessinait très nettement, avec l’empreinte de l’orteil, des quatre doigts et du calcanéum, la forme d’un pied humain; le pied du dernier prêtre ou du dernier ami qui s’était retiré, quinze cents ans avant Jésus-Christ, après avoir rendu au mort les honneurs suprêmes. La poussière, aussi éternelle en Egypte que le granit, avait moulé ce pas et le gardait depuis plus de trente siècles, comme les boues diluviennes durcies conservent la trace des pieds des animaux qui la pétrissent.⁴³⁵

Come Lord Evendale che è «rétrospectivement amoureux de Tahoser»,⁴³⁶ anche il protagonista di *Arria Marcella* (1852) è affascinato da un’impronta conservata dal tempo.⁴³⁷ Metafora della sessualità femminile e della nostalgia dell’origine, la cavità si offre, infatti, come un’immagine dell’assenza. Suggestendo in particolar modo ciò che fa difetto alla donna, e al contrario determina l’identità maschile, è a maggior ragione l’espressione della mancanza:

...modelée dans la boue, et admirablement modelée, comme si la cendre fluide s’était étendue pour prendre sa forme [...] Ce qu’il examinait avec tant d’attention, c’était un morceau de cendre noire coagulée portant une empreinte creuse: on eût dit un fragment de moule de statue, brisé par la fonte; l’œil exercé d’un artiste y eût aisément reconnu la coupe d’un sein admirable et d’un flanc aussi pur de style que celui d’une statue grecque. L’on sait, et le moindre guide

⁴³⁵ Ibid., p. 39.

⁴³⁶ Ibid., p. 55.

⁴³⁷ Cfr. Franca Franchi, “*Echi della Gradiva*”, in *Il disagio della bellezza*, Franco Angeli, 2006. Nel 1903 Wilhelm Jensen pubblica *Gradiva, fantasma pompeiano*, confrontandosi con una lunga tradizione ottocentesca, da *Arria Marcella* di Gautier, passando per le opere di Nerval, di Flaubert e di Dumas e finendo per raccogliere la riflessione di Baudelaire. Il poeta aveva proposto, un’idea del Bello fondata sulla perdita, e sul frammento. A partire da questo momento la modernità concepirà l’arte come un’assenza, una forma “fuggitiva” in costante migrazione.

Cfr. Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001. Relativamente al significato dell’impronta lo studioso commenta: «En toute procédure d’empreinte, le lieu s’instaure forcément d’un retrait: il faut bien le déplacement du pied- il faut que le marcheur s’en aille- pour que son empreinte nous soit rendue visible. [...] Quelqu’un est mort, quelque chose a brûlé, et voilà que partout se propage, puis se dépose "sa présence", manière de dire la menace psychique que son absence fait penser. Manière de dire que la survivance (le reste impersonnel, les cendres) menace directement les survivants eux-mêmes.», pp. 36, 123. Riferendosi in particolar modo a *Arria Marcella*, la riflessione mette in luce quanto l’impronta, costantemente minacciata dall’Informe, sia espressione dell’assenza: «Théophile Gautier imaginait les amours d’un jeune homme passionné d’archéologie avec un “morceau de cendre noire coagulée portant une empreinte creuse”... Mais cette empreinte était celle d’une ravissante jeune femme, bien nommée Arria, morte et brûlée autrefois sous les laves du Vésuve. Le récit finit mal: les belles draperies qui couvraient sa nudité vont, d’un coup, se "replier sur elles-mêmes", et il ne restera plus, devant le jeune homme effondré, qu’un tas de "cendres mêlées de quelques ossements", "restes informes" d’un amour déraisonnable pour l’empreinte... Le héros tentera bien de retourner à Pompéi, mais la beauté- cette beauté antique, cette *anachronique* beauté de chair- "restera obstinément dans la poussière". Le reste n’est que mélancolie.», pp. 130, 131.

de voyageur vous l'indique, que cette lave, refroidie autour du corps d'une femme, en a gardé le contour charmant. Grâce au caprice de l'éruption qui a détruit quatre villes, cette noble forme, tombée en poussière depuis deux mille ans bientôt, est parvenue jusqu'à nous; la rondeur d'une gorge a traversé les siècles lorsque tant d'empires disparus n'ont pas laissé la trace! Ce cachet de beauté, posé par le hasard sur la scorie d'un volcan, ne s'est pas effacé.⁴³⁸

Il *nostos* suggerisce un sogno di eternità che, opponendosi all'emorragia temporale, offre un'illusione di pienezza: «Octavien tentait de sortir du temps et de la vie...».⁴³⁹

La sospensione temporale istituisce, infatti, una dimensione ideale, liberata dalla morte:

...une vague bouffe de parfum oriental me chatouilla délicatement l'appareil olfactif; la chaleur de la chambre avait attiédi le natrum la bitume et la myrrhe dans lesquels les *paraschistes* inciseurs de cadavre 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 autant.⁴⁴⁰

In questi racconti l'arte, il motivo di fondo che esprime la fuga dal mondo reale, è la metafora del desiderio di permanenza. In una società in cui l'artista è considerato inutile e improduttivo, l'ideale estetico offre l'occasione per materializzare un *ailleurs* sicuro.⁴⁴¹ L'ostilità del presente viene così smorzata dalla promessa del Bello, un *a-topos* perduto: «Toutes les références à l'art ont pour effet de réunir le dissocié, de renvoyer à une totalité.»⁴⁴² Tiburce («...l'art s'était emparée de lui et

⁴³⁸ Théophile Gautier, *Arria Marcella*, op. cit., pp. 291, 292.

⁴³⁹ Ibid., p. 304.

⁴⁴⁰ Théophile Gautier, *Le pied de momie*, op. cit., p. 224.

⁴⁴¹ Alcuni versi tratti dalla prefazione a *Emaux et camées* (1852) testimoniano dell'intimo legame tra arte e clausura: «Sans prendre garde à l'ouragan / Qui fouettait mes vitres fermés / Moi j'ai fait *Emaux et Camées*.», op. cit., p. 34. Cfr. Marie-Claude Schapira, *Le regard de Narcisse*, op. cit. La studiosa conferma il valore difensivo dell'arte nell'opera di Gautier: «La peinture des héros à des figures universelles de l'art, accompagnée de la reconstitution complète d'un décors, crée les conditions d'un refuge imaginaire dans un passé supposé par définition plus gratifiant que le présent.», p. 110.

⁴⁴² Nathalie David-Weill, *Rêve de pierre. La quête de la femme chez Théophile Gautier*, op. cit. Cfr. anche Ross Chambers, *Gautier et le complexe de Pygmalion*, "Revue d'histoire littéraire de la France", n. 4, Luglio-Agosto 1972. Gautier ricorre all'immagine della statua per esprimere l'ideale estetico: «Car il s'agit bien, pour Gautier, de reconstituer, de "recomposer" la figure même de la Beauté idéale sous la forme d'une statue, afin de la ranimer. Combien d'hommes romantiques, songeant à *l'uomo di sasso* mozartien, rêveront la statue comme un revenant? Dans un registre plus noir, *La Vénus d'Ile* (1837) est à mettre en face de cette rêverie pygmalionesque d'Octavien, dans *Arria Marcella*: «...il aimait les statues, et un jour, en passant au Musée devant la Vénus de Milo, il s'était écrié: "Oh! qui te rendra les bras pour m'écraser contre ton sein de marbre!" (p. 229).», p. 642.

l'avait corrompu»),⁴⁴³ Octavien e Romuald trovano nel passato una dimensione rassicurante:

...le moindre petit pli, le plus imperceptible détail se dessinait nettement dans sa mémoire, le tableau était toujours présent pour lui. Il cherchait sérieusement dans sa tête les moyens d'animer cette beauté insensible et de la faire sortir de son cadre. [...] Il songea à Pygmalion, qui sut trouver le moyen d'attendrir et réchauffer un marbre; il eut l'idée de se plonger dans l'océan sans fond des sciences occultes, afin de découvrir un enchantement assez puissant pour donner une vie et un corps à cette vaine apparence. [...] Plus d'un noble cœur a éprouvé les souffrances de notre ami en voulant souffler son âme à quelque morne idole qui n'avait de la vie que le fantôme extérieur, et ne comprenait pas plus la passion qu'elle inspirait qu'une figure coloriée.⁴⁴⁴

Se l'arte è «un reale negato, trasfigurato secondo le esigenze e le modalità di un io interiore preso dalla sua ricerca dell'assoluto...»,⁴⁴⁵ allora rappresenta una strategia contro l'assenza. L'opera d'arte, che si presenta come «un *passé gelé*»,⁴⁴⁶ è infatti in grado di conservare il tempo e di riportarlo ad un momento originario. Tramite questa operazione nostalgica il Bello, forma definitivamente migrata dal mondo moderno, trova una sua collocazione nella realtà, offrendo un volto all'assenza:

N'avez-vous pas vous-mêmes été envahis par un sentiment de mélancolie inexprimable dans un galerie d'anciens maîtres, en songeant aux beautés disparues représentées par leurs tableaux ? Ne voudrait-on pas donner la vie à toutes ces figures pâles et silencieuses qui semblent rêver tristement sur l'outremer verdi ou le noir charbonné qui lui sert de fond ? Ces yeux, dont l'étincelle scintille, ont été copiés sur ceux d'une jeune princesse ou d'une belle courtisane dont il ne reste plus rien, pas même un seul grain de cendre ; ces bouches entrouvertes par des sourires peints, rappellent des véritables sourires à jamais envolés.⁴⁴⁷

Il desiderio di ritorno all'origine è la prova della mancanza fondamentale che affligge i personaggi di questi racconti. Omphale, Clarimonde, Arria Marcella e la Maddalena del quadro di Rubens («Viens, Madeleine, quoique tu es morte il y a deux

⁴⁴³ Théophile Gautier, *La Toison d'or*, (1839), Paris, Livre de Poche, 1990, p. 180.

⁴⁴⁴ Ibid., p. 186.

⁴⁴⁵ Alberto Castoldi, *Bianco*, op. cit., p. 102.

⁴⁴⁶ Annie Ubersfeld, *Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion*, "Romantisme", n. 66, 1989, p. 55.

⁴⁴⁷ Théophile Gautier, *La Toison d'or*, op. cit., p. 186.

mille ans, j'ai assez de jeunesse et d'ardeur pour ranimer ta poussière.- Ah! Spectre de beauté, que je te tiennne entre mes bras, et que je meure!») ⁴⁴⁸ non possono che essere le incarnazioni dell'impossibilità del lavoro del lutto. Come relitti del desiderio, queste « formes mortes miraculeusement animées » ⁴⁴⁹ comunicano il rifiuto di accettare la morte: « Aimer une statue vivante, ce n'est pas ressusciter la jeune fille morte; mais c'est pressentir et désirer un univers où la mort n'a plus de prise. » ⁴⁵⁰ In questa prospettiva l'oggetto del desiderio si riduce ad una promessa, la *revenante*. ⁴⁵¹

Mais je viens de bien loin, et d'un endroit d'où personne n'est encore revenu; il n'y a ni lune ni soleil au pays d'où j'arrive ; ce n'est que de l'espace et de l'ombre; ni chemin, ni sentier; point de terre pour le pied, point d'air pour l'aile; et pourtant me voici, car l'amour est plus fort que la mort, et il finira par la vaincre. ⁴⁵²

Rappresentazioni del trionfo della vita sulla morte, le *belles mortes* traducono pienamente l'aspirazione all'eternità:

Quel dommage, en effet, que les femmes de Raphaël, de Corrège et de Titien ne soient que des ombres impalpables ! Et pourquoi leurs modèles n'ont-ils pas reçu comme leurs peintures le privilège de l'immortalité ? Le sérail du plus voluptueux sultan serait peu de choses à côté de celui que l'on pourrait composer avec les odalisques

⁴⁴⁸ Ibid., p. 210.

⁴⁴⁹ Ross Chambers, *Gautier et le complexe de Pygmalion*, op. cit., p. 657.

⁴⁵⁰ Ibidem.

⁴⁵¹ Nell'opera di Gautier la *revenante* è la manifestazione della forma nella sua emergenza. Romuald vede, infatti, « glisser [...] une forme svelte et blanche qui étincelle une seconde et s'éteint » (Théophile Gautier, *La morte amoureuse*, op. cit., p. 32). Una volta ritornata, Clarimonde diventa una forma pura, priva di spessore e di densità. Liberata dai limiti della materia, la *revenante* conserva, infatti, solo ciò che le assicura perennità, la forma stessa. Essendo una forma pura ed invulnerabile, la morta allude sempre alla dimensione eterna della statua. Carne disincarnata, è metafora dell'oggetto rappresentato, il simulacro della presenza. Chimera palpabile, la *revenante* non si offre semplicemente come la materializzazione di un ideale, ma come allusione alla possibilità di rappresentazione della forma.

In *Le pied de momie* (1858) il tono ironico con il quale Gautier esprime il sogno di eternità del protagonista rivela l'importanza che assume questa tematica in seno all'immaginario dell'autore. Arrivato nell'antico Egitto, al cospetto di una corte di mummie viventi, il protagonista chiede la mano della principessa Hermonthis, ma il vecchio faraone replica: «...il faut à nos filles des maris qui durent, vous ne savez plus vous conserver. [...] J'assisterai au dernier jour du monde avec le corps et la figure que j'avais de mon vivant; ma fille Hermonthis durera plus qu'une statue de bronze. [...] Regarde comme je suis vigoureux encore et comme mes bras tiennent bien... », op. cit., pp. 231, 232.

⁴⁵² Théophile Gautier, *La morte amoureuse*, op. cit., p. 30.

de la peinture, et il est vraiment dommage que tant de beauté soit perdue.⁴⁵³

Incapaci di vivere e di morire («Je n'étais jamais allé dans le monde. J'étais d'une innocence parfaite»,⁴⁵⁴ Octavien confessa che «la réalité ne le séduit guère. A mon dégoût des autres femmes... à la rêverie invincible qui m'entraînait vers ces types radieux au fond des siècles comme des étoiles provocatrices, je comprenais que je n'aimerais jamais que hors du temps et de l'espace»),⁴⁵⁵ Romuald, Octavien e Tiburce si rifugiano nel sogno che si materializza in dipinti, calchi e simulacri dell'oggetto del desiderio.⁴⁵⁶

Pygmalion dut être étonné comme d'une chose fort surprenante que sa statue ne lui rendît pas caresse pour caresse; Tiburce ne fut pas moins atterré de la froideur de son amante peinte. [...] Il était condamné à aimer un tableau. La nature délaissée pour l'art se vengeait d'une façon cruelle.⁴⁵⁷

Le parole di Gretchen non possono che confermare l'impotenza dell'amato:

Après tout, ce n'est pas votre faute si vous ne savez pas aimer, si l'impossible seul vous attire, si vous n'avez envie que de ce que vous ne pouvez atteindre. Vous avez l'ambition de l'amour, vous vous trompez sur vous-même, vous n'aimerez jamais. Il vous faut la perfection, l'idéal et la poésie: tout ce qui n'existe pas. Au lieu d'aimer dans une femme l'amour qu'elle a pour vous, de lui savoir gré de son dévouement et du don de son âme, vous cherchez si elle ressemble à cette Vénus de plâtre qui est dans votre cabinet.⁴⁵⁸

⁴⁵³ Théophile Gautier, *La Toison d'or*, op. cit., p. 186.

⁴⁵⁴ Théophile Gautier, *La morte amoureuse*, op. cit., p. 6. Anche Tiburce fugge dal mondo esterno: «Il vivait accroupi sur le coin d'un divan, étayé de chaque côté par une pile de coussins, s'inquiétant aussi peu des affaires du temps que de ce qui se passe dans la lune. [...] Tiburce allait rarement dans le monde.», *La Toison d'or*, op. cit., p. 169.

⁴⁵⁵ Théophile Gautier, *Arria Marcella*, op. cit., pp. 303, 304.

⁴⁵⁶ Il rapporto tra desiderio e immaginario pittorico nell'opera di Gautier è ampiamente trattato da François Kerlouégan nel suo saggio *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, op. cit., pp. 383- 391.

⁴⁵⁷ Théophile Gautier, *La Toison d'or*, op. cit., p. 184.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 216.

L'assimilazione del femminile all'arte offre la testimonianza della *mort-à-l'âme* dei personaggi. La ricerca dell'Ideale estetico suggerisce, infatti, più un'impossibilità di desiderare che un rifiuto della morte in sé:⁴⁵⁹

Dans tout ceci qu'est devenue la Madeleine de *La descente de Croix*? Elle règne toujours sans rivale au cœur de notre jeune enthousiaste ; elle a sur les plus belles femmes vivantes l'avantage d'être impossible : avec elle point de déception, point de satiété! Elle ne désenchante pas par des phrases vulgaires ou ridicules; elle est là, immobile, gardant religieusement la ligne souveraine dans laquelle l'a renfermée le grand maître, sûre d'être éternellement belle et racontant au monde dans son langage silencieux, le rêve d'un sublime génie.⁴⁶⁰

In particolar modo è in *La morte amoureuse* (1836) che la scrittura rappresenta “*la mise au tombeau*” a cui si destina Romuald. La scena della sua ordinazione sacerdotale è esemplare della sepoltura in vita:

⁴⁵⁹ Alcuni versi del celebre poema di Gautier, *La Mort dans la Vie* (1838), offrono l'immagine della morte in vita: «Sous un linceul de chair / L'invisible néant, la mort intérieure / Que personne ne sait, que personne ne pleure...», in *La comédie de la mort*, Poésies complètes, Paris, Charpentier, 1959, p. 234. Anche il narratore di *L'Ame de la maison* (1839) esprime uno stato d'animo vicino a quello della morte in vita: «Je demeure là des demi-journées, ne faisant aucun mouvement, les jambes croisées, les bras pendants, le menton sur la poitrine, ayant l'air d'une idole chinoise ou indienne, oubliée dans le chemin par un bonze ou un bramane. Pourtant n'allez pas croire que le temps ainsi passé soit du temps perdu. Cette mort apparente est ma vie.», op. cit., p. 1123. D'Albert rivela le stesse predisposizioni catatoniche: «Ma vie est celle du coquillage sur le banc de sable, du lierre autour de l'arbre, du grillon dans la cheminée. En vérité, je suis étonné que mes pieds n'aient pas encore pris racine. [...] Tout se condense et se durcit autour de moi, rien ne flotte, rien ne vacille, il n'y a pas d'air ni de souffle; la matière me presse, m'envahit et m'écrase; je suis comme un pèlerin qui se serait endormi un jour d'été les pieds dans l'eau et qui se réveillerait en hiver les jambes prises et emboîtées dans la glace.», Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, op. cit., p. 435. Nella prefazione a *Les jeunes-France* (1833) le parole di Gautier fanno eco a questo particolare stato d'animo: «Je ne suis rien, je ne fais rien; je ne vie pas, je végète; je ne suis pas un homme, je suis une huître.», Paris, Gallimard, Editions de la Pléiade, 2002, p. 987.

Si veda parallelamente Marie-Claude Schapira, *Le regard de Narcisse*, op. cit. Inscrivendo il mito di Narciso nell'opera di Gautier, la riflessione illustra ampiamente il valore che assume il tema della *mort à l'âme*: «A la peur de l'engloutissement répond la pétrification. Toute relation est refusée par craint de perdre une autonomie déjà précaire. [...] Le moindre écart est donc interdit à Narcisse qui risque sans cesse de payer toute initiative, toute relation de sa définitive pétrification ou de son effondrement. Il se voit condamné à une immobilité frileuse et une image revient souvent pour illustrer cette vie-limite, c'est l'image de la mort-vivante. [...] Le thème souvent repris du mort-vivant est donc la représentation symbolique de l'ensevelissement en soi-même, du refus d'une pulsion de vie qui réclame l'activité et la participation. Il s'agit de l'expérience anticipé de la mort, la seule représentation concrète que nous ayons de la négation de l'être, de son retour à un état anorganique. C'est une éternité vivante d'impuissant désespoir qui s'offre à l'être paralysé qui voit le monde s'agiter autour de lui et renouveler sans cesse, pour cet affamé qui ne peut rien saisir du festin, le monstrueux supplice de Tantale.», pp. 67, 80, 85.

⁴⁶⁰ Théophile Gautier, *La Toison d'or*, op. cit., p. 202.

J'étais d'une innocence parfaite. [...] Je comprenais les côtés funèbres et terribles de l'état que je venais d'embrasser [...]. Etre prêtre! [...] ramper sous l'ombre glaciale d'un cloître ou d'une église, ne voir que des mourant [...] 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; "enveloppé dans mon triste suaire [...] une heure passée devant l'autel [...] me retranchait à tout jamais du nombre des vivants, et j'avais scellé moi-même la pierre de mon tombeau".⁴⁶¹

Ipotecati da «un fantastique entretien d'un homme vivant et d'une peinture»,⁴⁶² i protagonisti incarnano in diversi modi il mito di Orfeo, di Pigmalione, di Narciso e, inevitabilmente, di Tantalò. Tutti, mentre desiderano un'ombra, inseguono un riflesso finendo per naufragare nell'assenza:

Celui qui s'arrête et recule effrayé là "où la vie commence" [vision du sexe féminin emblématisé par la tête de Méduse] se condamne à l'existence d'un mort-vivant, incertain d'habiter un corps lui appartenant en propre, car celui qui fait confiance au visible pour occulter la béance de son Moi n'échappe à une fascination que pour tomber dans une autre. Morte amoureuse, momie exhumée du fond des âges, femme-tableau ou femme-statue, Méduse est toujours là qui le regarde, avec des yeux qui portent en eux la mort.⁴⁶³

⁴⁶¹ Théophile Gautier, *La morte amoureuse*, op. cit., 34.

⁴⁶² Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, (1954), Paris, Seuil, 2004, p. 456.

⁴⁶³ Max Milner, *On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit*, Paris, Gallimard, 1991, p. 152. Si prenda in esame anche Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, op. cit. L'amore per l'immagine vanta una considerevole tradizione nella letteratura romanza. Già nel *Roman de la rose* di Jean de Meung la passione per l'*ymage*, riferita peraltro al mito di Narciso alla fontana, si fonde significativamente a quello di Pigmalione. Le immagini riflesse o rappresentate sono sempre l'oggetto di passioni frustrate; tanto Narciso quanto Pigmalione suggeriscono, infatti, l'aspetto ossessivo del vagheggiamento per una forma artistica. Sia la fontana di Amore, che "inebria di morte i vivi" che lo specchio di Narciso alludono, infatti, all'immaginazione, dove dimora l'oggetto del desiderio, il fantasma. Non a caso secondo la *fin'amors* Eros e Narciso gravitano intorno alla fontana d'amore e di morte. Specchiandosi nel *miroërs perilleus* dell'immaginazione, Eros è destinato a diventare fantasmatico e a cedere alla morte il suo impossibile oggetto, l'immagine, recuperata poi nostalgicamente.

Per un approfondimento del rapporto tra uomo e immagini si rimanda ad un altro contributo di Giorgio Agamben *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, pp. 44-49. L'immagine viene considerata come un luogo limite capace di porre in relazione l'uomo con i suoi fantasmi: «Come tale, l'immagine è un concetto-limite non soltanto fra l'amante e l'amata, tra il soggetto e l'oggetto, ma anche tra il singolo e il linguaggio. [...] L'amore per l'*imago*, che è un oggetto irreali ed esposto come tale all'angoscia della mancanza, diventa sinonimo d'impossibilità. Le immagini si offrono così come il luogo dell'incessante mancare a se stesso dell'uomo. E le ninfe non fanno altro che esprimere il drammatico conflitto tra uomo e immagini.», pp. 48, 49.



Anonimo, *Pigmalione e l'immagine*, Oxford Boldeian Library.

Se, da una parte, l'amata è resa inoffensiva tramite la sua riduzione ad opera d'arte, dall'altra, trasformandosi un idolo desiderabile,⁴⁶⁴ diventa una presenza perturbante.⁴⁶⁵ Trasferendo il femminile nella sfera dell'Ideale («Tiburce sortit de l'église emportant dans son coeur la flèche barbelée de l'amour impossible...»),⁴⁶⁶ la sublimazione estetica si rivela, infatti, uno strumento di morte.⁴⁶⁷ A questo

⁴⁶⁴ Sono i versi di un poema di Gautier, *Ne touchez pas aux marbres* (1838) ad illustrare nel modo più esplicito la passione per la statua: «Il se peut qu'au Musée on aime une statue, / Un secret idéal [...] / Entre elle et vous il naît comme une intimité; / [...] Elle est là, devant vous, de sa blancheur vêtue, / Et parfois on oublie, admirant sa beauté, / La neigeuse froideur de la divinité / Qui, de son regard blanc, trouble, fascine et tue. / [...] On se dit : « L'immortelle est peut-être une femme ! » / Et vers la main de marbre on tend sa main de flamme. / Le marbre a tressailli, la foudre gronde aux cieux!... / Vénus est indulgente, elle comprend, en somme, / Que le désir d'un dieu s'allume au cœur d'un homme!», *Poésie complètes*, voll. III, Paris, Nizet, 1970, p. 216.

⁴⁶⁵ Cfr. Paolo Tortonese, *La vie extérieure. Essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, « Archives des lettres modernes », n. 252, Paris, Minard, 1995. Le parole dello studioso offrono conferma: «Le trop éthéré devient ainsi trop concret: l'art a capturé l'idéal, l'a figé dans l'objet qui a l'apparence de la vie mais qui en fin de compte reste mort.», p. 112. Come testimonia un racconto di Barbey d'Aurevilly, *Le cachet d'onyx* (1858), il corpo di pietra viene spesso inteso come un limite al desiderio. Celandò la sua sessualità, Dorsay «rend Hortense toute semblable à une statue, mais une statue qui n'était pas de marbre, quoique impuissante comme le marbre.», Paris, Le livre de Poche, 1990, p. 567.

⁴⁶⁶ Théophile Gautier, *La Toison d'or*, op. cit., p. 184.

⁴⁶⁷ Cfr. il saggio di Marie-Claude Schapira, *Le regard de Narcisse*, che conferma: «Ainsi trouvons nous Narcisse généralement occupé à détruire la forte cohérence de la femme amoureuse, à la priver d'un corps exigeant, à pétrifier les trop vivantes Clarimonde ou Musidora, et en faire des rochers, surfaces polies, miroirs d'un nouveau genre qui ne renvoient, à qui s'adresse à eux, que sa propre voix. [...] L'opalescence qui rend la chair transparente tend à faire oublier l'épaisse matérialité du corps. Finalement animée de transparences d'albâtre, parée d'une intangible aura, la femme aimée recule dans un espace où elle est accessible à la seule contemplation. [...] L'idéalisation culmine dans

proposito le parole di D'Albert sono particolarmente esplicite: «De quelle argile avons-nous pétri cette statue invisible?»⁴⁶⁸ Così come al cospetto delle opere antiche «les poètes regardaient en rêvant le cœur ému d'un irrésistible désir rétrospectif»,⁴⁶⁹ Tiburce resta pietrificato davanti al dipinto di Rubens.⁴⁷⁰

Tiburce éprouva un éblouissement vertigineux, comme s'il eût regardé dans un gouffre de lumière; la tête sublime de la Madeleine flamboyait, et semblait illuminer des rayons de ses yeux l'atmosphère grise et blafarde. [...] 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 repentante. [...] la persistance douloureuse et passionnée de ce regard lui paraissait mortifiante. 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 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 la beauté. Le grand maître avait copié dans son propre cœur la maîtresse pressentie et souhaitée; il lui semblait avoir peint lui-même le tableau. [...] Il reconnaissait cette tête, qu'il n'avait pourtant jamais vue.⁴⁷¹

la totale désincarnation. L'attitude défensive de mise à distance se développe en une perversion qui est l'amour pour d'impossibles représentations féminines. La Madeleine de la *Descente de la croix* de Rubens est divinisée dans un registre commun à Tiburce, à Romuald, à Candaule...», op. cit., pp. 43, 56. Sul modello di Gautier, anche la scrittura di Villiers de l'Isle-Adam mineralizza i personaggi femminili. Véra è assimilata per analogia all'icona appartenutale e, allo stesso modo, la protagonista sorda del racconto *L'inconnue* (1883) è come "incastonata" nella cornice della loggia del teatro: «Elle regardait la scène. Les lignes fines et nobles de son profil perdu s'ombraient des rouges ténèbres de la loge, tel un camée de Florence en son médaillon. Pâlie, une gardénia dans ses cheveux bruns, et toute seule, elle appuyait au bord du balcon sa main, dont la forme décelait une lignée illustre.», op. cit., 2004, p. 285. La perturbante pietrificazione del femminile è al centro del celebre racconto di Prosper Mérimée, *La Vénus de l'Île*, (1837).

⁴⁶⁸ Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, op. cit., p. 178.

⁴⁶⁹ Théophile Gautier, *L'artiste e Portraits contemporains*, (1855), cit. in Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, op. cit., p. 357.

⁴⁷⁰ L'atto di pietrificazione s'inscrive nell'immaginario del mito di Medusa che diverrà il simbolo freudiano della castrazione. Nella scrittura romantica Medusa è rappresentativa dell'attrazione repulsiva dell'uomo di fronte ad un femminile idealizzato, rivelatore dell'impotenza del desiderio. Allo stesso modo la defunta desiderata, allusione di morte, affascina il maschile che, pietrificato, mima la passività della morte. D'Albert confessa: «...où la vie commence, je m'arrête et recule effrayé comme si j'avais vu la tête de Méduse.» Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, op. cit., p. 321.

⁴⁷¹ Théophile Gautier, *La Toison d'or*, op. cit., pp. 180, 182, 183.

Nella scrittura di Gautier agisce così una doppia pietrificazione medusante, da una parte quella subita dai personaggi maschili e dall'altra quella che, ad opera del desiderio, interviene sulle *revenantes*. Questa mineralizzazione del corpo femminile si offre come una risposta all'instabilità dell' "essere-al-mondo" romantico. Contro il flusso del tempo si erge una costruzione solida, capace di portar rimedio alla distruzione che minaccia la materia. Vittime di un «excessive fluidité du moi»,⁴⁷² i protagonisti manifestano un desiderio di stabilità e di permanenza in un mondo nuovo in preda a violenti mutamenti.

Equivalente alla mummia, che si mantiene al limite tra la vita e la morte,⁴⁷³ la statua è l'immagine della sopravvivenza nel tempo, del gesto bloccato nel movimento.⁴⁷⁴

⁴⁷² Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, op. cit., p. 178.

⁴⁷³ Cfr. Alberto Castoldi, *Les momies, cadavres exquis*, "Cahiers de littérature française", vol. I, Bergamo University Press, Edizioni Sestante, 2005, pp. 39-52. La mummia è rappresentativa dell'ossessione moderna per la perdita: «Pour comprendre la présence singulière des momies dans l'imaginaire collectif du XIXe siècle, il faut prendre en considération la richesse extraordinaire de leurs connotations symboliques, comme catalyseur des attentes et des peurs de toute une époque. Face au changement de la conception du temps cautionné par le siècle des Lumières- la tradition de la circularité étant remplacée par la tradition de la linéarité -, la culture romantique répond en célébrant le deuil du passé. [...] Le sens "panique" d'une perte originelle envahit tout le XIXe siècle. [...] Cette dynamique fait que la douleur de la perte est guérie grâce à un parcours indéfini effectué à rebours, qui tend à rattraper l'instant fondateur. [...] La momie est l'une des figures de l'état de ruine... Le désir de se soustraire au temps se propose de restaurer l'état originel, nous obligeant ainsi à nous mesurer à l'élément maternel [...] La momie, objet de désir, artifice et fétiche, interprète le "sex appeal de l'inorganique" dont parle Benjamin, qui "accouple le corps vivant à l'inorganique et fait valoir les droits du cadavre sur ceux du vivant". [...] Le rôle fondamental du rituel du désahabillement du corps de la momie- à travers le déroulement interminable des bandes fait apparaître, sous les bandelettes, le "voile" qui sépare deux mondes. Gautier renverse la perspective du rite d'initiation à la mort. Ce ne sont plus les vivants qui marchent sur les morts, mais les cadavres et les momies qui menacent de revenir parmi les vivants, de les assiéger.» pp. 43, 45.

Cfr. François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, op. cit. Lo studioso sottolinea come la mummia possa offrirsi quale immagine del sogno di eternità: «De la statue à la momie, une convergence évidente: l'éternisation du corps. Elle radicalise le rêve de pérennité du corps. La momie représente la chair éternisée par l'homme. C'est bien d'être en présence de l'idéal incarné.», p. 399.

Nel maggio del 1867, durante l'Esposizione universale di Parigi, Gautier assiste all'apertura di un sarcofago egiziano e afferma: «Rien n'était plus étrange que cette grande poupée de chiffons ayant pour armature un cadavre et se démenant d'un air raide et gauche sous les mains qui la déshabillaient avec une sorte de parodie horrible de la vie. [...] Si la civilisation égyptienne eût duré dix siècles de plus, les morts eussent fini par chasser les vivants du sol natal; la nécropole eût envahi la ville, et les momies roides dans leurs bandelettes se fussent dressées contre le mur du foyer.» Théophile Gautier, *L'Orient*, (1877), Paris, Charpentier, voll. II, 1956, p. 103.

⁴⁷⁴ La parola greca statua (*ἄγαλμα*) non indicava tanto un oggetto solido e determinato, quanto la fonte perpetua di un gesto, di un evento divino. Pare che nell'Antica Grecia le statue fossero considerate oggetti liminari perché create dagli Dei. A questo proposito si rimanda a Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, op. cit. Il piede di Hermonthis conferma il fascino perturbante della statua: «Il avait ces belles teintes fauves et rousses qui donnent au bronze florentin cet aspect chaud et vivace, si préférable au ton vert grisé des bronzes ordinaires qu'on prendrait volontiers pour des statues en putréfaction.», op. cit., p. 19. Cfr. Laura Seydoux, *Gautier: Arria Marcella et Le pied de momie*, in *Objets en liberté*, "Archipel", volume XI, Ottobre 2005, pp. 73-89.

Non a caso il biancore, la freddezza, l'immobilità e l'eternità che caratterizzano le amanti, sono i tratti distintivi sia della statua che del cadavere:⁴⁷⁵

Tiburce n'exigeait cependant pas un idéal avec des ailes à plumes blanches et une auréole autour de la tête ; mais ses études sur la statuaire antique, les écoles d'Italie, la familiarité de chefs-d'œuvre de l'art, l'avaient rendu d'une exquise délicatesse en matière de forme, et il lui eût été impossible d'aimer la plus belle âme du monde à moins qu'elle n'eût les épaules de la Vénus de Milo.⁴⁷⁶

Dai riflessi dei colori brillanti del quadro la Maddalena lascia intravedere «ses épaules [qui] scintillent comme du marbre de Paros»,⁴⁷⁷ Clarimonde assomiglia a «une statue de marbre de baigneuse antique»⁴⁷⁸ dalla mano «froide et pâle comme un

Mentre conferma la fondamentale importanza del desiderio per la statua nella scrittura di Gautier, la studiosa illustra il significato di questa passione: «Octavien tente l'expérience de Pygmalion, lorsque, passant devant la Vénus de Milo, il lui crie: "Oh ! qui te rendra les bras pour m'écraser contre ton sein de marbre !" La qualité principale de Arria Marcella est sa beauté idéale, beauté apparentée à celle d'une statue. Ici, c'est précisément la perfection de l'objet qui va susciter le désir du héros, désir accompagné d'une rêverie dans laquelle il laissera libre cours à ses fantasmes. [...] La femme dont le héros tombe amoureux et dont la relation se solde par un échec, est donc un personnage idéalisé, dont la beauté s'apparente à celle de la statue. Quand Octavien fait la découverte au musée de Naples de l'empreinte d'Arria Marcella, la même perfection caractérise l'objet-trace: "contour charmant", "noble forme", "rondeur d'une gorge", "cachet de beauté". Là aussi, l'objet est comparé à "un fragment de moule de statue, brisé par la fonte", "l'œil exercé d'un artiste y eût aisément reconnu la coupe d'un sein admirable et d'un flanc aussi pur de style que celui d'une statue grecque". Mais si les caractéristiques de ces femmes, froides et blanches comme le marbre, sont celles de la statue, elles sont également celles du cadavre. Le désir d'étreindre une statue correspond au même indicible et déraisonnable désir d'étreindre une morte. D'une beauté exceptionnelle ces créatures constituent certes des objets de désir, mais sont surtout des chimères: elles disparaissent aussitôt apparues.», pp. 79, 80, 81.

Cfr. Maurizio Bettini che in *Il ritratto dell'amante* (op. cit.) sottolinea la duplice natura della statua, da un lato ha le fattezze di un essere vivente, dall'altro è materia inerte. In lei si nasconde una vita mummificata: «Il simulacro appare percorso da due *versus* uguali e contrari, ugualmente attivi: la morte "messa in piedi" e la vita mummificata. Diventa chiaro perché la statua possa fungere da *kolossós*: sostituto del morto a tutti gli effetti. In lei la materia rigida evoca la morte, la possibilità che si tratti di "morte in piedi", di "statua immobile di un essere immobile": che si tratti del morto stesso.», pp. 162, 163. A proposito delle statue come figure di sogno, metafore di morte che hanno l'effetto di rendere più sensibile ed insopportabile il vuoto dell'assenza, si veda Jean-Pierre Vernant, *Figurazione dell'invisibile e categoria psicologica del "doppio": il Kolossos*: «Fantasma, kolossos o sogno notturno, gli *eidóla* di Elena arrecano allo sposo la delusione di una presenza che sempre si sottrae e che si mostra solo per sfuggire.», op. cit., p. 343.

⁴⁷⁵ L'eternità minerale si esprime anche attraverso il fascino per le pietre preziose. «Luisants d'agate» cingono le spalle di Clarimonde, i polsi sono ornati da «bracelets de perle», il collo e il petto sono coperti da «grosses perles blondes, d'un ton presque semblable à son cou». La gemma e la carne si confondono, suggerendo l'Ideale di un corpo effettivamente minerale.

⁴⁷⁶ Théophile Gautier, *La Toison d'or*, op. cit., pp. 171, 172.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 213.

⁴⁷⁸ Théophile Gautier, *La morte amoureuse*, op. cit., p. 34.

marbre»,⁴⁷⁹ Omphale ha «des épaules et un sein d'une forme parfaite et d'une blancheur éblouissante»,⁴⁸⁰ infine Hermonthis si presenta come «une statue de bronze de Corinthe»⁴⁸¹ e Arria Marcella «était pâle [...] ses beaux bras de statue, froids, durs et rigides comme le marbre».⁴⁸² Pur essendo promessa di eternità, questi personaggi restano pur sempre «...un frêle vestige conservé par la curiosité des hommes...»⁴⁸³ Donne reali dall'aspetto mineralizzato, come Clarimonde o, al contrario, statue incarnate, come Arria Marcella o Maddalena-Gretchen, comunque tutte fantasmi del desiderio:

A 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'elles 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. [...] Arria Marcella resta obstinément dans la poussière.⁴⁸⁴

Dopo aver dato corpo all'Ideale, persino Tiburce comincia a prendere coscienza della terribile inconsistenza della sua amante:

Pourquoi n'es-tu qu'une ombre impalpable, attachée à jamais aux réseaux de cette toile et captive derrière cette mince couche de vernis?- Pourquoi as-tu le fantôme de la vie sans pouvoir vivre?⁴⁸⁵

Negando la realtà ed astraendola («...à force de faire voir on ne montre plus, à force de dessiner on schématise et on néantise»),⁴⁸⁶ l'idealizzazione estetica finisce per

⁴⁷⁹ Ibid., p. 35.

⁴⁸⁰ Théophile Gautier, *Omphale*, (1834), Paris, Livre de Poche, 1990, p. 65. Il racconto è un'allusione esplicita al celebre mito di Ercole e Onfale, fondato sull'inversione dei ruoli nel rapporto amoroso. La passione conduce, da un lato, Ercole a dedicarsi all'attività propria del femminile, la filatura; dall'altro, Onfale comincia ad indossare le pelli di leone, specifico attributo maschile.

⁴⁸¹ Théophile Gautier, *Le pied de momie*, op. cit., p. 226.

⁴⁸² Théophile Gautier, *Arria Marcella*, op. cit., pp. 314, 321.

⁴⁸³ Ibid., p. 319.

⁴⁸⁴ Ibid., p. 323.

⁴⁸⁵ Théophile Gautier, *La Toison d'or*, op. cit., p. 210.

⁴⁸⁶ Paolo Tortonese, *La vie extérieure. Essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, op. cit., p. 109. Si rimanda a Colette Juillard, *L'écriture du désir*, Paris, L'Harmattan, 1996. La studiosa riflette sulla profonda connessione tra il Bello ideale e il desiderio retrospettivo nella scrittura di Gautier: «L'apparition totale de la femme va donc hanter toute l'oeuvre fantastique et romanesque de Gautier, appropriation qui n'acceptera même pas une distanciation par la mort, puisque la résurrection de la femme par le désir en sera un leitmotiv. Et le désir ici ne se réduit pas à un désir d'assouvissement sexuel, mais il s'accompagne du désir de "voir" à tout prix, et de près, à travers l'épaisseur du temps,

materializzare il rimosso, il «cadavre immonde dévoré des vers et près de tomber en poudre».⁴⁸⁷ Nel «musée des femmes ne valant que d'être taillées, ciselées, polies»⁴⁸⁸ si materializza la passione necrofila, confermata sia dall'aspetto di Clarimonde («Elle était presque aussi blanche et aussi morte...»)⁴⁸⁹ che dalle parole di Arria Marcella: «On n'est véritablement morte que quand on n'est plus aimée, ton désir m'a rendu la vie, la puissante évocation de ton cœur a supprimé les distances qui nous séparent.»⁴⁹⁰ Mentre costituisce un possibile rifugio dalla vita reale, l'arte segna, infatti, il limite del desiderio:

Leur pétrification sculptable a des allures de rigidité cadavérique. Il y a toujours du gisant dans toutes ces beautés. Paradoxe du féminin, énigme de la beauté: en passant de la chair à la pierre, de la femme à l'idole, le corps s'enferme dans une forme parfaite mais dépourvue de vie. En fin de compte, la perfection sculptable est aussi celle de la mort.⁴⁹¹

Tra gli altri racconti, *La morte amoureuse* (1836) è rappresentativo di come la statua possa essere considerata un oggetto liminare, situato tra la vita e la morte. Clarimonde appare infatti

...pâle comme le marbre; son blanc suaire ne faisant qu'un seul pli de la tête aux pieds. [...] Cependant elle pâlisait à vue d'œil et devenait de plus en plus froide. Elle était presque aussi blanche et aussi morte que la fameuse nuit dans le château inconnu.⁴⁹²

puisque la Beauté, incarnée par la femme, ne peut mourir: il suffit de la démailloter pour la retrouver, vivante, intacte.», p. 85.

⁴⁸⁷ Théophile Gautier, *La morte amoureuse*, op. cit., p. 41.

⁴⁸⁸ François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, op. cit., p. 415.

⁴⁸⁹ Théophile Gautier, *La morte amoureuse*, op. cit., p. 37.

⁴⁹⁰ Théophile Gautier, *Arria Marcella*, op. cit., p. 301.

⁴⁹¹ François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, op. cit., p. 415.

⁴⁹² Théophile Gautier, *La morte amoureuse*, op. cit., pp.37, 58.



La morte amoureuse, copertina dell'edizione originale.

Basta un gesto di Sérapion per ridurla a «un mélange affreusement informe de cendres et d'os à demi calcinés»⁴⁹³ e restituirla all'Informe. Non a caso il ritorno delle *belles mortes* avviene in prossimità di tende e veli; un'ombra si materializza e attraversa un quadro, oppure compare in uno specchio. La tappezzeria da cui esce Omphale vibra come un drappo («Un furieux coup de vent fit battre les volets [...], la tapisserie ondula, [...] s'agita violemment»)⁴⁹⁴ e la prima apparizione di Arria Marcella avviene su una soglia, il palco di un teatro:⁴⁹⁵

⁴⁹³ Ibid., p. 42.

⁴⁹⁴ Théophile Gautier, *Omphale*, op. cit., p. 63. Madaleine de Maupin conferma il potere inquietante della tappezzeria: «Je te parle longuement de cette tapisserie, plus longuement à coup sûr que cela n'en veut la peine, mais c'est une chose qui m'a toujours étrangement préoccupée que ce monde

[Au théâtre de Pompéi] Le rideau, soutenu par une poutre transversale, s'abîma dans les profondeurs de l'orchestre. Dans la travée des femmes il venait d'apercevoir une créature d'une beauté merveilleuse. Pour lui la roue du temps était sortie de son ornière...⁴⁹⁶

La principessa Hermonthis viene a riprendersi il suo piedino, facendosi annunciare da un lieve movimento della tenda: «Tout à coup je vis remuer le pli d'un des rideaux, et j'entendis un piétinement comme d'une personne qui sautait à cloche-pied.»⁴⁹⁷ L'universo visibile e quello invisibile sono divisi ma attigui, la loro separazione non mai è definitiva. Esseri al limite, Clarimonde, Arria Marcella e Omphale sono, infatti, rappresentative della morte in vita, di un'esistenza sì minacciata dalla perdita, ma al tempo stesso assicurata dal ritorno. Queste statue

fantastique crée par les ouvriers de haute lisse. Lorsque j'étais petite, je n'entrais guère dans une chambre tapissée sans éprouver une espèce de frisson et j'osais à peine m'y remuer. Toutes ces figures, debout contre la muraille et auxquelles l'ondulation de l'étoffe et le jeu de la lumière prêtent une espèce de vie fantastique, me semblaient autant d'espions occupés à surveiller mes actions pour en rendre compte en temps et lieu et je n'eusse pas mangé une pomme ou un gâteau volé en leur présence.», *Mademoiselle de Maupin*, op. cit., p. 86. Anche la prima apparizione di Clarimonde è annunciata dallo spostamento della tenda: «Les rideaux s'écartèrent et je vis Clarimonde...», *La morte amoureuse*, op. cit., p. 33.

Cfr. Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, op. cit. Lo studioso riporta un episodio significativo che Gautier annota in *Voyage en Russie*: «L'écrivain retrouvera à Schlesvig, dans un château, un cadre analogue à celui d'Omphale et sera saisi d'une bizarre appréhension, comme s'il redoutait brusquement d'avoir à vivre une aventure semblable à celle qu'il a contée: "La chambre à coucher contenait de grands lits de tapisserie ou de damas. Voulez-vous cette chambre? non dit on. Elle est d'un rococo très rassurant contre les terreurs nocturnes. Nous n'aimons pas à voir autour de nous, dans le silence et la solitude, aux faibles clartés d'une lampe ou d'une bougie, ces figures qui semblent vouloir se détacher de la muraille et vous demander l'âme que le peintre a oublié de leur donner."», p. 226.

⁴⁹⁵ In *Le regard de Narcisse* (op. cit.) le considerazioni di Marie-Claude Schapira confermano: «Le théâtre étant le haut lieu de l'illusion, le temple du faux-semblant, on ne s'étonnera pas des liens étroits et ambigus qu'il entretient avec l'amour. Une autre façon d'être ailleurs en faisant économie d'un déplacement est de privilégier l'univers théâtral, de choisir délibérément de nier l'être et de vivre sur le mode du paraître. L'apparence est le milieu de Narcisse, inapte à saisir sa propre réalité. Le travesti, le maquillage, le miroir, le jeu de rôles sont pour lui sources d'inépuisables plaisirs parce qu'ils lui permettent d'assumer une existence superficielle et éphémère.», op. cit., p. 148.

⁴⁹⁶ Théophile Gautier, *Arria Marcella*, op. cit., p. 303. L'immagine della tenda si associa significativamente al mito dello svelamento di Iside. Prendendo a prestito alcuni passaggi di *Voyage en Orient* (1851) di Nerval, il "desiderio di Pgmalone", che ossessiona i personaggi dei racconti di Gautier, risulta ancora più esplicito: «L'aspiration du néophyte vers la divinité, aidée des lectures, des instructions et du jeûne, l'amenait à un tel degré d'enthousiasme qu'il était digne enfin de voir tomber devant lui les voiles sacrés de la déesse. Là, son étonnement était au comble en voyant s'animer cette froide statue dont les traits avaient pris tout à coup la ressemblance de la femme qu'il aimait le plus ou de l'idéal qu'il s'était formé de la beauté la plus parfaite.», Paris, in *Œuvres complètes*, Gallimard, 2001, p. 456.

⁴⁹⁷ Théophile Gautier, *Le pied de momie*, op. cit., p. 225.

incarnate, in precario equilibrio tra permanenza e dissolvimento,⁴⁹⁸ prendono vita dal desiderio dei loro amanti («...moi que tu as ressuscitée d'un baiser, Clarimonde la morte, qui a force à cause de toi...»),⁴⁹⁹ Omphale è radiosa («elle est d'une blancheur éblouissante»)⁵⁰⁰ e la Maddalena di Rubens non è da meno:

Il pensait toujours à la Madeleine d'Anvers, l'absence la lui faisait plus belle: il la voyait devant lui comme une lumineuse apparition. Un soleil idéal criblait ses cheveux de rayons d'or...⁵⁰¹

Se, da un lato, come testimonia il suo nome, Clarimonde (*éclairé*) inizia il suo amante all'amore, illuminandolo («elle était une révélation angélique [qui paraît] donner le jour plutôt que le recevoir. [...] Elle était infernalement splendide et d'une si idéale transparence»);⁵⁰² dall'altro lo vampirizza: «Elle a des prunelles vert mer. [...] Cette femme s'était complètement emparée de moi».⁵⁰³ Come Arria Marcella

⁴⁹⁸ Tra le altre protagoniste femminili, anche la marchesa de T*** e Angela, protagonista di *La Cafetière* (1831), sono minacciate da un possibile dissolvimento. La prima è destinata a ritornare sulla tappezzeria e la seconda, dopo una notte di danze vortuose, viene inghiottita dal buio del camino.

⁴⁹⁹ Théophile Gautier, *La morte amoureuse*, op. cit., p. 41.

⁵⁰⁰ Théophile Gautier, *Omphale*, op. cit., p. 65.

⁵⁰¹ Théophile Gautier, *La Toison d'or*, op. cit., p. 213.

⁵⁰² Théophile Gautier, *La morte amoureuse*, op. cit., p. 21.

⁵⁰³ Ibid., pp. 11, 34. Cfr. Jean Bellemin-Noël, *Plaisirs de vampire*, Paris, Corti, 1990. In questo scambio di vita («...son âme était trop sympathiquement liée à la mienne...», *La morte amoureuse*, op. cit., p. 18), Romuald mutua l'identità della donna: «...elle m'avait soufflé sa volonté; je ne vivais plus dans moi, mais dans elle et par elle.» (Ibid., p. 28). La *revenante* si presenta, infatti, come una promessa di totalità che ricorda quella materna: «Clarimonde me regardait d'un air de complaisance maternelle et paraissait très contente de son œuvre. Elle me disait: "Dors mon seul bien; dors mon Dieu, on enfant".» (Ibid., p. 30), anche Omphale sorveglia il suo amato amorosamente: «...j'ai eu à m'occuper de regarder quelqu'un. Je te regardais aller et venir, je t'écoutais dormir, je suivais tes lectures...» (*Omphale*, op. cit., p. 65).

In *Le regard de Narcisse* Schapira mette in evidenza il legame tra il desiderio incestuoso e l'amore retrospettivo: «Le désir de l'inceste [...] fait de la mère une figure aussi effrayante qu'attirante représentée dans des nouvelles par l'image de la "revenante" [...]. En ces figures de revenantes, Clarimonde, Arria Marcella, Omphale se situe l'articulation de la castration et des amours rétrospectives: ces amours sont le résultat de la projection dans le passé du sujet désirant à la recherche de cette relation absolue dont il a été rejeté par la résolution du mécanisme oedipien et dont il garde l'incurable nostalgie.», p. 111. Anche Ross Chambers, *Gautier et le complexe de Pygmalion* (op. cit.) sottolinea significativamente che «Romuald doit résoudre le conflit en lui entre le gentilhomme amoureux de Clarimonde et le prêtre qui, au réveil, ne sait plus "quelle macération nouvelle inventer pour mater et mortifier [sa] chair" et n'ose pas "toucher le Christ avec des mains aussi impures". Faute de pouvoir réaliser cette harmonie, il ne peut conférer à Clarimonde qu'un semblant de vie, une demi-vie; pour que la femme idéale puisse s'incarner au sens propre, il faudrait donc que le curé de la vie réelle puisse vivre dans le seigneur du rêve, que ces deux êtres soient un.», p. 647.

che si disseta con «un vin d'une pourpre sombre comme du sang figé»,⁵⁰⁴ anche l'amante di Romuald

avalait le sang par petites gorgées. [...] Quelques gouttes de ton riche sang, plus précieux et plus efficace que tous les élixirs du monde, m'ont rendu l'existence. [...] « Une goutte, rien qu'une goutte rouge, un rubis au bout de mon aiguille ! Puisque tu m'aimes encore, il ne faut pas que je meure... Ah ! pauvre amour ! son beau sang d'une couleur pourpre si éclatante, je vais le boire... » [...] Maintenant elle était plus rose qu'une aurore et dans un état de parfaite santé.»⁵⁰⁵

L'incarnazione delle *revenantes* necessita, dunque, di un sacrificio da parte dei giovani amanti, chiamati a superare il loro conflitto interiore.⁵⁰⁶ Il dissidio tra sogno e realtà,⁵⁰⁷ confermato peraltro dall'angoscia per la perdita, è rappresentato dalla Pompei di *Arria Marcella*.

⁵⁰⁴ Théophile Gautier, *Arria Marcella*, op. cit., p. 299.

⁵⁰⁵ Théophile Gautier, *La morte amoureuse*, op. cit., pp. 25, 27, 39.

⁵⁰⁶ Lo stato d'animo di d'Albert è rappresentativo del conflitto interiore vissuto da tutti i protagonisti di questi racconti: «Quel malheur, quel coup de hache sur ma vie déjà si tronçonnée. [...] Je suis le plus misérable ramassis de morceaux hétérogènes qui ait jamais existé depuis que l'océan aime la lune, et que les femmes trompent les hommes. [...] Le ver ne s'était pas traîné tout court d'un autre fruit à mon cœur. Il était écloso de lui-même au plus plein de ma pulpe qu'il avait rongée et sillonnée en tous sens: en dehors rien ne paraissait et n'avertissait que je fusse gâté. Je n'avais ni tache ni piqûre; mais j'étais tout creux par dedans, et il ne restait qu'une mince pellicule, brillamment colorée, que le moindre choc eût crevée.», *Mademoiselle de Maupin*, op. cit., pp. 143, 184, 240. Romuald è, infatti, vittima di una profonda scissione interiore: «A 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 [...]. Deux spirales, enchevêtrées l'une dans l'autre et confondues sans se toucher jamais, représentent très bien cette vie bicéphale qui fut la mienne. [...] Je baissais la tête; une grande ruine venait de se faire au-dedans de moi.», *La morte amoureuse*, op. cit., pp. 37 e 43. La frammentazione dell'io trova la sua conferma nell'allontanamento dal mondo reale di Romuald. Con «une haine et une jalousie effroyable», egli contempla dalla finestra la felicità altrui: «La nature faisait parade d'une joie ironique, la place était noire de monde; les uns allaient, les autres venaient. C'était un mouvement et un entrain, une gaieté qui faisait péniblement ressortir mon deuil et ma solitude.», *Ibid.*, p. 13.

Le parole del faraone testimoniano che nemmeno il protagonista di *Le pied de momie* è escluso dal dissolvimento: «Alors, le vent aura dispersé le dernier grain de ta poussière et Isis, qui sut recomposer les morceaux d'Osiris, serait embarrassée de recomposer ton être.», op. cit., p. 220. Infine Octave, protagonista di un altro racconto di Gautier, *Avatar* (1856, Paris, Le Livre de Poche, 1990), parla di sé in questi termini: «Il me semble que mon corps est devenu perméable et laisse échapper mon moi comme un crible l'eau par ses trous. Je me sens fondre dans le grand tout et j'ai peine à me distinguer du milieu où je plonge.», p. 364. La proiezione di immagini di parcellizzazione, di disgregazione del corpo sugli oggetti, riflette la rovina interiore dei personaggi dei racconti di Gautier. Nell'appartamento di Tiburce, dove regna un disordine d'artista, c'è un *bibelot* che traduce l'intimità del padrone di casa: «Un pot de la Chine d'une pâte admirable et du plus grand prix avait reçu un coup de pied dans le ventre et des points de suture, en fils de fer, maintenaient ses morceaux étoilés.», *La Toison d'or*, op. cit., p. 169.

⁵⁰⁷ In *La Toison d'or* è lo stesso Gautier a riflettere sull'impossibilità di conciliare il desiderio con la realtà: «Tiburce était sûr de la résistance de sa maîtresse et savait parfaitement qu'il ne serait jamais heureux; aussi sa passion était-elle une vraie passion, une passion extravagante, insensée et capable de tout; - elle brillait surtout par le désintéressement. [...] Combien ne rencontre-t-on pas de gens très épris des femmes qu'ils n'ont vues qu'encadrées dans une loge de théâtre, à qui ils n'ont jamais

Metafora della rovina, del frammento ricomposto, questa città non è morta, ma continua a vivere sotto le ceneri. Il sudario dell'Informe copre le forme vuote («une pincée de cendres mêlée de quelques ossements calcinés»)⁵⁰⁸ che attendono di essere colmate («...les formes d'une existence évanouie sont conservées intactes»)⁵⁰⁹. Qui, la vita è ansiosa di ritornare: «Octavien regardait d'un œil effaré ces ornières de char creusées dans le pavane cyclopéen des rues et qui paraissaient dater d'hier tant l'empreinte était fraîche...»⁵¹⁰ La distruzione ha lasciato una possibilità di sopravvivenza; con i suoi «habitants disparus»⁵¹¹ Pompei si presenta, infatti, come un vasto calco che accoglie presenze: «...la solitude et l'ombre s'étaient peuplées d'êtres invisibles. [...] La figuration matérielle ne disparaît que pour les regards vulgaires, et les spectres qui s'en détachent peuplent l'infini. [...] Les génies taciturnes de la nuit semblaient avoir réparé la cité fossile pour quelques représentations d'une vie fantastique.»⁵¹²

Il ritorno si fonda, dunque, su uno scambio reciproco, da una parte le morte offrono un'illusione di eternità, ma dall'altra Romuald, Octavien e Tiburce devono rinunciare alla loro esistenza.⁵¹³ Pare sempre più evidente che l'unione con le *revenantes* risponde ad una necessità più profonda, non tanto la volontà di raggiungere un ideale, quanto la possibilità di dar volto al rimosso. Se questi personaggi sono così affascinati dal ritorno (quello che il poema baudeleriano *Un fantôme* definisce: «Charme profond, magique, dont nous grise dans le présent le passé restauré! »),⁵¹⁴ è principalmente a causa dell'illusione di potersi riconciliare con la realtà. Solo quando

adressé la parole, et dont ils ne connaissent même pas le son de la voix? Ces gens-là sont-ils plus raisonnables que notre héros, et leur idole impalpable veut-elle la Madeleine d'Anvers?», pp. 185, 186.

⁵⁰⁸ Théophile Gautier, *Arria Marcella*, op. cit., p. 321.

⁵⁰⁹ Ibid., p. 309.

⁵¹⁰ Ibid., p. 301.

⁵¹¹ Ibid., p. 307.

⁵¹² Ibid., pp. 305, 308 e 315. In *Gautier et le complexe de Pygmalion* (op. cit.) Ross Chambers afferma a proposito della Pompei di *Arria Marcella*: «La ville est une sorte de vaste moule d'où, certes la substance de la vie s'est présentement enfouie, mais qui invite la pensée à remplir de nouveau par un effort d'imagination.», p. 654. Cfr. Laura Seydoux, *Gautier: Arria Marcella et Le pied de momie*, op. cit. La riflessione della studiosa conferma: «En effet, la vie y a seulement été figée, et non complètement détruite: les cendres ayant conservé les formes de la vie, Pompéi invite le promeneur à combler d'existences imaginaires les empreintes laissées vides.», p. 76.

⁵¹³ Il ritorno degli amori retrospettivi si offre come panacea contro la scissione interiore dei personaggi maschili. Per la casa di Tiburce, inizialmente dominata dal disordine, l'intervento di Gretchen si rivelerà provvidenziale: «La soigneuse Gretchen n'eut pas de repos que tout cela ne fût nettoyé, accroché, étiqueté; comme Dieu qui tira le monde du chaos, elle tira de ce fouillis un délicieux appartement.», *La Toison d'or*, op. cit., p. 200.

⁵¹⁴ Charles Baudelaire, *Un fantôme*, in *Les fleurs du Mal*, op. cit., p. 204.

il passato si sostituisce al presente, Tiburce si sente straordinariamente appagato («tout s'effaçait autour de lui; il se fit un vide complet...»)⁵¹⁵ e Octavien riesce a dominare la fuga del tempo:

Tyché fit passer Octavien par des chemins détournés, coupant les rues et posant légèrement le pied sur les pierres espacées qui relient les trottoirs et entre lesquelles roulent les roues des chars, et se dirigent à travers le dédale avec la précision qui donne la familiarité d'une ville. Octavien remarqua qu'il franchissait des quartiers de Pompeï que les fouilles n'ont pas encore découverts, et qui lui étaient en conséquence complètement inconnus.⁵¹⁶

Gautier stesso s'interroga significativamente sui motivi che spingono i suoi personaggi ad inseguire una passione retrospettiva:

A quoi vous sert cette admiration stérile? Où aboutiront ces élans insensés? [...] Comment se fait-il que Tiburce [...] s'entête à poursuivre une folle chimère, un rêve impossible, et comment cette pensée si nette et si puissante a-t-elle pu arriver à ce degré d'aberration? [...] N'avons-nous pas foulé aux pieds une pâle violette au parfum timide, en cheminant les yeux baissés vers une étoile brillante et froide qui nous jetait son regard ironique du fond de l'infini? l'abîme n'a-t-il pas son magnétisme et l'impossible a fascination?⁵¹⁷

Nel saggio *Bianco* (1999) Alberto Castoldi offre una possibile risposta:

Accettare il reale significa assumere la perdita, significa accettare i bianchi fantasmi proiettati sullo schermo del sogno, Pompei, il proprio palinsesto estetico culturale, siano ciò che ci nega e che sia possibile recuperarli solo integrandoli sull'altro schermo del lutto: il foglio bianco.⁵¹⁸

⁵¹⁵ Théophile Gautier, *La Toison d'or*, op. cit., p. 182.

⁵¹⁶ Théophile Gautier, *Arria Marcella*, op. cit., p. 311.

⁵¹⁷ Théophile Gautier, *La Toison d'or*, op. cit., pp. 206, 214.

⁵¹⁸ Alberto Castoldi, *Bianco*, op. cit., p. 113. Si veda Bernard Terramorsi, *Les mortes amoureuse*, in *Théophile Gautier. Les mortes amoureuses*, op. cit. Riferendosi all'immagine di Pompei, lo studioso commenta: «Ce travail nocturne de fouille et de reconstitution refait la femme statuaire morcelée, synecdoque de Pompeï la ville spectrale en ruine: Octavien fait l'amour. [...] Octavien pénètre dans un trou, dans un déjà vu et jamais vu: l'Inconscient.», p. 147.

In questi racconti l'assenza, che si manifesta in «restes informes»,⁵¹⁹ trova espressione nel desiderio retrospettivo, destinato a restare un' «illusion singulière»:⁵²⁰

La description de l'œuvre d'art comme un être immatériel où une forme d'une très grande netteté se combine avec un contenu ineffable pour créer une impression de vie qui aboutit tout naturellement à la statue vivante. La netteté des contours, la chaleur des couleurs donnent une apparence de vie. [...] Mais Pygmalion rejoint donc Tantale dans l'insatisfaction d'un désir seulement exacerbé par une apparence de vie, et le problème de la proximité, loin d'être résolu, se pose d'une façon plus intense que jamais. Voir l'idéal sous les couleurs mêmes de la vie sans pouvoir le toucher, tel est le tourment auquel l'artiste ne peut échapper...⁵²¹

Ai confini del desiderio, l'artificio estetico permette di prendere possesso di un *atopos* in grado di proteggere l'io dalle aggressioni della perdita.⁵²² Mentre mette in luce il carattere illusorio di questo ideale, Gautier testimonia l'ostinata esigenza dell'uomo moderno di voler dialogare con il rimosso:

Ah! Tiburce, Tiburce, qui voulez enfermer dans vos bras un idéal réel, et baiser votre chimère à la bouche, prenez garde, les chimères, malgré leur gorge ronde, ont les dents aiguës et les griffes tranchantes. Les méchantes pomperont le pur sang de votre cœur et vous laisseront plus sec et plus creux qu'une éponge; ne cherchez pas à faire descendre les marbres de leurs piédestaux, et n'adressez pas des supplications à des toiles muettes. C'est en vain que vous chercheriez leurs modèles sur la terre. Laissez là les morts et les fantômes, et tâchez de vivre avec les gens de ce monde.⁵²³

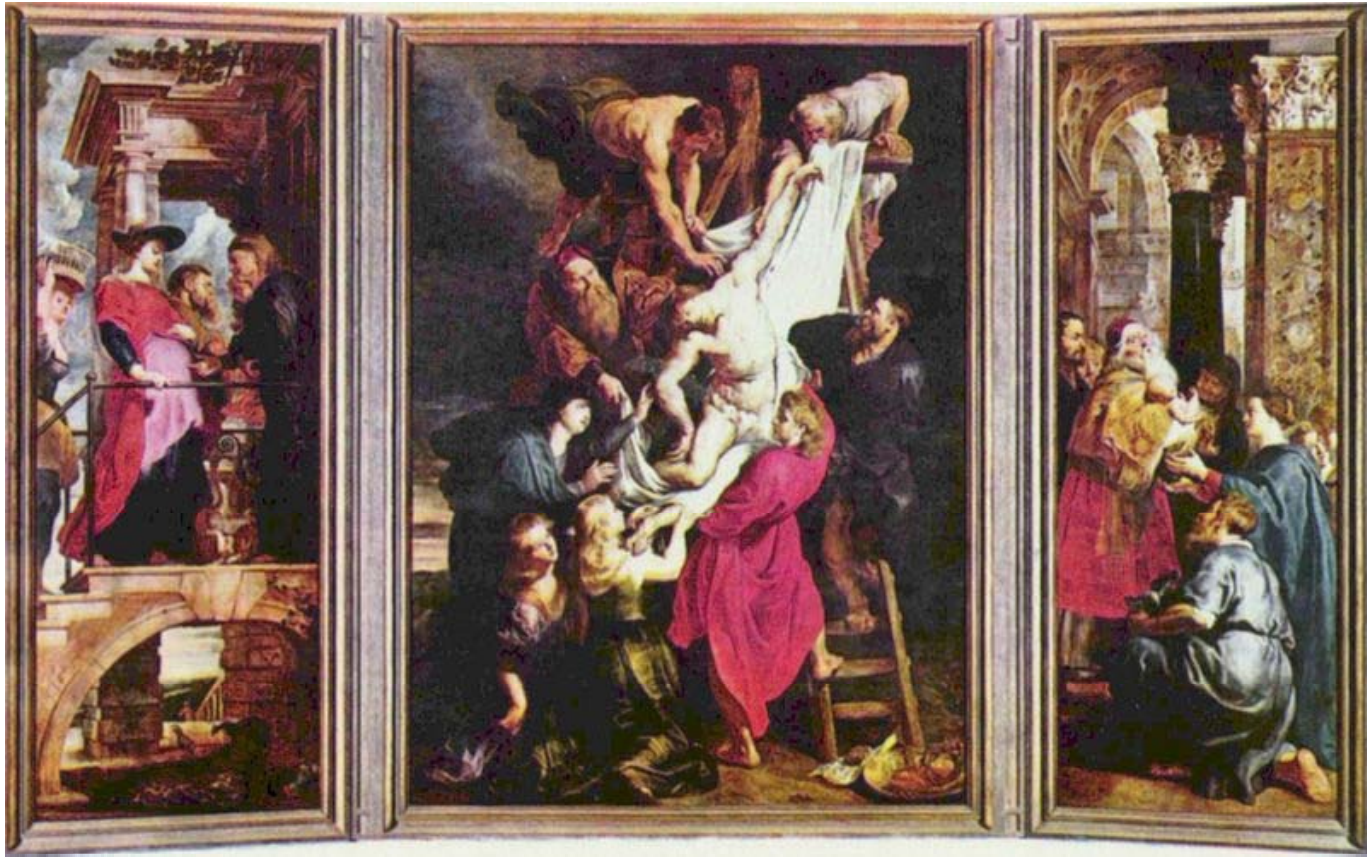
⁵¹⁹ Théophile Gautier, *Arria Marcella*, op. cit., p. 321.

⁵²⁰ Théophile Gautier, *La morte amoureuse*, op. cit., p. 5.

⁵²¹ Ross Chambers, *Spirite de Gautier : une lecture*, op. cit., p. 36.

⁵²² Cfr. François Kerlouégan che in *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, precisa: «Cette minéralisation du corps, cette recherche effrénée d'un corps orné relèvent d'une esthétique et d'une physique de l'*artifice*. Pour Gautier, le beau corps est celui qui dénigre et dépasse ce que la nature lui a conféré. Objet naturel, le corps ne saurait plaire à Gautier s'il n'est orné, paré, embelli, bref nié.», op. cit., p. 397.

⁵²³ Théophile Gautier, *La Toison d'or*, op. cit., p. 205.



Pieter Paul Rubens, *Trittico della deposizione dalla Croce* (1611-1614), Cattedrale di Anversa.⁵²⁴

⁵²⁴ Visitando la cattedrale di Anversa, Gautier stesso era rimasto affascinato dalla tela di Rubens, in particolar modo dalla figura della Maddalena. A testimonianza resta un suo articolo, apparso su *La Presse* il 29 novembre 1836: «Le plus beau tableau de Rubens, peut-être le plus beau tableau du monde, c'est la *Descente de croix* de Notre Dame d'Anvers. J'avais passé plusieurs fois devant lui sans le voir, car les deux tableaux de Rubens, la *Descente de croix* et le *Crucifiement*, sont fermés par des volets peints en dedans et en dehors par Rubens lui-même, de sorte que chaque tableau est réellement composé de cinq tableaux ; les quatre pans du volet et le cadre du milieu. Ces volets de la descente de croix représentent saint Christophe et un ermite en prières. [...] Un jour cependant, je fus plus heureux ; les volets étaient ouverts et laissaient rayonner la sublime peinture comme le dedans du tabernacle. Je restai stupéfait sous mon étonnement. Depuis longtemps je n'avais éprouvé une émotion aussi forte; j'étais ébloui comme quelqu'un qui passe d'une pièce obscure dans une salle vivement éclairée; il me semblait que je voyais de la peinture pour la première fois. L'albâtre azuré et la blancheur morte du corps du Christ me saisirent tout d'abord le regard. [...] Puis mes yeux se fixèrent sur la Madeleine, dont la blonde épaule supportait son pied bleuâtre, et ne s'en détachèrent plus, quoique les autres personnages du tableau méritassent assurément d'être examinés. Cette figure de Madeleine me ravit extrêmement. Aucun peintre, à mon avis, n'a mieux caractérisé la grande amante du Christ, et Rubens en la dessinant s'est surpassé lui-même. Elle est agenouillée dans une robe de soie vert émeraude, couleur d'espérance, dont les flots bouffants s'épanchent autour d'elle en larges cascades. Ses longs cheveux doucement crépelés, où le soleil couchant semble avoir laissé quelques-unes de ses teintes, descendent sur sa nuque potelée, et finissent en s'effilant comme une frange d'or. Un de ses bras s'avance pieusement pour soutenir le divin cadavre. - Quel bras ! quelle épaule ! et quelle main ! Ni l'onde, ni la flamme n'eurent jamais cette souplesse et ce moelleux. Sur un fond de blancheur chaude et mate, aux endroits plus amoureuxment caressés par le jour, scintillent ces beaux reflets lustrés, ces éclairs de satin et ce frissonnement lumineux dont Rubens seul a le secret; des

demi-teintes plus dorées et plus fluides que l'ambre noient harmonieusement les contours; on dirait de l'ivoire élastique et du marbre flexible. Je ne croyais pas tant de transparence compatibles avec tant de solidité. Une humide lueur tremble sur le globe de son grand œil emperlé de larmes limpides et levé avec une tristesse passionnée vers le corps du Sauveur, qui tombe comme un fruit mûr de l'arbre de la croix. Sa bouche à demi-entre ouverte semble aspirer ardemment l'air qui entoure le mort bien-aimé, et toute son attitude exprime un désespoir et un amour si parfaits qu'il est impossible de n'en être pas touché. Ce qui me charme surtout dans cette magnifique créature, c'est qu'à la suprême beauté elle joint un sentiment de vie extraordinaire; l'existence court en fibres rouges dans cette peau de velours; cette épiderme si fine et si jolie cache des muscles invincibles. Ce n'est pas un ange, ce n'est pas une sylphide, c'est une femme, quelque chose qui vaut beaucoup mieux, selon moi. Je n'ai jamais été un grand partisan des beautés mourantes; je ne conçois guère la grâce sans la force, et la Madeleine de la descente de croix réunit toutes les conditions de mon idéal. Ah ! Madeleine, Madeleine, que n'ai-je été ton contemporain!...», Théophile Gautier, *Les Rubens de la cathédrale d'Anvers*, «La Presse», 29 Novembre 1836. In versione elettronica (<http://dx.doi.org/doi:10.1522/lla.gat.rub>), concessa e messa in pagina dalla “Société Théophile Gautier”.

HORROR VACUI

«Dans une chambre tiède où, comme en une serre, / L'air est dangereux et fatal, / Où des bouquets mourants dans leurs cercueils de verre / Exhalent leur soupir final...» Charles Baudelaire, *Une Martyre*, *Les Fleurs du Mal* (1857).

IV. 1. *Wunderkammern* dell'inautentico.

In ambito decadente *A Rebours* (1884) inaugura una particolare modalità di rappresentazione dell'assenza che ripropone la problematica promossa dall'*horror vacui* come velatura del reale. Dopo aver abbandonato il mondo reale, «une écale décrépite et vide»,⁵²⁵ ed essersi ritirato nella sua casa, il protagonista ingaggia un conflitto estremo con i suoi fantasmi. Questo scontro si rivela, tuttavia, irresolubile in quanto si risolve con la constatazione dell'irrimediabile vertigine interiore. Le riflessioni di Alberto Castoldi relative all'universo concentrazionario che fa da sfondo al racconto di Franz Kafka *La Tana* (1923-1924), potrebbero anticipare l'esito della lotta di des Esseintes contro se stesso:

Impossibile prescindere dalla tana, impossibile abitare la tana di cui siamo mentalmente prigionieri, come suoi artefici, incessantemente intenti come siamo a presidiarla dall'esterno contro eventuali attacchi. [...] Tutto quello che ci è possibile fare è vivere l'idea della tana, prendere coscienza che noi siamo la tana, che siamo prigionieri di noi stessi, [...], che noi siamo lo spazio crudele della nostra sofferenza.⁵²⁶

Egli decide di spendere la sua esistenza realizzando un complesso progetto di difesa, «se blottir, loin du monde, se calfeutrer dans une retraite...»,⁵²⁷ che aspira al

⁵²⁵ Joris-Karl Huysmans, *A rebours*, op. cit., p. 346.

⁵²⁶ Alberto Castoldi, *Lo spazio crudele*, in *Il testo crudele*, *Atti del Convegno Internazionale di Bergamo* Febbraio 2005, Bergamo, Edizioni Sestante, 2007, p. 206.

⁵²⁷ Jean-Pierre Vilcot, *Bonheur et clôture chez Huysmans*, "Bulletin de la Société Huysmans", n. 63, 1975, p. 29.

raggiungimento di un'intimità protetta: «Après s'être désintéressé de l'existence contemporaine, il avait résolu de ne pas introduire dans sa cellule des larves de répugnance ou des regrets...»⁵²⁸

La casa, luogo dalla funzione eminentemente conservatrice («un asile auquel il demande d'être solide comme un roc...»),⁵²⁹ diventa il teatro del confronto con l'assenza. Lo spazio domestico, programmato nei minimi dettagli, fornisce la materializzazione di «un rêve de cloître idéal, fabriqué de bric de réalité et de broc de rêve»,⁵³⁰ che riesce ad abolire la realtà e le sue leggi. Come la cattedrale di *Notre-Dame* che era per Quasimodo «l'oeuf, le nid, la patrie, l'univers. C'était son trou, son enveloppe. Il y adhérait en quelque sorte comme la tortue en son écaille. La rugueuse cathédrale était sa carapace.»⁵³¹ la dimora di des Esseintes è investita di un valore simbolico. Essa suggerisce una strategia di fissazione dell'io fondata sulla negazione della realtà e di conseguenza della morte.⁵³²

L'attuazione dell'ideale d'intimità protetta si rivela, tuttavia, un'esperienza estremamente autoreferenziale, fondata sull'impotenza del personaggio e sulla celebrazione delle sue rovine interiori. Alain Roger illustra questa drammatica condizione:

Il s'agit dans le fortin de Fontenay, de s'entourer d'enceintes essentielles, de circonscrire un enclos idéal, une sorte d'Eden artistique. Mais aussi autistique, dans la mesure où l'édification de telles enceintes rapproche étrangement des Esseintes à ces enfants

⁵²⁸ Joris-Karl Huysmans, *A rebours*, op. cit., p. 79.

⁵²⁹ Jean-Pierre Vilcot, *Bonheur et clôture chez Huysmans*, op. cit., p. 39. Per il valore simbolico difensivo della casa si rinvia al celebre saggio di Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* (1957, Paris, P. U. F., 1972): «La maison abrite, protège et nous permet de rêver en paix. [...] Physiquement, l'être qui reçoit le sentiment du refuge se resserre sur soi-même, se retire, se blottit, se cache, se musse. L'être aime à se retirer dans son coin, à chercher des mouvements de repli.», p. 93. A questo proposito si rinvia ad altre considerazioni di Gaston Bachelard presenti in un'altra sua opera, *La terre et les rêveries du repos* (Paris, Corti, 1948): «L'abri nous suggère la prise de possession d'un monde. Si précaire qu'il soit, il donne tous les rêves de la sécurité.», p. 188. Sempre nello stesso saggio viene trattato "il complesso di Giona" come la tendenza all'intimità protetta che al contempo aspira una rinascita: «Si nous pouvons aborder tous les mythes d'ensevelissement, nous verrons se multiplier des images d'intimité. Nous arriverons à cette équivalence de la vie et de la mort: le sarcophage est un ventre et le ventre est un sarcophage. Sortir du ventre c'est naître, sortir d'un sarcophage c'est naître. Jonas, qui reste dans le ventre de la baleine trois jours, comme le reste le Christ au tombeau, est donc une image de résurrection.», p. 179.

⁵³⁰ Jean-Pierre Vilcot, *Bonheur et clôture chez Huysmans*, op. cit., p. 13.

⁵³¹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, (1831), Paris, Gallimard, 2000, p. 197.

⁵³² Non a caso il romanzo di Huysmans reca in calce una frase di Ruysbroek molto esplicita: « Il faut que je me réjouisse au-dessus du temps. », cit. in Joris-Karl Huysmans, *A rebours*, op. cit., p. 3.

autistici che provano a presentarsi costruendo barriere protettive. Di fatto, il museo privato di Essteintes è ben una fortezza vuota. La lassitudine viene anche: quella dello spirito che si sprofonda in "mudre vuote", come Huysmans ha scritto di Essteintes. E poi, dopo che il secondo ha gustato il piacere di fiori falsi che imitano i veri, poi quello, più sottile, di fiori che imitano i falsi, quale rovesciamento insolito realizzare ancora? Tuttavia, il più grave e più distruttore, questa parata contro il vuoto è condannata al fallimento non solo per questa impossibilità su cui essa non si abbandonerebbe che al suo termine, ma anche fin dal suo impegno stesso.⁵³³

Fuggendo dal mondo reale, Essteintes si ritira, infatti, in se stesso, approfondendo in un'esistenza ripiegata: «...come una centralizzazione della vita conservata da ogni parte, racchiusa in una palla vivente, al massimo per conseguenza della sua *unità*.»⁵³⁴ Intorno agli anni Trenta Balzac aveva già rilevato l'intimo legame tra desiderio e implosione. *La peau de chagrin* (1831) è la messa in scena della lenta ma inarrestabile consumazione del corpo di Raphaël Valentin che, dopo essersi abbandonato alla passione, cerca di negarla nella speranza di poter tutelare la sua esistenza:

L'estrema melanconia a cui egli sembrava essere in preda era espressa dall'atteggiamento del suo corpo affranto. [...] Quasi lieto di diventare una specie di automa, egli abdicava la vita per vivere, e deponeva l'anima da tutte le poesie del desiderio. [...] Dopo la fatale orgia, Raphaël soffocava il più leggero dei suoi capricci e viveva di maniera a non provocare il minimo tremito a questo terribile talismano. La *Peau de chagrin* era come un tigre con cui egli doveva vivere, senza svegliare la ferocità.⁵³⁵

⁵³³ Alain Roger, *Huysmans. Une «esthétique du cloître»*, «Revue d'Etudes françaises», n. 9, 2004, p. 12

⁵³⁴ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 212. A questo proposito si rinvia al breve saggio di Charles Nodier, *Piranèse, contes psychologiques à propos de la monomanie réflexive*, (1836), La Rochelle, Rumeur des Ages, 1996. L'autore riporta la singolare esperienza di chiusura dell'incisore Giovanni Battista Piranesi, che, ritiratosi nella sua casa parigina, aveva ricreato lo stesso scenario implosivo delle sue carceri d'invenzione. Le osservazioni di Nodier consentono di rilevare un'analogia tra il comportamento dell'artista e quello del protagonista di *A Rebours* (1884): «Il avait fait tendre un salon fort élevé de câbles robustes et bien scellés, artistiquement croisés dans tous les sens à des distances égales, mais de manière à laisser passer facilement entre eux le corps d'un homme, et de sorte que la rame inférieure ne pût être atteinte du plancher avec la main.», p. 27. Relativamente all'indeterminata profondità delle carceri piranesiane come fonte di sogno angosciante si veda il celebre saggio di Marguerite Yourcenar, *Sous bénéfice d'inventaire*, (1962-1978), Paris, Gallimard, 1991, pp. 82-118.

⁵³⁵ Honoré de Balzac, *La peau de chagrin*, (1831), Paris, Livre de Poche, 1998, pp. 204, 203, 207. A questo proposito si rimanda a Alberto Castoldi, *Lo spazio crudele*, op. cit., pp. 205, 206.

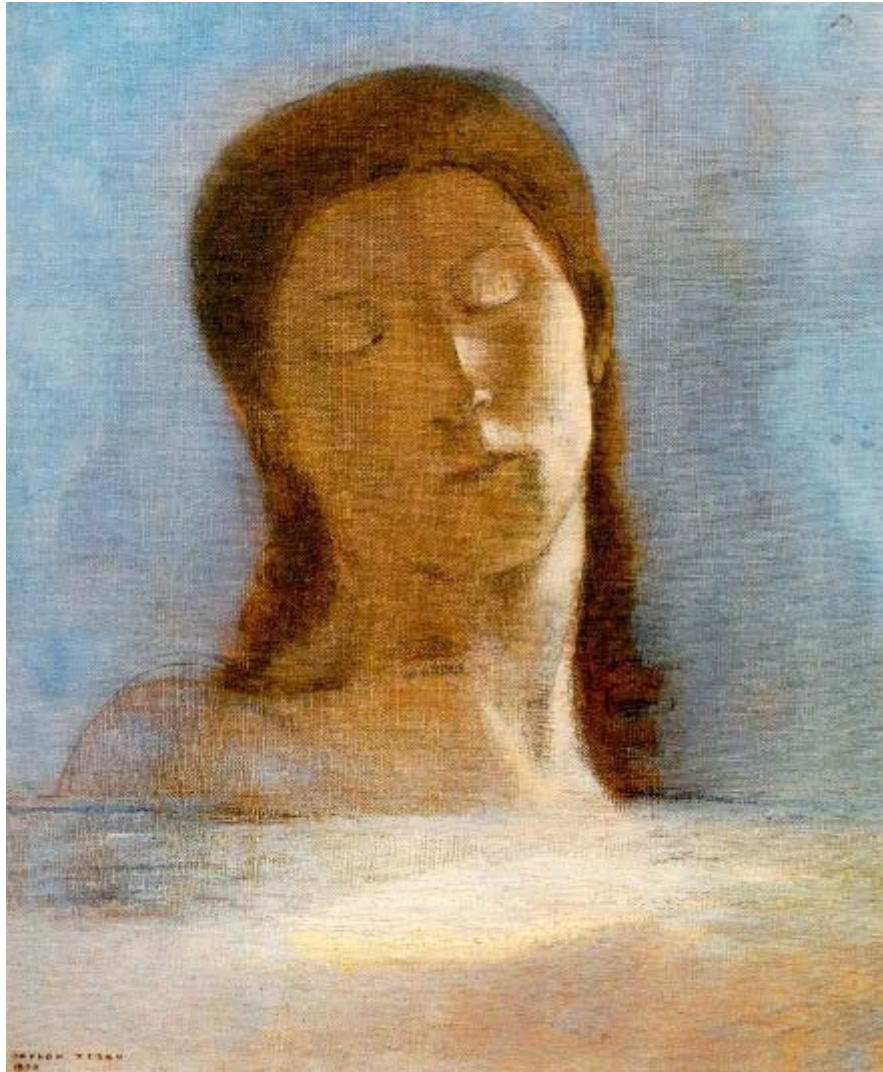
La pelle di zigrino che rappresenta la contrazione di uno spazio di esistenza, è la metafora dell'implosione del protagonista che finisce per ritirarsi nella sua casa:

Il demeura plongé dans le néant de son sommeil factice. Il s'abaisse jusqu'à la hauteur d'une dépouille végétale, sans faire un pas. Il avait même éteint la lumière du ciel, le jour n'entrait plus chez lui. Sans avoir une conscience lucide de son existence, il satisfaisait sa faim, puis se recouchait aussitôt. Ses heures froides et ridées ne lui apportaient que de confuses images, des apparences, des clairs-obscurs sur un fond noir. Il s'était enseveli dans un profond silence, dans une négation de mouvement et d'intelligence.⁵³⁶

Dopo quasi mezzo secolo il protagonista di *A Rebours* (1884) ha la medesima reazione di fronte al fantasma dell'assenza. Le considerazioni di Georges Poulet relative al destino di Valentin possono riferire anche della condizione del padrone di Fontenay: «Pour pouvoir "étendre la vie", il faut s'empêcher de vivre, il faut vivre une vie sans vie, une vie sans pensée et sans désir. [...] Plutôt *durer* que *vivre*.»⁵³⁷ Del resto, eccettuate le vicende della sua cattiva salute, a des Esseintes non succede di fatto nulla. Tutto ciò che vive è da lui progettato o provocato con estrema irrequietezza.

⁵³⁶ Honoré de Balzac, *La peau de chagrin*, op. cit., p. 289. Cfr. Georges Poulet che in *Etudes sur le temps humain* (voll. II, Paris, Corti, 1952) afferma: « En 1847 Balzac écrivait à Mme Hanska: "Rien ne me nourrit; je dévore mes pensées. Je ne veux pas vous peindre mon état moral, il est affreux" A l'intérieur, comme à l'extérieur, c'est toujours le même spectacle, la même expérience. L'existence est une combustion, une consommation. Partout et toujours se produit le même rétrécissement de l'espace vital et du temps à vivre, symbolisés par le talisman de Raphaël Valentin.», p. 167.

⁵³⁷ Honoré de Balzac, *La peau de chagrin*, op. cit., p. 169.



Odilon Redon, *Yeux clos* (1890).

L'impotenza in cui sprofonda des Esseintes viene rilanciata dal drammatico ripiegamento di un altro personaggio di Huysmans, il signor Bourgran.⁵³⁸ In *La retraite de Monsieur Bourgran* (1888) la noia determina il crollo del protagonista che, congedato dal lavoro, si chiude nella sua casa, dove organizza una vita

⁵³⁸ Cfr. Victor Brombert, *La prison romantique, essai sur l'imaginaire*, Paris, Corti, 1975. Lo studioso mette in luce come l'impotenza conduca des Esseintes al ripiegamento assoluto: «La séduction de l'impuissance justifierait une stratégie de la rétractilité: l'œuvre de Huysmans offre, dans ses transformations, une thématique constante de l'absence.», p. 159

lavorativa fittizia. Tuttavia l'ostinata occupazione si rivela fallimentare, non riuscendo a colmare il senso di vuoto di Bourgran:

Les premiers jours furent lamentables. Réveillé, à la même heure que jadis, il se disait "à quoi bon se lever?", traînant contrairement à ses habitudes dans son lit, prenait froid, bâillait, finissait par s'habiller. [...] Il sentait maintenant la comédie qu'il jouait. Et puis...et puis...d'autres trous se creusaient dans le sol factice de cette vie molle.⁵³⁹

È con la stessa determinazione che des Esseintes pianifica il suo mondo secondo una logica che, tesa alla massima coerenza estetica, è in opposizione alla realtà e al riparo dal desiderio. Non diversamente da René, egli è occupato a "fabbricare" i simulacri delle sue passioni, a coltivare il desiderio senza pervenire al suo oggetto. Il suo universo ricreato assume le sembianze di una «*Thébaïde raffinée*»,⁵⁴⁰ la cui funzione principale è filtrare le aggressioni esterne:

Déjà il rêvait à une thébaïde raffinée, à un désert confortable, à un arche immobile et tiède où il se réfugierait loin de l'incessant déluge de la sottise humaine. [...] Enfin, depuis son départ de Paris, il s'éloignait, de plus en plus, de la réalité et surtout du monde contemporain qu'il tenait en une croissante horreur; cette haine avait forcément agi sur ses goûts littéraires et artistiques, et il se détournait

⁵³⁹ Joris-Karl Huysmans, *La retraite de Monsieur Bourgran*, (1888), Paris, Laffont, 2005, pp. 960, 965.

⁵⁴⁰ Cfr. Jean-Pierre Vilcot, *Huysmans décadent ou l'horreur du vide*, in *L'esprit de décadence*, Actes du Colloques de Nantes, Paris, Minard, 1980, p. 123. Lo studioso definisce questo luogo ideale come «un petit chef-d'oeuvre d'équilibre intérieur qui n'est plus soumis au cycle de la nature, à l'impérieuse nécessité du temps, c'est-à-dire à la mort.», p. 104.

Nel suo celebre saggio *I "passages" di Parigi* (1955, in *Opere complete IX*, Torino, Einaudi, 2002) Walter Benjamin constata che a fine secolo l'uomo borghese inizia ad identificarsi con il suo *intérieur* domestico. Lo spazio privato ha la duplice funzione di proteggere l'universo intimo tramite la conservazione del passato e di creare una realtà ideale nell'arte: «L'*intérieur* è l'asilo dell'arte. Il collezionista è il vero inquilino dell'*intérieur*. Egli si assume il compito di trasfigurare le cose. È un lavoro di Sisifo, che consiste nel togliere alle cose, mediante il suo possesso di esse, il loro carattere di merce. [...] Il collezionista si trasferisce idealmente, non solo in un mondo remoto nello spazio o nel tempo, ma anche in un mondo migliore dove le cose sono libere dalla schiavitù di essere utili.», p. 1113.

Si rimanda, peraltro, alle vicende di Horace Darglail, il protagonista di un romanzo di Maxime du Camp *Forces perdues*, pubblicato sulla *Revue nationale* tra il 1866 e il 1867. La collezione si offre in questo caso come un pretesto per colmare l'angoscia dell'assenza: «Les heures coulaient lentes, lourdes, chargées d'ennui. Pour se distraire, il se donna de parti-pris. Il avait vu de braves gens futiles et oisifs, s'amuser à former des collections d'objets inutiles; il s'imagina qu'il y prendrait plaisir aussi et se fit collectionneur.», cit. in Guy Sagnes, *L'ennui dans la littérature française (1848-1884)*, op. cit., p. 222.

le plus possible des tableaux et des livres dont les sujets délimités se reléguent dans la vie moderne. [...] En effet, lorsque l'époque où un homme de talent est obligé de vivre, est plate et bête, l'artiste est, à son insu même, hanté par la nostalgie d'un autre siècle. Et il vient un moment où il s'évade violemment du pénitencier de son siècle et rôde, en toute liberté, dans un autre époque avec laquelle par une dernière illusion, il lui semble qu'il eût été mieux en accord. [...] En songeant à la nouvelle existence qu'il voulait organiser, il éprouvait une allégresse d'autant plus vive qu'il se voyait retiré assez déjà, sur la berge, pour que le flot de Paris ne l'atteignît plus et assez près cependant pour que cette proximité de la capitale le confirmât dans sa solitude. [...] Il songeait simplement à se composer pour son plaisir personnel et non plus pour l'étonnement des autres, un intérieur confortable et paré néanmoins d'une façon rare, à se façonner une installation curieuse et calme, appropriée aux besoins de sa future solitude.⁵⁴¹

Lo stato d'animo del personaggio di Huysmans trova conferma nel commento di Charles Baudelaire a *Philosophie de l'ameublement* di Edgar Allan Poe: «Quel est celui d'entre nous qui, dans de longues heures de loisirs, n'a pas un délicieux plaisir à se construire un appartement modèle, idéal, un révoir?»⁵⁴² Queste considerazioni trovano un'eco significativa nelle annotazioni di Edmond de Goncourt a proposito del dilagante fenomeno delle collezioni:⁵⁴³

⁵⁴¹ Joris-Karl Huysmans, *A rebours*, op. cit., pp. 91, 273, 296, 349. Le riflessioni di des Esseintes evocano alcune dichiarazioni di Théophile Gautier: «Je ne suis rien, je ne fais rien; je ne vis pas, je végète; je ne suis pas un homme, je suis une huître. J'ai horreur de la locomotion, et j'ai bien souvent porté envie au crapaud, qui reste des années entières sous le même pavé, les pattes collées à son ventre, ses grands yeux d'or immobiles, enfoncé dans je ne sais quelles rêveries de crapaud qui doivent bien avoir leur charme, et dont il devrait bien nous faire un livre.», *Les Jeunes-France*, op. cit., p. 1234.

⁵⁴² Charles Baudelaire, *Préface à la Philosophie de l'ameublement*, in *Œuvres complètes. Traductions. Histoires grotesques et sérieuses par Edgar Allan Poe*, Paris, Conard, 1937, p. 307. Alcuni versi del poema *L'invitation au voyage* (1857) offrono l'immagine di un interno ideale che preannuncia il modello di Fontenay: «Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté. / Des meubles luisants, / Polis par les ans, / Décoreraient notre chambre; / Les plus rares fleurs, / Mêlant leurs odeurs / Aux vagues senteurs de l'ambre, / Les riches plafonds, / Les miroirs profonds, / La splendeur orientale / Tout y parlerait / A l'âme en secret / Sa douce langue natale...», in *Les fleurs du Mal*, (1857), Paris, Gallimard, 2005, pp. 96, 95.

Cfr. anche *I "passages" di Parigi* di Walter Benjamin in cui viene rilevata la fondamentale importanza dell'opera di Poe relativamente ai nuovi interni borghesi: «La Filosofia del mobilio come i suoi racconti polizieschi fanno di Poe il primo fisionomista dell'intérieur.», op. cit., p. 1113.

⁵⁴³ Intorno agli anni Ottanta anche Paul Bourget s'interroga sull'ampia diffusione delle collezioni: «Le bibelot, manie raffinée d'une époque inquiète, où les lassitudes de l'ennui et les maladies de la sensibilité nerveuse ont conduit l'homme à s'inventer des passions factices de collectionneur, tandis que sa complication intime le rendait incapable de supporter la large et sereine simplicité des choses autour de lui! A son regard blasé, il faut du joli, du menu, de la bizarrerie.», *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, (1885), cit. in Guy Sagnes, *L'ennui dans la littérature française (1848-1884)*, op. cit., p. 345.

Un phénomène de ce temps, c'est que la valeur la plus positive, la plus réalisable est la curiosité, l'objet d'art. C'est devenu une valeur plus sûre que le reste, que la terre, que la réalité. Le vrai capital moderne repose sur le caprice. [...] C'est évidemment l'ennui, le vide de la vie, qui fait le collectionneur.⁵⁴⁴

Non è tanto la riflessione, quanto l'esperienza personale di Edmond de Goncourt, così come viene riportata in *La maison d'un artiste* (1898), ad evocare il comportamento singolare del protagonista di *A Rebours* (1884). Dopo la morte del fratello, Edmond si ritira nella sua casa parigina dove intraprende un'intensa attività di collezionismo. Considerando le motivazioni che sottendono a questa passione, afferma:

La vita attuale è segnata dall'aggressività; qualsiasi carriera una concentrazione, uno sforzo, un lavoro tali da costringere l'uomo a trovare riparo nella propria casa; l'uomo la cui esistenza non è più proiettata verso il mondo esterno come nel Settecento, non vive più sfarfalleggiando in società dai diciassette anni fino al momento della morte. [...] Ebbene sì, questa passione [cianfrusagliomania] diventata generale, questo piacere solitario al quale si abbandona quasi tutta la nazione, deve il suo sviluppo al vuoto, al tedio del cuore e anche, bisogna riconoscerlo, alla tristezza dei giorni attuali, all'incertezza del domani, alla difficile venuta alla luce di una nuova società, a problemi e preoccupazioni che spingono, come alla vigilia di un diluvio, i desideri e le voglie a concedersi il godimento inedito di tutto quanto affascina, seduce, tenta: è l'oblio del momento nell'appagamento artistico.⁵⁴⁵

Al vuoto lasciato dal lutto egli risponde dedicandosi all'acquisto di *bibelots* e all'arredamento della sua casa, organizzata secondo il modello di una scatola rivestita: «...una vera scatola, proprio come le amo, e sotto gli arazzi non si vedono più né pareti né soffitto. [...] un insieme che copre ininterrottamente le quattro pareti e gli angoli tronchi.»⁵⁴⁶

Quando la realtà mima quasi nei dettagli la letteratura, offre una testimonianza particolarmente significativa. L'organizzazione dell'appartamento di Gustave Moreau trae, infatti, ispirazione da queste dimore letterarie. Dopo il trauma della

⁵⁴⁴ Edmond de Goncourt, *Journal*, (26 Maggio 1894), voll. VII, Paris, Laffont, 1999, p. 1123.

⁵⁴⁵ Edmond de Goncourt, *La maison d'un artiste*, (1898), trad. it. *La casa di un artista*, Palermo, Sellerio, 2006, pp. 47-49.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 63.

morte della madre, il pittore defunzionalizza lo spazio domestico, trasformandolo in un sinistro teatro della memoria. Finalmente può vivere nel passato, in un luogo sicuro che, escluso dalla realtà, si satura del ricordo materializzato dagli oggetti d'arredamento:

M. Gustave Moreau est un artiste extraordinaire, unique. C'est un mystique enfermé, en plein Paris, dans une cellule où ne pénètre même plus le bruit de la vie contemporaine qui bat pourtant furieusement les portes du cloître.⁵⁴⁷

Le stanze sono investite di un valore simbolico, diventano sia un rifugio che uno scenario adatto alla creazione di legami con l'invisibile. L'angoscia di des Esseintes per l'assenza è altresì espressa dagli oggetti della casa,⁵⁴⁸ che, una volta defunzionalizzati e decontestualizzati a livello spazio-temporale («par un léger subterfuge, par une approximative sophistication de l'objet poursuivi par ces désirs»)⁵⁴⁹ entrano a far parte del sistema unitario di Fontenay. Alla possibilità di disgregazione interiore risponde l'esperata estetizzazione della casa, in altri termini l'estrema pianificazione di sé: «une recherche de peintre de nature morte, préoccupé, comme les maîtres hollandais du genre, de faire parler les objets par une organisation et un code symbolique précis.»⁵⁵⁰

⁵⁴⁷ Joris-Karl Huysmans, *L'Art moderne*, (1882), Paris, Plon, 1908, p. 152. Cfr. Alain Roger, *Huysmans. Une "esthétique du cloître"*, "Revue d'Etudes françaises", n. 9, 2004, pp. 23, 24. Secondo lo studioso la scala a chiocciola che attraversa l'appartamento di Moreau, rappresenterebbe il ripiegamento del padrone di casa. La sua forma a spirale allude, infatti, all'immagine di un uomo-lumaca che vive all'interno di un guscio protettivo. Sul valore simbolico del guscio, inteso come immagine del rifugio protettivo, si rimanda a Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., pp. 354- 401.

⁵⁴⁸ In *Literature and Material culture from Balzac to Proust. The collection and Consumption* (op. cit.) Jannell Watson sostiene che il romanzo di Huysmans non si articolerebbe tanto sull'intreccio di azioni e di iterazioni tra i personaggi, quanto sullo spazio fisico della casa e sulla disposizione degli oggetti: «*A Rebours* is organized not by plot, not by the interactions of human characters, but by material things in physical space, in the space of a house. [...] Des Esseintes seeks out rare bibelots in order to escape the commercialization, industrialized mass-production which for him characterizes the times in which he lives, just as he seeks to escape into the past. [...] He is not a subject which creates an object world, but rather as a subject created by an object world. [...] He must also be understood as an objectified person. His very body becomes more his nervous illness worsens. His own body becomes an experiment in rendering living things more object-like, as he does with the flowers hothouse and the jewel-encrusted turtle.», pp. 136, 137.

⁵⁴⁹ Karl-Joris Huysmans, *A rebours*, op. cit., p. 101.

⁵⁵⁰ Jean-Pierre Vilcot, *Huysmans et l'intimité protégée*, "Archives des lettres modernes", n. 232, Paris, Lettres modernes, 1988, p. 74. In *Bonheur et clôture chez Huysmans* (op. cit.) lo studioso ribadisce: «Se diluer, être épars, s'évaguer, se disperser, se dissiper: ce sont autant de synonymes huysmansiens pour dire un péril tel que l'intimité matérielle peut n'être pas suffisante pour l'éviter.», p. 28.

Lo spazio domestico, proiezione della coscienza, viene controllato nei minimi dettagli («Il régle aussi les heures immuables des repas...»)⁵⁵¹ e organizzato secondo una logica di arredamento fondata sul continuo rivestimento. Tramite il travestimento e la pietrificazione “mummificante”, des Esseintes si illude di poter allontanare da se stesso l’assenza, celandola.⁵⁵² Le considerazioni di Micheline Besnard-Coursodon testimoniano:

Inlassablement, des Esseintes se livre au fantasme de l’habillage. Tout n’est que vêtue, tapisserie, reliure, couverture, dont le code descriptif digne d’un spécialiste (importance de la technicité, de l’outillage) se soutient d’un affect de jouissance propre à l’accomplissement ordonné d’un scénario fantasmagorique, et au maniement du fétiche. Est fétichisé tout ce qui se habille, recouvre y compris la matière, la couleur. Des Esseintes fait "relier ses murs comme des livres, avec du maroquin, à gros grains écrasés, avec de la peau du Cap, glacée par de fortes plaques d’acier, sous une puissante presse". Des rayons et casiers de bibliothèque "plaqués contre les murs" sont à leur tour *recouverts* des livres chers à des Esseintes. Dessins et tableaux *orient* les cloisons restées nues, des rideaux *vêtent* les croisées, la cheminée porte *robe* et soutient entre autres objets, un canon d’église qui contient dans chacun de ses trois pièces de Baudelaire "copiées sur un authentique vélin, avec d’admirables lettres de missel et de splendides enluminures". La fascination de la surface couverte comme de la matière couvrante unit dans le même fantasme le décorateur et le bibliophile.⁵⁵³

L’accumulazione di oggetti è il tratto distintivo della residenza di Fontenay, dove ogni superficie necessita di essere “foderata” con un duplice spessore isolante. Le stampe ricoprono le pareti del vestibolo, il cuoio riveste quasi interamente il soffitto, i libri avvolgono i muri dello studio, pelli e pellicce nascondono il pavimento:

Les lambris une fois parés, il fit peindre les baguettes et les hautes plinthes en un indigo foncé, en un indigo laqué, semblable à celui que les carrossiers emploient pour les panneaux des voitures, et le plafond,

⁵⁵¹ Joris-Karl Huysmans, *A rebours*, op. cit., p. 98.

⁵⁵² Cfr. Maurice Blanchot, *L’inspiration*, in *L’espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955. Le riflessioni di Blanchot relative alla creazione letteraria trovano riscontro nell’esperienza implosiva di Des Esseintes: «...pour se dérober au néant, construisant leur œuvre comme un terrier où ils se voudraient à l’abri du vide et qu’ils n’édifient précisément qu’en creusant, en approfondissant le vide, en faisant le vide autour d’eux.», p. 226.

⁵⁵³ Micheline Besnard-Coursodon, *A Rebours, le corps parlé*, «Revue des Sciences Humaines», Aprile-Settembre 1970, n. 170-171, pp. 53, 54.

un peu arrondi, également tendu de maroquin, ouvrit tel qu'un immense œil-de-bœuf, enchâssé dans un peau d'orange, un cercle de firmament en soie bleu de roi, au milieu duquel montaient, à tire-d'aile, des séraphins d'argent, naguère brodés par la confrérie des tisserands de Cologne, pour une ancienne chape. [...] Au milieu d'une petite pièce, séparée de son cabinet de travail par un corridor capitonné, hermétiquement fermé, ne laissant filtrer, ni odeur, ni bruit, dans chacune des deux pièces qu'il servait à joindre.⁵⁵⁴

Questo sistema, che si potrebbe definire di «*calfeutrage*»,⁵⁵⁵ è rappresentativo dell'*horror vacui* che tormenta des Esseintes, costantemente impegnato a difendersi contro il mondo esterno, ritenuto la principale fonte di minaccia per la stabilità interiore:

Etre calfeutré-se calfeutrer sont autant des termes privilégiés du vocabulaire huysmansien; quand ils ne renvoient pas à une action matérielle d'aménagement intérieur, ils désignent métaphoriquement, sur un monde régressif, le désir de retraite du héros; ce sont chez des Esseintes, entre autres des "idées de se blottir, loin du monde, de se calfeutrer dans une retraite" (*A Rebours*) Le calfeutrage et la redondance sont clairement perceptibles aussi dans l'accumulation de livres, de bibelots, de tableaux y double- "habille" comme le dit l'auteur- la barrière des murs.⁵⁵⁶

La particolare organizzazione della sua casa trova un riscontro significativo nella descrizione che Walter Benjamin offre degli interni borghesi di fine secolo:

L'*intérieur* non è solo l'universo, ma anche la custodia dell'uomo privato. Abitare significa lasciare impronte, ed esse acquistano, nell'*intérieur*, un rilievo particolare. Si inventano fodere e coperture, astucci e custodie in quantità, dove s'imprimono le tracce degli oggetti d'uso quotidiano. Anche le tracce dell'inquilino s'imprimono nell'*intérieur*...⁵⁵⁷

In realtà l'assenza non prende forma tanto dall'imperfezione del mondo esterno, quanto dalla coscienza stessa del protagonista. Alcune affermazioni tratte dalla

⁵⁵⁴ Joris-Karl Huysmans, *A Rebours*, op. cit., pp. 94, 99.

⁵⁵⁵ Cfr. Jean-Pierre Vilcot, *Huysmans et l'intimité protégée*, op. cit., p. 110 e segg.

⁵⁵⁶ Ibid., p. 98.

⁵⁵⁷ Walter Benjamin, *I "passages" di Parigi*, op. cit., p. 1113. La stessa testimonianza è presente significativamente anche nell'opera di Marcel Proust, che in *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, (1919, op. cit.) afferma: «...dans la grande chaleur des salons d'alors fermés de portières et desquels ce que les romanciers mondains de l'époque trouvaient à dire de plus élégant, c'est qu'ils étaient "douillettement capitonnés"...», p. 232.

Lettera di Lord Chandos (1902) di Hugo von Hofmannsthal attestano in modo significativo l'interiorità del malessere dell'assenza:

...di colpo mi si spalancò dentro quella cantina, piena della lotta con la morte di quel popolo di ratti.. C'era tutto dentro di me: l'aria fresca e stagnante carica dell'odore dolce-acuto del veleno, e lo strepito degli stridi di morte che si rompevano contro i muri ammuffiti; i convulsi spasimi dello sfinimento, di disperazioni che si incalzano confusamente; la folle ricerca di uno scampo...⁵⁵⁸

L'implosione è il principale effetto della miopia della strategia decadente di "rivestimento" che, mentre "fortifica" l'io, allunga le ombre del rimosso. Il "*blottissement*" si offre, dunque, come la materializzazione del malessere del protagonista che, come Raphaël Valetin, «forcé à se nourrir de sa propre substance, à manger sa propre durée pour durer»,⁵⁵⁹ sprofonda in se stesso: «Il vivait sur lui-même, se nourrissant de sa propre substance, pareil à ces bêtes engourdies, tapis dans un trou, pendant l'hivers».⁵⁶⁰

Questa esperienza di ripiegamento estremo viene preannunciata da un racconto di Villiers de l'Isle-Adam, *Duke of Portland* (1883). « Perdu en un pensif désespoir et s'enivrant de la désolation de l'espace »,⁵⁶¹ il duca decide di ritirarsi nel suo castello dove fa costruire sale sotterranee completamente rivestite di specchi che, riflettendosi l'un l'altro, rimandando bagliori infiniti: «Dès son retour, il avait fait recouvrir, par d'immenses glaces de Venise, les murailles et les voûtes des vastes souterrains de cette demeure.»⁵⁶² In queste stanze tutte le superfici si escludono, poiché diffondono lo stesso riflesso sfuggente e tendono verso il medesimo punto di convergenza, l'assenza del padrone di casa che si nega costantemente allo sguardo altrui:

⁵⁵⁸ Hugo von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, (*Ein Brief*, 1902), op. cit., p. 49.

⁵⁵⁹ George Poulet, *Essai sur le temps humain*, op. cit., p. 168.

⁵⁶⁰ Joris-Karl Huysmans, *A Rebours*, op. cit., p. 112.

⁵⁶¹ Villiers de l'Isle-Adam, *Duke of Portland*, in *Contes cruels*, (1883), Paris, Gallimard, 2003, p. 132.

⁵⁶² Ibid., p. 123. Cfr. Maurizio Bettini, *Il ritratto dell'amante*, op. cit. Lo studioso indaga il significato dello specchio inteso sia come esperienza di sdoppiamento per il soggetto che come espressione dell'emorragia temporale. Proiettando immagini strettamente connesse al loro referente, lo specchio mette in evidenza il passaggio del tempo, quindi l'impossibilità di trattenere indefinitamente l'oggetto del desiderio. Mentre illustra il valore simbolico dello specchio, Bettini riporta, tra gli altri, il caso di Ostio Quadrio, un signore romano che viveva come il Duca di Portland, chiuso nella sua dimora lussuosa e circondato da specchi. Pare che anche des Esseintes non sia insensibile al fascino degli specchi. Prima di ritirarsi a Fontenay aveva fatto ricoprire le pareti del suo vecchio *boudoir* con degli specchi: «Cette pièce où des glaces se faisaient écho et se renvoyaient à perte vue...», Joris-Karl Huysmans, *A Rebours*, op. cit., p. 87.

Oh! Ce n'était pas la première des fêtes nocturnes offertes, à chaque saison, par le lord absent! Et l'on en parlait, par leur sombre excentricité touchait au fantastique, le duke n'y assistait pas.⁵⁶³

Nel romanzo di Huysmans sono i libri che rivestono i muri, ad essere particolarmente rappresentativi della strategia di “ricopertura”. Le pareti, “rilegate” dal cuoio delle copertine dei volumi, delimitano uno spazio nello spazio, circoscrivendolo e amplificandone il senso di chiusura. La limitazione spaziale prodotta dai “libri-custodia”, mentre assolve ad una funzione di riparo, tradisce l'autoreferenzialità del padrone di casa:

Il se résolut, en fin de compte, à faire relier ses murs comme des livres, avec du maroquin, à gros grains écrasés, avec de la peau du Cap, glacée par des fortes plaques d'acier, sous une puissante presse.⁵⁶⁴

Il principio di *mise en abyme* proprio dell'avvolgimento, che è l'immagine del raddoppiamento protettivo della coscienza, trova nella sala da pranzo la metafora più esplicita:

Cette salle à manger ressemblait à la cabine d'un navire avec son plafond voûté, muni de poutres en demi-cercle, ses cloisons et son plancher, en bois d pitchpin, sa petite croisée ouverte dans la boiserie, de même qu'un hublot dans un sabord. Ainsi que ces boîtes du Japon qui entrent, les unes dans les autres, cette pièce était insérée dans une pièce plus grande, qui était la véritable salle à manger bâtie par l'architecte.⁵⁶⁵

Qui le aperture verso l'esterno sono esigue, se una finestra è murata, l'altra apre sull'esterno attraverso un filtro. Le poche finestre non cieche sono sbarrate, dotate di una griglia che, impedendo la totale penetrazione dei raggi solari, mantiene

⁵⁶³ Joris-Karl Huysmans, *A Rebours*, op. cit., p. 94.

⁵⁶⁴ Ibidem. Si vedano alcune considerazioni di Jean-Pierre Vilcot: «Ornés de pareilles oeuvres, les murs de sa thébaïde deviennent un écran protecteur fait de rêves. Le caractère inactuel de leurs scènes lance l'imagination dans les passés mythiques où elle peut s'établir à l'aise.», *Huysmans et l'intimité protégée*, op. cit., p. 45

⁵⁶⁵ Joris-Karl Huysmans, *A Rebours*, op. cit., p. 99.

l'atmosfera sognante dell'interno.⁵⁶⁶ Pensate per essere chiuse oppure coperte da spessi tendaggi dalle tinte fosche e opacizzanti, le finestre sono in perfetta sintonia con l'universo "*à rebours*" di Fontenay:

Les croisées dont les vitres, craquelées, bleuâtres, parsemées de culs de bouteille aux bosses piquetées d'or, interceptaient la vue de la campagne et ne laissaient pénétrer qu'une lumière feinte, se vêtirent, à leur tour, de rideaux taillés dans de vieilles étoles, dont l'or assombri et quasi sauré, s'éteignait dans la trame d'un roux presque mort.⁵⁶⁷

In tutte queste "stanze-scrigno" regna la penombra, effetto delle luci soffuse, e lo smorzamento sonoro, necessario al conforto dell'intimità protetta. Questo stemperamento del mondo esterno è confermato dai riflessi velati proiettati dall'acquario posto nella sala da pranzo. Come nel caso delle finestre, il doppio spessore dell'acqua e del vetro, con la sua azione filtrante sulla luce, amplifica la copertura lignea che riveste le pareti:

...un grand aquarium occupait tout l'espace compris entre ce hulo et cette réelle fenêtre ouverte dans le vrai mur. Le jour traversait donc, pour éclairer la cabine, la croisée, dont les carreaux avaient été remplacés par une glace sans tain, l'eau, et, en dernier lieu, la vitre à demeure du sabord. [...] l'eau de l'aquarium durant la matinée vitreuse et trouble, rougeoyait et tamisait sur les blondes cloisons des lueurs enflammées de braises. Quelquefois, dans l'après-midi, lorsque, par hasard des Esseintes était réveillé et debout, il faisait manœuvrer le jeu des tuyaux et des conduits qui vidaient l'aquarium et le remplissaient à nouveau d'eau pure, et il y faisait verser des gouttes d'essences colorées, s'offrant, à sa guise ainsi, les tons verts ou saumâtres, opalins ou argentés, qu'ont les véritables rivières, suivant la couleur du ciel, l'ardeur plus ou moins vive du soleil, les menaces plus ou moins accentuées de la pluie, suivant, en un mot, l'état de la saison et de l'atmosphère.⁵⁶⁸

Per completare l'armonia del mobilio («...amortir les tons, les étendre par le contraste d'un objet éclatant»),⁵⁶⁹ des Esseintes acquista una tartaruga che riveste

⁵⁶⁶ Nel componimento poetico *Les fenêtres* (in *Poésies*, 1887, Paris, Gallimard, 1986) Stéphane Mallarmé definisce il Decadentismo come l'era delle camere chiuse dove è possibile immergersi nel sogno, l'era delle finestre chiuse «[d'] où l'on tourne l'épaule à la vie.», p. 24.

⁵⁶⁷ Joris-Karl Huysmans, *A Rebours*, op. cit., p. 95.

⁵⁶⁸ Ibid., p. 99.

⁵⁶⁹ Ibid., p. 128.

con lamine d'oro e pietre preziose. L'animale, estratto dal suo contesto naturale, viene denaturato ed inserito in un nuovo ambiente dove acquista una funzione principalmente decorativa:

Regardant, un jour, un tapis d'Orient, à reflets, et, suivant les lueurs argentées qui couraient sur la trame de la laine, jaune aladin et violet prune, il s'était dit: il serait bon de placer sur ce tapis quelque chose qui remuât et dont le ton foncé aiguïsât la vivacité de ces teintes.⁵⁷⁰

Privata della sua normale funzionalità, la tartaruga viene "ricreata" per diventare un oggetto d'arte. L'incastonatura delle pietre preziose e l'incisione del motivo floreale sulla sua corazza concludono l'operazione estetizzante, che grazie alla riunione del regno animale, vegetale e minerale realizza un microcosmo unitario. Oltre ad evocare con la sua morte l'implosione di des Esseintes, la testuggine diventa, dunque, una componente necessaria alla coerenza del sistema. Nella sua splendente corazza si riflette l'intero mondo incantato di Fontenay:

A la façon des poupées gigognes, les systèmes doivent s'emboîter les uns dans les autres: ainsi les pierres, formant un bouquet, doivent s'accorder à la tortue sur laquelle elles sont incrustées; de même cette dernière doit s'harmoniser avec le tapis sur lequel elle est destinée à être posée.⁵⁷¹

La presenza della serva nella casa è un'altra prova della strategia che il padrone di casa adotta contro l'assenza. Costretta a vestirsi da beghina e a muoversi nella penombra senza emettere rumori, la donna è sottratta alle coordinate della realtà, il tempo e lo spazio. Defunzionalizzata e denaturata con la privazione della sua femminilità, è anche trasformata in un oggetto estetico. Come la tartaruga, la cameriera diventa una figura pronta da inserire nel *décor* ricostruito da des Esseintes:

...il voulut que son ombre ne fût pas hostile, et il lui fit fabriquer un costume en faille flamande, avec bonnet blanc et large capuchon, baissé, noir, tel qu'en portent encore, à Gand, les femmes du béguinage. L'ombre de cette coiffe passant devant lui, dans le crépuscule, lui donnait la sensation d'un cloître...⁵⁷²

⁵⁷⁰ Ibidem.

⁵⁷¹ Robin Beuchat, *Un objet curieux: la tortue d'A Rebours*, in *Objets en liberté*, "Archipel", voll. XI, Ottobre 2005, p. 38.

⁵⁷² Joris-Karl Huysmans, *A Rebours*, op. cit., p. 98.

Infine la passione del protagonista per i fiori falsi, insieme al sogno perverso di possedere fiori veri che assomiglino a quelli falsi, è l'espressione del trionfo del suo programma fondato sullo scacco della realtà per opera dell'artificio.⁵⁷³ Questi fiori, coltivati peraltro in uno ambiente artefatto, la serra, sono la metafora di una mummificazione, il sogno di sottrarsi alla morte negando il passaggio del tempo:

Si entêtée, si confuse, si bornée qu'elle [la nature] soit, elle s'est enfin soumise et son maître est parvenu à changer par des réactions chimiques les substances de la terre, à se servir de savantes boutures, de lui faire maintenant pousser de couleur différentes sur la même branche, invente pour elle de nouveaux tons, modifie à son gré, la forme séculaire de ses plantes. [...] Après les fleurs factices singeant les véritables catleyas, il [des Esseintes] voulait des fleurs naturelles imitant des fleurs fausses.⁵⁷⁴

⁵⁷³ Cfr. Françoise Gaillard, *A Rebours ou l'inversion des signes*, in *L'esprit de décadence*, Actes du Colloque de Nantes, Paris, Minard, 1980, pp. 129-140. Stando alle riflessioni della studiosa, des Esseintes ricorre all'artificio per sottrarsi ad una realtà scomoda, che vuole negare. Questa prospettiva sarebbe tanto radicata da interessare il romanzo di Huysmans nel suo complesso, persino a livello linguistico. In questa prospettiva *A Rebours* viene considerato come un soliloquio senza possibilità d'uscita, di cui il ricorso costante al discorso indiretto libero, usato non tanto come mezzo per penetrare l'intimità relativamente opaca del protagonista, quanto come occasione di ripiegamento estremo, ne costituirebbe la prova.

In *La tentation du livre sur Rien* (Mont-de-Marsan, Editions Interuniversitaires, 1994) Silvie Thorel-Cailletau conerma le considerazioni della Gaillard, precisando: « Comme le font Huysmans dans *A Rebours* et Mirbeau dans *Le jardin des Supplices*, comme il le fera encore lui-même [Zola] dans *La Faute de l'abbé Mouret*, le romancier dresse des catalogues, répertoire de monstrueuses collections, multiplie les termes techniques et les charge de métaphores qui, loin d'avoir valeur explicative, obscurcissent le sens du texte et produisent un effet de contamination. », p. 432.

⁵⁷⁴ Joris-Karl Huysmans, *A Rebours*, op. cit., p. 187, 194. Nell'opera proustiana, peraltro quasi coeva al romanzo di Huysmans, il trionfo dell'artificio è espresso, tra le altre modalità, tramite la passione di Odette per certi fiori, i crisantemi che «ont le grand mérite de ne pas ressembler à des fleurs, mais d'être en soie, en satin.», *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, op. cit., p. 234.

In *La retraite de Monsieur Bourgran* (1888) Huysmans inserisce un commento ironico riguardante l'intervento dell'uomo sulle piante. Ai giardini Luxembourg, Monsieur Bourgran osserva le torture inflitte alla vegetazione: « Ces arbres n'avaient plus forme d'arbres. On les écartelait le long de trigles, on les faisait ramper le long de fils de fer sur le sol... C'était une vraie cave des tortures végétales que ce jardin où, à l'aide de chevalets, de brodequins d'osier ou de fonte, de corsets orthopédiques, des jardiniers herniaires tentaient, non de redresser des tailles déviées comme chez les bandagistes de la race humaine, mais au contraire de les contourner, de les disloquer et de le tordre, suivant un probable idéal japonais de monstres!», op. cit., p. 961.

Si rimanda, infine, ad un romanzo di Emile Zola, *Faute de l'abbé Mouret* (1875), dove la serra del Paradou è un luogo di morte nel segno della frammentazione e della decomposizione putrescente: «Et Albine mena Serge, à droite, dans un champ qui était comme le cimetière du parterre. Des scabieuses y mettaient leur deuil. Des cortèges de pavots s'en allaient à la file, puant la mort, épanouissant leurs lourdes fleurs d'un éclat fiévreux. Des anémones tragiques faisaient des foules désolées, au teint meurtri, tout terreux de quelque souffle épidémique. Des daturas trapus élargissaient leurs cornets violâtres, où des insectes, las de vivre, venaient boire le poison du suicide. [...] Au milieu du champ mélancolique, un Amour de marbre restait debout, mutilé, le bras qui tenait l'arc tombé dans les orties, souriant encore sous les lichens dont sa nudité d'enfant grelottait. », in *Les Rougon-Macquart*, Paris, Laffont, 1993, pp.137, 137.

Il ripiegamento di des Esseintes si riflette, infine, nello sguardo imploso del pittore Gustave Moreau.⁵⁷⁵ Nei passaggi dedicati alla pittura letteraria il protagonista restituisce ai dipinti il fascino del corpo coperto da veli e gemme preziose. La tela *Salomé dansant devant Hérode* (1876) è l'apoteosi del rivestimento. Dalle pagine del romanzo:

...ses seins ondulent et, au frottement de ses colliers, qui tourbillonnent, leurs bouts se dressent; sur la motte de la peau les diamants, attachés, scintillent; ses bracelets, ses ceintures, ses bagues, crachent des étincelles; sur sa robe triomphale, couturée de perles, ramagée d'argent, lamée d'or, la curasse des orfèvreries dont chaque maille est une pierre, entre en combustion, croise des serpenteaux de feu, grouille sur la chair mate, sur la peau rose thé, ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants, marbrés de carmin, ponctués de jaune aurore, diaprés de bleu d'acier, tigrés de vert paon.⁵⁷⁶

Tuttavia è *L'Apparition* (1876) a trasmettere al meglio l'esigenza di des Esseintes di dissimulare l'assenza, ammantandola:

...elle n'est plus vêtue que de matières orfévries et de minéraux lucides; un gorgerin lui serre de même qu'un corselet la taille, et, ainsi qu'une agrafe superbe, un merveilleux joyau darde des éclairs dans la rainure de ses deux seins; plus bas, aux hanches, une ceinture l'entoure, cache le haut de ses cuisses que bat une gigantesque pendeloque où coule une rivière d'escarboucles et d'émeraudes...⁵⁷⁷

⁵⁷⁵ In uno studio dedicato al pittore Gustave Moreau l'autore di *A Rebours* rivela di essere affascinato dal tratto onanistico che, proprio di tutta la produzione dell'artista, trova a suo avviso nelle celebri tele di Salomé la sua espressione più alta: «...l'impression de l'onanisme spirituel, répété dans une chair chaste, l'impression d'une vierge, pourvue d'un corps d'une solennelle grâce, d'une âme épuisée par les idées solitaires, par des pensées secrètes, d'une femme, assise en elle-même, et se radotant, dans des sacramentelles formules de pièces obscures, d'insidieux appels aux sacrilèges et aux stupres, aux tortures et aux meurtres. », *Certains*, in *Œuvres complètes*, voll. X, Paris, Crès, 1934, pp. 17, 18.

A differenza della pittura romantica, rivolta principalmente agli eventi storici e sociali, quella decadente presenta una prospettiva dislocata a livello spazio-temporale. È un'operazione autoreferenziale che, escludendo l'apertura verso l'esterno, diventa uno sguardo sognante fondato sull'estrema estetizzazione della realtà. A proposito del ripiegamento della pittura decadentista e simbolista si rimanda a Franca Franchi, *I veli della modernità, Saperi letterari sulla moda nell'Ottocento francese*, op. cit., pp. 70, 71.

⁵⁷⁶ Joris-Karl Huysmans, *A Rebours*, op. cit., pp. 156, 157.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 158.



Gustave Moreau, *L'Apparition* (1876).

L'estrema attestazione della logica di *mise en abyme* che presiede la prospettiva "à rebours" del romanzo, è offerta dalla logica dell'*ekphrasis*:

C'est le jeu des regards qui détermine la structure du passage [l'*ekphrasis* dei dipinti di Moreau]: le lecteur regarde des Esseintes qui regarde Hérode qui regarde la fille qui regarde la tête coupée de Jean

qui la regarde. L'enchaînement regard-regardé se déroule donc jusqu'à une boucle où tout se renverse.⁵⁷⁸

A Fontenay l'assenza viene scongiurata attraverso un duplice culto del feticcio, da una parte testimoniato dai *bibelots* che saturano lo spazio e dall'altra esaltato dai dipinti di Moreau che rappresentano un corpo offerto come una pluralità di superfici predisposte al travestimento. Oltre che essere rappresentativo dell'universo della "Thébaïde raffinée", il complesso di "ricoperture" feticistiche costituisce la cifra della scrittura di Huysmans, che, stando alle riflessioni di Alain Buisine, può essere considerata come un'operazione dermatologica.⁵⁷⁹

Car du corps n'est retenue que son enveloppe: le corps de la représentation se surface en un corps-peau, mais en retour cette peau va s'enfler de toute l'épaisseur de l'organique, la lever, fermentée de toutes les misères du corps. Spécialiste des maladies de peau du réel, le descripteur est un dermatologue n'en finissant plus de tailler l'état lamentable d'infinies membranes de toute sorte. [...] Soit le tissu épidermique des êtres et des choses: il peut être taché, tacheté, tapissé, talé, taraudé, tailladé, écaillé, pailleté, mangé, rongé, usé, couturé, troué, damassé, damasquiné, gaufré, exfolié, treillissé, froissé, vergé, décoloré déteint, déchiré, estampé, étoilé...⁵⁸⁰

In questa prospettiva, che è al cuore della riflessione del periodo sulla possibilità della scrittura,⁵⁸¹ la Salomé velata è come il punto di fuga della visione implosa decadente

⁵⁷⁸ Pierre Jourde, *La scène capitale de la Décadence*, "Bulletin de la société Karl-Joris Huysmans", n. 25, 1992, p. 11.

⁵⁷⁹ Cfr. Françoise Gaillard, *A Rebours ou l'inversion des signes*, op. cit., pp. 34-37. Non a caso *A Rebours* (1884) nasce e si consuma nel tentativo di negare l'assenza da parte di Huysmans che in seguito aderirà alla religione. Le parole che Barbey d'Aurevilly pronuncia sentenziosamente dopo aver letto il romanzo, sono emblematiche: «Après un tel livre il ne reste plus à l'auteur qu'à choisir entre la bouche d'un pistolet ou les pieds de la croix», cit. in Pierre Cogny, *Huysmans à la recherche de l'Unité*, Paris, Nizet, 1953, p. 345.

⁵⁸⁰ Alain Buisine, *Le taxidermiste*, "Revue des Sciences Humaines", n. 170-171, Aprile-Settembre 1978, pp.61-63.

⁵⁸¹ Cfr. Jean de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle*, Paris, Séguier, 1991. Lo studioso definisce significativamente il Decadentismo in questi termini: «...la Décadence se situe d'emblée du côté de la perte, confusion, amalgame, morcellement, outrance et maladie. Elle s'installe de façon permanente dans le péril du logos. Elle a raison d'être dans la menace qu'elle fait peser sur lui. Elle jette le discrédit aussi bien sur le Corps que sur le Verbe. [...] Toute poétique de Décadence ne saurait déboucher que sur l'indicible et le silence. Le geste prend la place de l'écriture dont il consacre la faillite.», pp. 234, 235. Più nel dettaglio, relativamente al protagonista di *A Rebours*: «...des Esseintes prétendait "substituer le rêve de la réalité à la réalité même". En lui se côtoient et se fondent les extrêmes, le Diable et le bon Dieu, le blanc et le noir, le masculin et le féminin, le courage et la lâcheté, le grotesque et le tragique.», p. 234.

che Huysmans celebra in Moreau ed esprime attraverso l'ossessione di des Esseintes per il "calfeutrage". Le considerazioni di Franca Franchi offrono conferma:

Sarà il decadentismo, nella sua incessante rivisitazione del mito, a sviluppare, portandolo alle sue estreme conseguenze, lo sguardo feticistico sul velo, secondo un gioco metonimico di rimandi dove l'indumento facendosi gioiello, capigliatura, parola, o ancora danza, non farà che rinviare a se stesso.⁵⁸²

In ambito decadente è principalmente l'opera di Mallarmé a farsi interprete di una riflessione meta-artistica e metaletteraria. In *Hérodiade*, *Mimique*, *L'après-midi d'un faune* e *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, l'autore ricerca la "notion pure", un linguaggio privo della sua funzione mimetico-referenziale, la parola primigenia che precede il linguaggio codificato. La parola decostruita diventa il solo strumento attraverso il quale la rappresentazione dell'Invisibile si rende finalmente possibile. Tra le considerazioni dell'autore, una in particolare, raccolta da Adolphe Retté, pone la questione delle possibilità della scrittura decadente: «Etant donné que nul rendu ne peut approcher de son idéal, il aboutit à cette question volontiers dédaigneuse: "A savoir s'il y a lieu d'écrire?" En effet, *le noir sur blanc* lui semble trop formel, trop brutal, trop susceptible d'émouvoir autrement que comme une musique vague et complexe. », Adolphe Retté, *Le Décadent*, in *Aspects*, (1897), cit. in Jean de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle*, op. cit.

⁵⁸² Franca Franchi, *I veli della modernità. Saperi letterari sulla moda nell'Ottocento francese*, op. cit., p. 71.



Odilon Redon, *Des Esseintes* (1898). Frontespizio di *A Rebours*.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

I. Studi relativi alla nozione di malinconia, di noia e di nostalgia.

A.A. V.V., *Eloge de l'ennui*, "Le Magazine Littéraire", n. 400, Luglio-Agosto 2001, pp. 16-59.

A.A. V.V., *Littérature et Mélancolie*, "Le Magazine Littéraire", n. 244, Luglio-Agosto 1987, pp.14-56.

A.A. V.V., *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, catalogo della mostra curato da Jean Clair, Paris, Gallimard, 2005.

A.A. V.V., *Nostalgia. Storia di un sentimento*, a cura di Antonio Prete, Milano, Cortina Editore, Minima, 1992.

A.A. V.V., *La traverse de la mélancolie*, Paris, Carnets Séguier, 2002.

BARONIAN Jean-Baptiste, *Les ténèbres du gothique*, "Le Magazine Littéraire", n. 422, Luglio-Agosto 2003, pp. 44, 45.

BIASI de Pierre-Marc, *La chute d'Adam et celle du baromètre*, «Le Magazine littéraire», n. 400, Luglio-Agosto 2001, pp. 34-37.

CANTAGREL Laurent, *Dire l'absence. Chateaubriand et la mise en scène du mélancolique autour du 1800*, "Romantisme", n. 117, *Paysages de la mélancolie*, 2002, pp. 30-44.

CHAMBERS Ross, *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, Paris, José Corti, 1987.

CITATI Pietro, *Saturno e melanconia*, in *La civiltà letteraria europea*, Milano, Opere complete I Meridiani, Mondatori 1998, pp. 340-348.

CLAIR Jean, *Sous le signe de Saturne. Notes sur l'allégorie de la mélancolie*, «Cahiers du musée national d'art moderne», numero speciale, 1981, pp. 175-207.

--, *Lait noir de l'aube*, Paris, Gallimard, 2007.

DELON Michel, *Les terreurs des Lumières*, «Le magazine littéraire», n. 422, Luglio-Agosto, pp. 46-49.

--, *Une maladie utile*, "Le Magazine Littéraire", n. 400, Luglio-Agosto 2001, pp. 27-29.

- DOUGHTY Oswald, *The English malady*, «Review of English Studies», n. 2, 1926, 257.
- ENTHOVEN Jean-Paul, *Les enfants de Saturne*, Paris, Gallimard, 1996.
- FREUD Sigmund, *Lutto e malinconia*, (1917), Opere complete, voll. VIII, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- , *Inibizione, sintomo, angoscia*, (1925), Torino, Bollati Boringhieri, 1974, pp. 272-273.
- GLAUDES Pierre, *Le mal du siècle*, "Le Magazine Littéraire", n. 400, Luglio-Agosto 2001, pp. 30-33.
- HERSANT Yves, *Mélancolies de l'antiquité au XXe siècle*, Paris, Bouquins Robert Laffont, 2005.
- HUGUET Michèle, *L'ennui et ses discours*, Paris, Vrin, 1985.
- JANKELEVITCH Vladimir, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Aubier, 1963.
- , *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Seuil, 1974.
- KLIBANSKY Raymond, PANOFSKY Erwin e SAXL Fritz, *Saturno e Melanconia*, (1964), Torino, Einaudi, 1983.
- KRISTEVA Julia, *Soleil noir*, Paris, Gallimard, 1987.
- KLOOCKE Armand, *Nihilistische Tendenzen in der französischen Literatur des XVIII bis Constant. Beobachtungen zum Problem des Ennui*, «Deutsche Vierteljahrsschrift», n. 56, 1982, pp. 576-600.
- KUHN Robert, *The demon of Noon tide*, New Jersey, Princeton University Press, 1976.
- LABRE Chantal, *Le mal sans nom*, «Le Magazine littéraire», n. 400, Luglio-Agosto 2001, pp. 20-22.
- LE GALL Françoise, *L'imaginaire chez Sénancour*, Paris, Corti, 1966.
- LECLERC Yvan, *La difficulté d'être*, "Le Magazine Littéraire", n. 422, Luglio-Agosto 2003, pp. 56-58.
- LECONTE Philippe, *La tradition de l'ennui splénique en France de Christine de Pisan à Baudelaire*, New York, Peter Lang, 1997.
- LOUETTE Jean-François, *Le cœur profond de l'existence*, "Le Magazine Littéraire", n. 400, Luglio-Agosto 2001, pp. 46-48.

- NACHIN Claude, *Le deuil d'amour*, Paris, «Emergences», Editions Universitaires, 1989.
- PIZZORUSSO Arnaldo, *Sénancour*, Messina, D'Anna, 1950.
- PREAUD Maxime, *Objets de Mélancolie*, "Revue de la Bibliothèque Nationale", n. 22, Inverno 1986, pp. 25, 35.
- RAYMOND Didier, *L'irréparable désastre*, "Le Magazine Littéraire", n. 4000, Luglio-Agosto 2001, pp. 38- 41.
- ROBERT Edmond, *La lassitude des esthètes*, "Le Magazine Littéraire", n. 400, Luglio-Agosto 2001, pp. 42- 44.
- ROUDAUT Jean, *Au bord du précipice*, "Le Magazine Littéraire", n. 422, Luglio-Agosto 2003, pp. 48-51.
- SAGNES Guy, *L'ennui dans la littérature française (1848-1884)*, Paris, Colin, 1971.
- SARTRE Jean-Paul, *L'être et le néant*, 1943, Paris, Gallimard, 1987.
- SAYRE Robert, *Solitude in society. A social study in French Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1978.
- SEDLMAYR Hans, *La morte del tempo*, "Archivio di filosofia", 1969.
- STAROBINSKI Jean, *La nostalgie: théories médicales et expression littéraire*, "Studies on Voltaire and the 18th Century", Genève, Droz, 1962.
- , *Le concept de nostalgie*, "Diogène", Aprile-Giugno 1966.
- , *La mélancolie au miroir*, Paris, Juillard, 1989.
- VANCE Paul, *Roland and the Poetic of Memory*, in *Textual Strategies: perspectives in Post-structuralist Criticism*, New York, Cornell University Press, 1979, pp. 374-403.
- VECCHIO Sisto (a cura di), *Nostalgia. Scritti psicoanalitici*, Bergamo, Lubrina, 1989.

II. Studi relativi al kolossos, alla reliquia, alla rovina e al loro immaginario artistico e letterario.

- A.A. V.V., *Entre trace(s) et signe(s). Quelques approches herméneutiques de la ruine*, Bern, Peter Lang, 2005.

- A.A. V.V., *Le reste et la relique*, "Revue des Sciences Humanes", 278, 2/2005.
- BAUCHARENC Myriam, *Mémoire ferme pour cause de deuil*, "Revue des Sciences Humaines", n. 278, Aprile-Giugno 2005, p. 234.
- BENVENISTE, *Le sens du mot Kolossos et les noms grecs de la statue*, "Revue de Philologie", 1932, pp. 118, 135.
- CASTOLDI Alberto, *Per una definizione del doppio*, Quaderni del Dipartimento di Linguistica e Letterature comparate, Istituto Universitario di Bergamo, n. 5, 1989.
- FEDIDA Pierre, *La relique et le travail du deuil. Objets du fétichisme*, "Nouvelle Revue de Psychanalyse", Gallimard, n. 2, Autunno 1970, pp. 249, 259.
- FRONTISI-DUCROUX Françoise, *Comme un rêve de pierre*, "Ouvrir Couvrir", Paris, Verdier, 2004, pp. 11-40.
- GERNET Emile, *Choses visibles et choses invisibles*, "Revue philosophique", n. 146, 1956, pp. 76-89.
- JUNOD Pierre, *Poétique des ruine et perception du temps: Diderot et Hubert Robert*, in *Colloque international Diderot*, Paris, Aux amateurs des livres, 1984.
- MORTIER Alain, *La poétique des ruines en France, ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974.
- ORLANDO Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1995.
- SIMMEL Georg, *La rovina, (Die Ruine, Philosophische Kultur. Uber das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne, 1923)*, Milano, Mondadori, 1996.
- STAROBINSKI Jean, *Le rovine*, "Il menabò", n. 7, Torino, Einaudi, 1964.
- , *L'invention de la liberté, 1700-1789*, Genève, Skira, 1964.
- VERNANT Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique*, (1965), Paris, Gallimard, 1998, pp. 219-230.
- , *La mort dans les yeux*, Paris, Hachette, 1985.
- , *L'univers, les dieux, les hommes. Récits grecs des origines*, Paris, Seuil, 1999.
- , (intervista a), *Hommage à Jean-Pierre Vernant*, "L'autre", n. 6, 2001, voll. II, n. 3, 2001.
- VOLLRATH Robert, *Le désert (d)écrit: la ruine chez Chateaubriand*, «Traverses» *Le désert*, n. 19.

II. 1. Studi relativi all'immaginario della morte.

ARIÈS Philippe, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, pp. 400-403 e 420-482.

BARTHES Roland, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980.

HOOG Armand, *L'âme préromantique et les instruments de mort*, «Bulletin de la Faculté des lettres de Strasbourg», 1952, pp. 1-22.

MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, *Emblèmes de la mort. Dialogue de l'image et du texte*, Paris, Nizet, 1988.

PICCARD Maurice, *La littérature et la mort*, Paris, P.U.F., 1995.

TAGLIAPIETRA Andrea, *Il velo di Alceste*, Milano, Rizzoli, 1996.

II. 2. Studi relativi all'immaginario della memoria.

MAVRAKIS Annie, *Décrire l'invisible*, "Poétique", n. 25, 00, 1994.

PAPASOGLI Benedetta, *Racine. Mémoire et langage*, "Cahiers de littérature française", Alberto Castoldi e André Guyau (a cura di), n. 4 *Racine*, Ottobre 2006, Bergamo, University Press, pp. 43-60.

PLATONE, *Teeteto*, Milano, Adelphi, 1991.

II. 3. Studi relativi alla notte intesa come rappresentazione della morte.

BLANCHOT Maurice, *L'inspiration*, in *L'espace littéraire*, (1955), Paris, Gallimard, 2007.

II. 4. Studi relativi al concetto di traccia.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Génie du non-lieu*, Paris, Editions de Minuit, 2001.

LEVINAS Emmanuel, *Humanisme d'un autre homme*, Paris, Seuil, 1982.

RICOEUR Paul, *Temps et récit*, voll. III, Paris, Seuil, 1985, pp. 159-193.

III. Studi relativi alla nozione e all'immaginario artistico, letterario e psicanalitico del desiderio.

A.A. V.V., *Les passions fatales*, "Le Magazine Littéraire", n. 268, Luglio-Agosto 1989, pp. 16-56.

A.A. V.V., *L'amour dans la Nouvelle Héloïse*, Saggi curati da Jean Berchtold e François Rousset, Genève, Droz, 2002.

AGAMBEN Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, (1977), Torino, Einaudi, 2006.

--, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

BAUDRILLARD Jean, *Fétichisme et idéologie: La réduction sémiologique*, "Nouvelle revue de Psychanalyse", n. 2, Autunno 1970, pp. 213-224.

--, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

BETTINI Maurizio, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992.

BONAPARTE Marie, *Chronos, Eros et Thanatos*, Paris, P.U.F., 1952.

CAILLOIS Roger, *Le mythe de la mante religieuse*, in *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1983.

CASTOLDI Alberto, *L'aveu de Mme de Lafayette*, "Quaderni del dipartimento di lingue e letterature straniere moderne dell'Università di Pavia", Pavia, Schena Editore, 1989, pp. 89-98.

--, *D'une araignée l'autre*, "Il piccolo Hans", 1990.

--, *Bianco*, Milano, Mondadori, 1999.

--, *Bibliofolia*, Milano, Mondadori, 2004.

--, *Les momies, cadavres exquis*, «Cahiers de littérature française», I, Gennaio 2005, Bergamo University Press, 2005, pp.39-52.

CHEBEL Malek, *Du désir*, Paris, Editions Rivages et Payot Poche, 2000.

CIXOUS Hélène, *La fiction et ses fantômes. Une lecture de l'Unheimliche de Freud*, «Prénoms de personne», Paris, Seuil, 1974.

CLAIR Jean, *Méduse*, Paris, Gallimard, 1989.

DAVICO BONINO Guido (a cura di), *La separazione degli amanti*, Torino, Einaudi, 2005.

-- (a cura di), *L'amore impossibile*, Torino, Einaudi, 2003.

- DUMOULIE Camille, *Le désir*, Paris, Colin, 1999.
- FRANCHI Franca, *Echi della Gradiva*, in *Il disagio della Bellezza*, Franco Angeli, 2006.
- FREUD Sigmund, *Il perturbante*, (1919), *Opere complete*, voll. IX, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.
- , *La testa di Medusa*, in *Opere complete*, Torino, Bollati Boringhieri, 1982, voll. XI.
- JUILLARD Colette, *Imaginaire et Orient. L'écriture du désir*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp.83-97.
- LACAN Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1973, Paris, Gallimard, 2001.
- , *Séminaire VII* (1959, 1960), Paris, Seuil, 1997.
- , *Séminaire XI* (1964), Paris, Seuil, 1989.
- MARGERIE de Diane, *La féminité menaçante*, "Le Magazine Littéraire", n. 422, Luglio-Agosto 2003, pp. 63, 64.
- MILNER Max, *On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit*, Paris, Gallimard, 1991,
- MOREAU Pierre, *Amours romantiques*, Paris, Hachette, 1963.
- , *Ames et thèmes romantiques*, Paris, José Corti, 1965.
- PLUTARCO, *Iside e Osiride*, Milano, Adelphi, 1982.
- PULEGA Andrea, *Amore cortese e modelli teologici. Guglielmo IX, Chrétien de Troyes, Dante*, Torino, Jaca Book, 1995.
- RAYMOND Jean, *La poétique du désir*, Paris, Seuil, 1974.
- RANK Otto, *Il tema dell'incesto*, (*Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage*, 1912), traduzione di Francesco Marchioro, Milano, Edizioni Sugarco, 1994.
- RESNIK Salomon, *Il Teatro del sogno*, Torino, Einaudi, 1982.
- ROUGEMONT de Denis, *L'Amour et l'Occident*, (1939), Paris, PLON, 1977.
- ROUSSET Jean, *Passages, échanges et transpositions*, Paris, José Corti, 1990.
- VERSINI Laurent, *Le roman épistolaire*, Paris, Lettres modernes, P.U.F., 1979.
- VOLLI Ugo, *Figure del desiderio. Corpo, testo, mancanza*, Milano, Cortina Editore, 2002.

IV. Studi relativi alla definizione di rappresentazione in ambito artistico e letterario.

ARASSE Daniel, *Histoire des peintures*, Paris, Denoël, 2004, pp. 209-215.

CHRISTIN Margaret, *L'écrit et le visible: le XIX français. L'espace et la lettre*, Paris, 10/18, Cahiers Jussieu, n. 3, 1977.

ECO Umberto, *Sugli specchi ed altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, (1966), Paris, Gallimard, 1999.

GINZBURG Carlo, *Occhiacci di legno. Nuove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998.

MARIN Louis, *Représentation et simulacre*, "Critique", 1978, pp. 534-543.

MERLAEU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, (1964), Paris, Gallimard, 1999.

STOICHITA Victor, *L'effetto Pigmalione*, Milano, Il Saggiatore, 2006.

V. Studi relativi alla nozione di assenza.

A.A V.V., *Boltanski*, catalogo della mostra, Milano, Charta, 1997.

A.A V.V., *Du visible à l'invisible*, in *Etudes offerts à Max Milner*, Paris, Corti, 1988.

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais*, (1953), Paris, in *Œuvre complètes* Gallimard, 1997.

DELL'AGNESE Bruna, *Il Teatro dell'Assenza*, Bergamo, Moretti e Vitali, 2007

DERRIDA Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Minuit, 2005.

--, *La peinture incarnée*, Paris, Editions de Minuit, 1985, p.124.

FEDIDA Pierre, *L'Absence*, (1978), Paris, Gallimard, 2005.

KILLEEN Hélène, *Essai sur l'indicible*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, Collection *L'imaginaire du texte*, 2004.

MOUREY Jean-Pierre, *Figurations de l'Absence. Recherches esthétiques*, Saint-Etienne, CIEREC, 1987.

WAJCMAN Gérard, *L'objet du siècle*, Paris, Verdier, 1998.

VI. Studi storici e letterari relativi al Romanticismo francese.

A.A. V.V., *L'invention du XIXe siècle. Le XIXe siècle par lui-même*, Paris, Klincksieck, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1999.

A.A. V.V., *Le préromantisme. Hypothèque ou hypothèse?*, "Actes du Colloque de Clermont- Ferrand 29-30 Giugno 1972", Paris, Klincksieck, 1975.

A.A. V.V., *La Révolution française. Histoire et idéologie*, «Le Magazine littéraire», n. 258, Ottobre 1988, pp.16-79.

BEGUIN Albert, *L'âme romantique et le rêve*, (1939), Paris, Corti, 1991.

BENICHOU Paul, *L'école du désenchantement*, Paris, Gallimard, 1992.

BOAS James, *French Philosophies of the Romantic Period*, (1925), Baltimore, Hopkins Press, 2001.

CASTOLDI Alberto, *Il realismo borghese*, Roma, Bulzoni, 1976, pp. 175-246.

FRANCHI Franca, *I veli della modernità. Saperi letterari sulla moda nell'Ottocento francese*, Bergamo University Press, Edizioni Sestante, 2001.

--, *Le metamorfosi di Zambinella. L'immaginario androgino fra Ottocento e Novecento*, Bergamo, Lubrina, 1991.

FURET Marcel, *Penser la révolution*, Paris, Gallimard, 1978.

GUSDORF Hans, *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*, in *Sciences humaines et la pensée occidentale*, voll. VII, Paris, 1976.

KEYSER de Eugénie, *L'Occident romantique. 1789-1850*, Genève, Skira, 1965.

LASSERRE Pierre, *Le romantisme français*, (1919), Paris, Garnier, 1957.

LÖWY Michel e SAYRE Robert, *Utopie romantique et révolution française*, «L'homme et la société», numero speciale *Dissonances dans la Révolution*, n. 94, 1989/4.

MACCHIA Giovanni, *I fantasmi dell'opera. Idea e forme del mito romantico*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.

MONGLOND André, *Le préromantisme français*, voll. I e II, Paris, José Corti, 1965, 1966.

- MORAVIA Sergio, *Il tramonto dell'Illuminismo*, Bari, Laterza, 1969.
- MOREAU Pierre, *Le romantisme*, Paris, Del Duca, 1957.
- POULET Georges, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1971.
- PRAZ Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, Sansoni, 1948.
- REICHLER Claude, *Des enfants dévorés par leur siècle*, "Nouvelle revue de psychologie", n. 41, Primavera, 1990.
- RICHARD Jean-Pierre, *Etudes sur le Romantisme*, Paris, Seuil, 1971.
- ROSSO Corrado, *Il serpente e la sirena*, Napoli, Edizioni scientifiche, 1972.
- SAUVIGNY de Guillaume, *La restauration*, Paris, Flammarion, 1963.
- STAROBINSKI Jean, *Jean-Jacques Rousseau et le péril de la réflexion*, in *Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961.

VII. Studi relativi al Decadentismo francese.

- CASTOLDI Alberto, *Prefazione a Monsieur de Phocas di Jean Lorrain*, «Monsieur de Phocas», (trad. it. di Anna Maestroni), Bergamo, Lubrina, 1989, pp. 9- 19.
- CELLIER Léon, *Mallarmé et la morte qui parle*, Paris P.U.F., 1959.
- DECAUDIN Michel, *Définir la décadence*, in *L'esprit de décadence*, Actes du Colloque de Nantes, Paris, Minard, 1980, pp. 5-13.
- DI MAIO Mariella, *Pierre Louÿs e i miti decadenti*, Bulzoni, Roma, 1979.
- FRANCHI Franca, *I veli della modernità. Saperi letterari sulla moda nell'Ottocento francese*, Bergamo University Press, Edizioni Sestante, 2001.
- , *Le metamorfosi di Zambinella. L'immaginario androgino fra Ottocento e Novecento*, Bergamo, Lubrina, 1991.
- MAES Pierre, *Georges Rodenbach (1855- 1898)*, Gembloux, Duculot, 1952.
- MOUCHARD, *Un grand désert d'hommes, 1851-1885. Les équivoques de la modernité*, Paris, Hatier, Brèves, 1991.
- PALACIO de Jean, *Pierrot fin-de-siècle*, Paris, Séguier, 1991.
- RICHARD Jean-Pierre, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961.
- RICHARD Noël, *Le mouvement décadent*, Paris, Nizet, 1968.

STAROBINSKI Jean, *Le portrait de l'artiste en saltimbanque*, (1970), Paris, Seuil, 2002.

VIII. Studi relativi alla rappresentazione dell'immaginario concentrazionario.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, (1957), Paris, P. U. F., 1972.

--, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1948.

--, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1947, pp. 325-339.

BENJAMIN Walter, *I «passages» di Parigi*, (1955), in *Opere complete IX*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 1113-1115.

BOURGEOIS Bertrand, *The home museum: a decadent Subversive practice*, WJGR, voll. XII (1), 2005.

BROMBERT Victor, *La prison romantique, essai sur l'imaginaire*, Paris, Corti, 1975.

CASTOLDI Alberto, *Lo spazio crudele*, in *Il testo crudele*, Atti del Convegno Internazionale di Bergamo Febbraio 2005, Bergamo, Edizioni Sestante, 2007, pp. 205, 206.

DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire* (1963), Paris, P. U. F., 1998.

POULET Georges, *Trois essais de mythologie romantique*, Paris, Corti, 1966.

PETY Dominique, *Les Goncourt et la collection*, Genève, Droz, 2003.

POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris, Gallimard, 1987.

TANIZAKI Junichiro, *Eloge de l'ombre*, Paris, Publications orientales de France, D'étranges Pays, 1986.

WATSON Jannell, *Literature and Material culture from Balzac to Proust. The collection and Consumption*, Cambridge University Press, 2005.

In riferimento all'opera di Giovanni Battista Piranesi.

KELLER Luzius, *Piranèse et les romantiques français*, Paris, Corti, 1966.

YOURCENAR Marguerite, *Sous bénéfice d'inventaire*, (1962-1978), Paris, Gallimard, 1991, pp.82-118.

IX. Studi relativi all'opera letteraria di René de Chateaubriand, in particolare *René*, e *Mémoires d'Outre-tombe*.

A.A. V.V., *Le préromantisme. Hypothèque ou hypothèse?*, "Actes du Colloque de Clermont- Ferrand 29-30 Giugno 1972", Paris, Klincksieck, 1975.

FUMAROLI Marc, *Chateaubriand. Poésie et terreur*, Paris, Fallois, 2003.

GOURDIN-SERVENIERE Malaka, *Le désir de la mort dans René et Les Natchez: constantes du tourment romantique de l'âme*, «Actes du colloque de littérature comparée Université de Nancy II», Presses de l'Université de Nancy, 1983, pp. 109, 120.

HAMM Jean-Jacques, *Stendhal et Chateaubriand. Analyse d'une influence*, in *Stendhal et le romantisme*, Actes du XV colloque international stendhalien, Mayence 1982, Aran, Editions du Grand-Chêne, 1984.

KERLOUÉGAN François, *Cet fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, Champion, 2006.

LOEHR Joël, *Ruine écrites et écriture de soi. Chateaubriand, Stendhal*, «Poétique», n. 133, 2003, pp. 109, 123.

MOREAU Pierre, *Chateaubriand*, Paris, Desclée de Brouwer, 1965.

ORLANDO Francesco, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai Romantici*, Padova, Liviana, 1966.

RICHARD Jean-Pierre, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil, 1967.

SEVE Bernard, *Chateaubriand, la vanité du monde et la mélancolie*, «Romantisme», n. 23, Paris, Sedes, 1989.

X. Studi relativi all'opera letteraria di Benjamin Constant, in particolare *Adolphe*.

A.A. V.V., *Benjamin Constant*, "Actes du Colloque de Lausanne", Ottobre 1967, Genève, Droz, 1968.

A.A. V.V., *Le préromantisme. Hypothèque ou hypothèse?*, "Actes du Colloque de Clermont- Ferrand 29-30 Giugno 1972", Paris, Klincksieck, 1975.

ALEXANDER Richard, *Constant, Adolphe*, "Studies in French Literature", n. 24, London, Arnold, 1973.

BAGULEY Simon, *The role of letters in Benjamin Constant's Adolphe*, "Forum for modern language Studies", 11, 1, 1975, pp. 29-35.

BLANCHOT Maurice, *Adolphe ou le malheur des sentiments*, in *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.

DELBOUILLE Georges, *Genèse, structure et destin d'Adolphe*, Paris, Les belles lettres, 1971.

DIDIER Béatrice, *Adolphe ou le double plaisir*, "Europe", n. 467, 1968, pp. 78- 85.

FAIRLIE Allison, *L'individu et l'ordre social dans Adolphe*, "Europe", n. 467, 1968, pp. 30- 38.

--, *Constant romancier: le problème de l'expression*, "Actes du congrès Benjamin Constant", 161- 169.

GUERMÈS Sophie, *Benjamin Constant: de la passion à l'apathie, itinéraire d'un mélancolique*, «Romantisme», n. 111, 2001, pp. 29-38.

GONIN Ève, *Le point de vue d'Ellénore. Une réécriture d'Adolphe*, Paris, José Corti, 1981.

GUYON Bernard, *Adolphe, Béatrix et La Muse du département*, "L'année balzacienne", 1963, pp. 149-175.

JONES Grahame, *Le sens de l'amour dans Adolphe de Constant*, "Revue d'histoire littéraire de la France", n. 83, 4, Luglio-Agosto 1983, pp. 588-598.

MAUREL Richard, *Les origines du roman d'idées, Adolphe, Volupté, Dominique*, «Nouvelle Revue», n. 60, 1 Dicembre 1889, 124- 139.

MONGLOND André, *La véritable histoire d'Ellénore*, Paris, "Revue de Paris", 1925.

NIESS Robert, *Disenchanted Narcissus: Adolphe*, "Nineteenth Century French Studies", 11, 1-2, 1982-83, pp. 16-22.

OLIVIER Andrew, *Constant. Écriture et conquête du moi*, Paris, Minard, 1970.

POULET Georges, *Etudes sur le temps humain*, voll. I e II, Paris, Corti, 1952.

TODOROV Tzvetan, *La parole de Constant*, in *La poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, pp.187-203.

VERHOEFF Hans, *Adolphe et Constant. Une étude psychocritique*, Paris, Klincksieck, 1976.

XI. Studi relativi all'opera letteraria di Stendhal, in particolare *Armance*.

ANSEL Yves, *Les effacements du récit*, «Romantisme», n. 23, Paris, Champion, 1989.

BELLEMIN-NOËL Jean, *L'auteur encombrant. Stendhal «Armance»*, Presses Universitaires de Lille, 1985.

BLIN Georges, *Etude sur Armance*, Paris, Editions de la Rue Fankrine, 1946.

BOLSTER Richard, *Stendhal, Balzac et le féminisme*, Paris, Minard, Lettres modernes, 1970.

CARAMASCHI Enzo, *Arts visuels et littérature. De Stendhal à l'Impressionisme*, Paris, Nizet, 1985.

CHAITIN Andrew, *The unhappy few: psychological study of the Novel of Stendhal*, Bloomington and London, Indiana University Press, 1972.

CITTON Yves, *Impuissances. Défaillances masculines et pouvoir politique de Montaigne à Stendhal*, Paris, Aubier, 1994.

FELMAN Shoshana, *La Folie dans l'œuvre romanesque de Stendhal*, Paris, Corti, 1971, pp. 176, 179 e 200.

GAILLARD Françoise, *De la répétition d'une figure: Armance ou le récit de l'impuissance*, "Littérature", n. 18, Larousse, 1975.

HAMM Jean-Jacques, *Stendhal et Chateaubriand. Analyse d'une influence, in Stendhal et le romantisme*, "Actes du XV colloque international stendhalien", Mayence 1982, Aran, Editions du Grand-Chêne, 1984.

- IMBERT Henri-François, *Les métamorphoses de la liberté ou Stendhal devant la Restauration et le Risorgimento*, Paris, José Corti, 1967, pp. 365-440.
- KERLOUÉGAN François, *Cet fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, Champion, 2006.
- LAFORGUE Pierre, *L'éros romantique*, Paris, Littérature modernes, P. U. F., 1998.
- LEVOWITZ-TREU Micheline, *L'amour et la mort chez Stendhal. Métamorphoses d'un apprentissage affectif*, Paris, Grand- Chêne, 1978.
- LOEHR Joël, *Ruines écrites et écriture de soi. Chateaubriand, Stendhal*, «Poétique», n. 133, 2003, pp. 109, 123.
- MORAND Paul, *Armance ne rime peut-être pas avec impuissance?*, Paris, Grasset, 1954.
- REY Pierre-Louis, *Les silences d'Armance*, "Le licorne", n. 20, 1991.
- RICHARD Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, (1954), Paris, Seuil, 2004.
- ROUSSET Jean, *Forme et signification*, Paris, José Corti, 1961.
- SYKES Jeanne Margaret, *Armance, roman romantique?*, «Stendhal Club», n. 16, 1974, pp. 127-135.
- TEISSIER Pierre, *Armance ou la genèse de l'univers stendhalien*, «Stendhal club», n. 103, 15 Gennaio 1984, pp. 221, 232.
- WILLIS WAHL Pauline, *Armance de Stendhal et Spirite de Gautier*, in *Stendhal et le romantisme*, "Actes du Colloque international stendhalien, Mayence", 1982, Aran (Suisse), Editions Grand Chêne, 1985, pp. 349-362.

XII. Studi relativi all'opera letteraria di Balzac, in particolare *Le lys dans la vallée*.

- A.A. V.V., *Balzac, Le lys dans la vallée, Cet orage de choses céleste*, «Romantisme colloques», Société des études romantiques, Paris, Sedes, 1993.
- BARBERIS Anne-Marie, *Images de femmes*, "Romantisme", n. 23, Paris, Sedes, 1989.
- BARBERIS Pierre, *Balzac et le mal du siècle*, (1970), voll. II, Genève, Skaktine, 2002.

- BELLESORT André, *Balzac et son œuvre*, Paris, Perrin, 1946.
- BOLSTER Richard, *Stendhal, Balzac et le féminisme*, Paris, Minard, Lettres modernes, 1970.
- BOREL Jean, *Le lys dans la vallée et les sources profondes de la création balzacienne*, Paris, José Corti, 1993.
- DANGER Pierre, *L'éros balzacien*, Paris, Corti, 1989.
- DUBOIS Jacques, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000.
- GENGEMBRE Gérard, *Honoré de Balzac, Le lys dans la vallée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- GUYON Bernard, *Adolphe, Béatrix et La Muse du département*, "L'année balzacienne", 1963, pp. 149-175.
- KERLOUÉGAN François, *Cet fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, Champion, 2006.
- NIESS Robert, *Sainte-Beuve and Balzac: Volupté and Le lys dans la vallée*, «Kentucky Romance Quartely», voll. XX, n. 1, 1973, pp. 113-124.
- POULET Georges, *Etudes sur le temps humain*, voll. I e II, Paris, Corti, 1952.
- RICHARD Jean-Pierre, *Etudes sur le Romantisme*, Paris, Seuil, 1971.
- ROUSSET Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, José Corti, 1976.
- VALANCY-SLAKTA Gisèle, *Sémiologie de la notabilité*, "Romantisme", n. 23, Paris Champion, 1989.

XIII. Studi relativi all'opera letteraria di Théophile Gautier.

- BELLEMIN-NOËL Jean, *Notes sur le fantastique. Textes de Théophile Gautier*, «Littérature», n. 8, Dicembre 1972.
- , *Plaisirs de vampire*, Paris, Corti, 1990.
- BANESCH Rita, *Le regard de Gautier*, Zurich, Juris, 1969.
- CASTEX Jean Pierre, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, (1951), Paris, Corti, 1962.
- CHAMBERS Ross, *Spirite de Gautier: une lecture*, Paris, "Archives de lettres modernes", n. 153, 1974.

- , *Gautier et le complexe de Pygmalion*, "Revue d'histoire littéraire de la France", n. 4, Luglio-Agosto 1972, pp. 640-658.
- CIPRIANI Marinella, *Giselle o il fantastico romantico tra letteratura e balletto*, Roma, Armando Editore, 2004.
- CROUZET Michel, *Mademoiselle de Maupin ou l'Eros romantique*, "Romantisme", n. 8, 1974.
- DAVID-WEILL Nathalie, *Rêve de pierre. La quête de la femme chez Théophile Gautier*, Genève, Droz, 1989.
- DRISCOLL Ann, *Visual allusions in the work of Gautier*, "French Studies", n. 27, Ottobre, 1973.
- DUMOULIE Camille, *Cet obscur objet du désir. Essais sur les amours fantastiques*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- GORDON ROE Beth, *Encadrer la tapisserie amoureuse*, "Bulletin de la société Gautier", n. 1, 1979.
- KERLOUÉGAN François, *Cet fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, Champion, 2006.
- LIFAR Serge, *Giselle, l'apothéose du ballet romantique*, Paris, Editions Mercier, 1942.
- MATORÉ Georges, *Le vocabulaire de la prose littéraire de 1833 à 1845: Gautier et ses premières œuvres en prose*, Genève, Droz, 1951.
- PASI Carlo, *Il sogno della materia. Saggio su Théophile Gautier*, Roma, Bulzoni, 1972.
- POULET Georges, *Etudes sur le temps humain*, voll. I e II, Paris, Corti, 1952.
- RIFATTERE Herminie, *Love-in-Death: Gautier's Morte amoureuse*, New York, Litterary Forum, 1980.
- SCHAPIRA Marie-Claude, *Le thème du mort-vivant dans l'oeuvre en prose de Gautier*, Paris, "Europe", n. 61, Maggio 1979.
- , *Le regard de Narcisse*, Lyon, Presses Universitaires, 1985.
- SEYDOUX Laura, *Gautier: Arria Marcella et Le pied de momie*, in *Objets en liberté*, "Archipel", voll. XI, Ottobre 2005, pp. 73-89.
- SMITH Albert, *Ideal and Reality in the fictional narratives of Gautier*, Gainesville, University of Florida Press, 1969.

TERRAMORSI Bernard, *Mourir à en aimer*, in *Gautier, les mortes amoureuses*, Paris, Actes Sud, Babel, 1996.

TORTONESE Paolo, *Inversioni dello sguardo. Gautier, Novalis e l'interiorità romantica*, «Rivista di estetica», n. 31, 1989, pp. 135-147.

--, *La vie extérieure. Essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, "Archives des lettres modernes", n. 252, Paris, Minard, 1995.

UBERSFELD Annie, *Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion*, "Romantisme", n. 66, 1989.

VALENTIN Virginie, *L'acte blanc ou le passage impossible*, "Terrain", n. 35, *Danser*, Settembre 2000.

VOISIN Marcel, *Le soleil et la nuit*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981.

WILLIS WAHL Pauline, *Armance de Stendhal et Spirite de Gautier*, in *Stendhal et le romantisme*, Actes du Colloque international stendhalien, Mayence, 1982, Aran (Suisse), Editions Grand Chêne, 1985, pp. 349-362.

XIII. 1. Studi relativi alla rappresentazione dell'immaginario della neve.

A.A. V.V., *Gli impressionisti e la neve. La Francia e l'Europa*, catalogo della mostra, Cavegliano, Linea d'ombra Libri, 2004.

DURAND Gilbert, *Psychanalyse de la neige*, "Mercure de France", 1-VIII, Paris, Minard, 1953.

XIV. Studi relativi all'opera letteraria di Eugène Fromentin, in particolare *Dominique*.

BALES Richard, *Strategies of Persuasion in Fromentin's Dominique*, "Essays in French literature", n. 25, Novembre 1988, University of Western Australia.

BARBERIS Pierre, *La politique de l'âme*, "Romantisme", n. 23, Paris, Sedes, 1989.

ERRE Michel, *Dominique ou le temps élémentaire*, "Saggi e ricerche di letteratura francese", 1978, IV, 17.

--, *Temps et sensation dans Dominique*, «Romantisme», Paris, Sedes, n. 23, 1989.

MAUREL Richard, *Les origines du roman d'idées, Adolphe, Volupté, Dominique*, "Nouvelle Revue", n. 60, 1 Dicembre 1889, 124- 139.

RICHIARD Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, (1954), Paris, Seuil, 2004.

SAGNES Guy, *Les formes du regard dans Dominique*, in *Colloque Fromentin*, Amsterdam, Pierre Golliet, 1979.

--, *Fromentin et le premier Dominique*, "Littérature XI", in *Annales publiés par la Faculté des lettres de Toulouse*, anno dodicesimo, I, 1964.

XV. Studi relativi all'opera letteraria di Villiers de Isle-Adam, in particolare il racconto *Véra*.

BESNIER Patrick, *L'entre-deux mondes des contes cruels*, «Annales de Bretagne», t. LXXVI, 1969, p. 531, 539.

BEUCHAT Robin, *Deuil, mélancolie et objets*, "Poétique", n. 140, novembre 2004.

CIPRIANI Fernando, *Villiers de l'Isle-Adam tra simbolismo e decadentismo*, Chieti, Editrice Metis, 1991.

DEENEN Maria, *Le merveilleux dans l'œuvre de Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, Librairie Georges Courville, 1939.

DUMOULIE Camille, *Cet obscur objet du désir. Essais sur les amours fantastiques*, Paris, L'Harmattan, 1995.

GOUREVITCH Jean-Paul, *Villiers de l'Isle-Adam ou l'univers de la transgression*, Paris, Seghers, Ecrivains d'hier et d'aujourd'hui, 1971.

PRZYBOS Julia, *La foi du récit: étude sur Véra de Villiers de l'Isle-Adam*, «The French Review», voll. LIII, n. 3, febbraio 1980, pp. 369, 377.

ROSI Ivana, *L'immagine in trasparenza*, Genève, Slatkine, 1992.

--, *Hadaly, Idéal, Idole. Une réécriture artificielle du mythe de Pygmalion par Villiers de l'Isle-Adam*, "Revue romantique", n. 35, 2000.

VIBERT Bertrand, (a cura di), *Villiers de l'Isle-Adam poète de la contradiction*, "Revue des sciences humaines", n. 242, Aprile-Giugno 1996.

--, *La proie et l'ombre: le chasseur mélancolique*, *Villiers de l'Isle-Adam poète de la contradiction*, "Revue des sciences humaines", n. 242, Aprile-Giugno 1996.

VIEGNES Michel, *Le retour de la «chère morte»: variations sur le thème orphique chez Villiers et Mallarmé*, *Villiers de l'Isle-Adam poète de la contradiction*, "Revue des sciences humaines", n. 242, Aprile-Giugno 1996.

XVI. Studi relativi all'opera letteraria di Karl Joris Huysmans, in particolare *A Rebours*.

BESNARD-COURSODON Micheline, *A Rebours, le corps parlé*, "Revue des Sciences Humaines", Aprile-Settembre 1970, n. 170-171, pp. 53, 54.

BEUCHAT Robin, *Un objet curieux: la tortue d'A Rebours*, in *Objets en liberté*, «Archipel», voll. XI, Ottobre 2005, pp. 29-45.

BROMBERT Victor, *Huysmans et la thébaïde raffinée*, "Critique", n. 330, Novembre 1974.

BUISINE Alain, *Le taxidermiste*, "Revue des Sciences Humaines", n. 170-171, Aprile-Settembre 1978, pp. 59-68.

COGNY Pierre, *Huysmans à la recherche de l'Unité*, Paris, Nizet, 1953.

COLLOMB Marie, *Un cauchemar de des Esseintes*, "Romantisme", n. 19, 1978.

GAILLARD Françoise, *A Rebours ou l'inversion des signes*, in *L'esprit de décadence*, Actes du Colloque de Nantes, Paris, Minard, 1980, pp. 129-140.

JACQUINOT Jean, *Deux amis: Odilon Redon et Karl Joris Huysmans*, "Bulletin de la société de Karl Joris Huysmans", n. 33, 1957.

JOURDE Pierre, *La scène capitale de la Décadence*, "Bulletin de la société J-K. Huysmans", n. 25, 1992, pp.10-23.

MONFERIER Jacques, *Des Esseintes et Baudelaire*, in *L'esprit de décadence*, "Actes du Colloque de Nantes", Paris, Minard, 1980, pp. 107-115.

ROGER Alain, *Huysmans. Une "esthétique du cloître"*, "Revue d'Etudes françaises", n. 9, 2004.

VILCOT Jean-Pierre, *Huysmans et l'intimité protégée*, "Archives des lettres modernes", n. 232, Paris, Lettres modernes, 1988.

--, *Huysmans décadent ou l'horreur du vide*, in *L'esprit de décadence*, "Actes du Colloques de Nantes", Paris, Minard, 1980, pp. 99-107.

--, *Bonheur et clôture chez Huysmans*, "Bulletin de la société Huysmans", n. 63, 1975.

BIBLIOGRAFIA LETTERARIA

- BALZAC de Honoré, *Le lys dans la vallée*, (1835), Paris, Livre de Poche, 1995.
--, *Lettres à Mme Hanska*, Paris, Laffont, 1990.
--, *La peau de chagrin*, (1831), Paris, Le Livre de Poche, 1998.
- BAUDELAIRE Charles, *Les fleurs du Mal*, (1857), Paris, Gallimard, 2005.
- CHATEAUBRIAND de René, *René*, (1805), Paris, Gallimard, 1998.
--, *Mémoires d'Outre-tombe*, (1842), Paris, Gallimard, 2005.
- CONSTANT Benjamin, *Adolphe*, (1806), Paris, Gallimard, 1999.
- FROMENTIN Eugène, *Dominique*, (1862), Paris, Librairie générale de France, 1995.
- GAUTIER Théophile, *Arria Marcella*, (1852), Paris, Livre de Poche, 1990.
--, *Correspondance complète*, (a cura di Claudine Lacoste-Veysseyre), voll. IX, Genève, Droz, 1999, pp. 134, 135.
--, *Ecrits sur la danse*, (post. 1986), Arles. Actes du Sud, 1995.
-- e Jules-Henry Vernoy de Saint-Georges, *Giselle ou les Willis*, (1841), in *Théâtre, mystère, comédies*, (1882), Paris, Charpentier, 1978, pp. 245-277.
--, *Le chevalier double*, (1840), Paris, Livre de Poche, 2004.
--, *Le roman de la momie*, (1858), Paris, Gallimard, 2002.
--, *La Toison d'or*, (1839), Paris, Livre de Poche, 1990.
--, *La pipe d'opium*, (1838), Paris, Livre de Poche, 2004.
--, *Le Capitaine Fracasse*, (1863), Paris, Œuvres complètes, Gallimard Pléiade, 2002, (cap. VI « Effet de neige »), pp. 763-784.
--, *Le pied de momie*, (1846), Paris, Livre de Poche, 1990.
--, *La morte amoureuse*, (1839), Paris, Livre de Poche, 1990.
--, *Mlle de Maupin*, (1835), Paris, Livre de Poche, 1990.
--, *Mademoiselle Dafné*, (1842), Paris, Livre de Poche, 1990.
--, *Omphale*, (1839), Paris, Livre de Poche, 1990.
--, *Souvenirs du Romantisme*, (post.), Paris, Seuil, 1996.
--, *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, (1883), Paris, Charpentier Editeur, 1978, pp. 95-112.
--, *Spirite*, (1865), Paris, Gallimard Pléiade, 1999.

- , *Voyage en Russie*, (1867), Paris, Laffont, 1990.
- , *Courbet, le Watteau du laid*, (post.), Paris, Séguier, 2000.
- , *Lettera ad Heinrich Heine*, "La Presse", 5 Luglio 1841, in Fernando Cipriani, *Villiers de l'Isle-Adam tra simbolismo e decadentismo*, Chieti, Editrice Metis, 1991.
- GOETHE von Johann Wolfgang, *Gli anni di viaggio di Wilhelm Meister*, (1795-96), Torino, Einaudi, 2006.
- , *Gli anni di esperienza di Wilhelm Meister*, (1795-96), Torino, Einaudi, 2006.
- GONCOURT de Edmond, *La maison d'un artiste*, (1898), Paris, Œuvres complètes, Fasquelle, 2000.
- JAMES Henry, *The altar of death* (1895), in *Stories of the Supernatural*, New York, Leon Edel, Traplinger Publishing Company, 1970.
- HOFMANNSTHAL von Hugo, *Lettera di Lord Chandos*, (1902), Milano, Rizzoli, 1986.
- HUGO Victor, *Fantômes*, (1828), in *Les Orientales*, Paris, Laffont, 1991, pp. 367-368.
- HUYSMANS Joris Karl, *A rebours*, (1884), Paris, Gallimard, 2005.
- , *La retraite de Monsieur Bougran*, (1888), Paris, Laffont, 2005.
- , *Certains*, (1889), in *Œuvres complètes*, Paris, Crès, 1934, voll. X.
- LORRAIN Jean, *Monsieur de Phocas*, (1901), Paris, Editions du Grand Chêne, 2000.
- MAISTRE de XAVIER, *Voyage autour de ma chambre*, (1794), Paris, Editions du groupe Ebooks libres et gratuits, 2006.
- MALLARMÉ Stéphane, *Crayonné au théâtre*, (post.), Paris, Œuvres complète Pléiade Gallimard, 1984.
- MERIMEE Prosper, *La Vénus de l'Île*, (1837), Paris, Gallimard, 1996.
- NODIER Charles, *Piranèse, contes psychologiques à propos de la monomanie réflexive*, (1836), La Rochelle, Rumeur des Ages, 1996.
- POE Edgar Allan, *Morella*, (1850), in *Opere complete*, Torino, Einaudi, 1999.
- , *Ligeia*, (1838), Opere complete, Torino, Einaudi, 1999.
- PROUST Marcel, *Albertine disparue*, (1924), Paris, Gallimard, 2000.
- , *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, (1919), Paris, Gallimard, 1936.
- RODENBACH Georges, *Les vies encloses*, (1896), Paris, Charpentier, 2006.
- , *Bruges-la morte*, (1890), Bruxelles, Editions Jacques Antoine, 1942.

SAINTE-BEUVE, *Volupté*, (1834), Paris Gallimard, 1998.
SENANCOUR, *Oberman*, (1804), Paris, Gallimard, 1996.
STENDHAL, *Armance*, (1827), Paris, Gallimard, 1996.
TRUFFAUT François, *La chambre verte*, 1979.
VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste, *Véra*, (1874), in *Contes cruelles*, Paris, Gallimard, 1983.
--, *L'inconnue*, in *Contes cruelles*, (1883), Paris, Gallimard, 2003.
--, *Le Duke de Portland*, in *Contes cruelles*, (1883), Paris, Gallimard, 1983.
VOLNEY Constantin-François, *Les ruines ou méditations sur les révolutions des empires*, (1791), Paris, Fasquelle, 2003.

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

- Facciata del tempio di Xanthos, British Museum, Londra.
- Hubert Robert, *Vue imaginaire*, 1796.
- Caspar David Friedrich, *Il monaco sulla spiaggia*, 1808-1810.
- Caravaggio, *Narciso*, 1594-1595.
- Odilon Redon, *La fleur du marais*, 1885.
- Philippe Bertall, *Le lys dans la vallée*, illustrazione per l'edizione Furne del 1844.
- Gustave Courbet, *Paysage de neige dans le Juras*, 1866.
- Anonimo, *Carlotta Grisi nel ruolo di Giselle*,
--, *Maria Taglioni in La Sylphide*,
--, *Carlotta Grisi in Giselle (Atto II)*,
--, *Albrecht incontra lo spirito di Giselle (Atto II)*,
--, *Albrecht circondato dalle Wilis (Atto II)*,
--, *La danza di Giselle (Atto II)*, 1845, litografie colorate ed illustrazioni dell'epoca.
- Giovanni Battista Piranesi, *Il Ponte levatoio*, in *Le Carceri d'invenzione*, 1761.
- Anonimo, *Pigmalione e l'immagine*, Oxford Boldeian Library.
- Illustrazione dell'edizione originale di *La morte amoureuse*, 1836.
- Pieter Paul Rubens, *Trittico della deposizione dalla Croce*, 1611-1614.
- Odilon Redon, *Yeux clos*, 1890.
- Gustave Moreau, *L'Apparition*, 1876.
- Odilon Redon, *Des Esseintes*, 1898.
- Fragonard, *Le verrou*, 1778.