

PATRIZIO TUCCI

«AMOUR DURE».
 VARIAZIONI SUL TEMA
 DELL'AMORE OLTRE LA MORTE

SOMMARIO: 1. *Un'erma bifronte*; 2. *«Usque dum vivam et ultra»*; 3. *Tra Orfeo e Pigmalione*; 4. *Reliquie*; 5. *Pietre e memoria: morfologie*; 6. *Rimorsi, malintesi e promozioni postume*; 7. *Eros necrofilo*; 8. *Tre racconti di Poe*; 9. *Sussurri e apparizioni*.

E, d'improvviso intatta
 Sarai risorta, mi farà da guida
 Di nuovo la tua voce,
 Per sempre ti risento.
 (Giuseppe Ungaretti, *Per sempre*)

1. *Un'erma bifronte*

La *morte amoureuse*, novella di Théophile Gautier pubblicata nel 1836, propone fin dal titolo parlante una particolare specie di comunicazione immaginaria tra il mondo dei vivi e quello dei morti. La bella cortigiana Clarimonde, della quale si racconta la storia, è una donna-vampiro, divenuta tale dopo che sul letto di morte era stata resuscitata per alcuni istanti dal bacio di Romuald, il giovane prete per il quale spasimava. In risposta aveva emesso un sospiro, seguito da un addio accorato. Ma quel commiato ha valore solamente di giorno, poiché di notte Clarimonde fa visita nascostamente a Romuald dormiente, per stordirlo con droghe e nutrirsi di poche gocce del suo sangue, che estrae pungendogli un dito con un ago. Così facendo, ot-

tiene di mantenersi sospesa tra tomba e oltretomba e di perpetuare la passione che prova: versione negativa degli amori senza termine che l'Antichità aveva configurato nel *Cantico dei cantici* con la voce della Sposa (8, 6-7) e nelle *Metamorfosi* di Ovidio con la favola di Filemone e Bauci (VIII, 618-724).

Ma la novella attiva anche la dinamica inversa, dato che Romuald ricambia l'amore di Clarimonde con un sentimento a sua volta tanto forte da trascendere la morte. Accortosi, infatti, del rito di cui è vittima, accetta di sopportarlo, avendo udito Clarimonde sussurrare che s'inganna chi la crede *seriamente* morta: «*L'amour est plus fort que la mort, et il finira par la vaincre. [...] Puisque tu m'aimes encore, il ne faut pas que je meure*» [Gautier 2002, I 543]. Tuttavia, un abate lo persuade della natura demoniaca della donna e sotto i suoi occhi ne profana la tomba, aspergendo con l'acqua benedetta racchiusa in una fiala il corpo immoto e bianco come il marmo. All'angolo della bocca spunta una goccia rossa, testimone inconfutabile, secondo l'abate, della condotta scellerata, non solo da viva ma anche da morta, della cortigiana, le cui carni si riducono in polvere appena la santa rugiada le sfiora. Romuald rimpiangerà per tutta la vita l'amata perduta, afflitto però da rimorsi che confermano come il racconto si dipani secondo una logica instabile, posta sotto il segno dello sdoppiamento identitario e dell'ambiguità. In Romuald convivono due uomini, un pio ministro di Dio e «il signor Romualdo», gentiluomo veneziano miscredente, ognuno dei quali ignora l'esistenza dell'altro. Clarimonde, dal canto suo, è pura nella sua condotta dissoluta (*clara-immunda*), morta vivente, incantatrice e mostro.

A questo inizio *in medias res* sembra utile far seguire qualche puntualizzazione, ma con tutta la raccomandabile velocità. Le radici della tematica letteraria studiata in queste pagine si perdono negli abissi dei secoli, e la massima fioritura cade nella stagione romantica, con le sue propaggini decadenti. Il titolo indica che la mia esposizione non tratterà la materia secondo la logica della cronologia. Non si discernono, infatti, i segni di una linea evolutiva che dalla lirica greca e latina condurrebbe a Ungaretti e Montale¹. Certi atteggiamenti mentali di fronte

¹ Si citano qui, per memoria, le due serie di Xenia dedicate dal poeta genovese a «Mosca», la moglie morta, e raccolte in *Satura* (1971). Il titolo, che è anche quello del libro XIII degli epigrammi di Marziale, riprende il vocabolo con il quale la lingua latina

alla scomparsa della persona amata attraversano le varie epoche senza divaricazioni significative, anche dopo la tempesta climaterica generata dall'avvento del Cristianesimo: tranne, come vedremo, per la diversa percezione del cadavere.

Qui potrò solo andare spigolando alcuni casi esemplari nei tempi, nei luoghi e negli ambiti linguistici che le mie conoscenze mi danno la possibilità di esplorare, e la maggioranza provengono dalla letteratura francese. La varietà dei tipi di testo in cui la tematica compare è senza confini, ma lo scarto maggiore, spesso più appariscente che reale, corre tra quelli che si qualificano espressamente di finzione, anche quando lascino cogliere in trasparenza i segni e spesso le cicatrici della vita vissuta, la fiamma di amori diventati cenere troppo presto, e i testi che invece si riconducono espressamente a una verità (auto)biografica, non importa se autentica o data per tale, con le forme, le intonazioni, le connotazioni assunte conseguentemente.

Il retroterra storico e culturale si profila sicuramente sullo sfondo; ciò nonostante, è difficile determinarne l'incidenza concreta sull'elaborazione dei testi. Qualche traccia visibile è impressa da fenomeni come il gusto settecentesco della «bella morta», diffuso nelle arti figurative e ripreso dalla letteratura, o come la voga ottocentesca dello spiritismo. Ma in genere l'aura del tempo non sembra avere condizionato più che tanto le direzioni seguite dagli scrittori. Intendo dire che non c'è, se non in periodi fortemente caratterizzati come il Cinquecento petrarchista o l'Ottocento romantico e (specialmente) decadente, un marchio d'epoca inconfondibile e imprescindibile. Lo mostra bene Clarimonde, la quale appare al suo innamorato quasi «purificata» e «santificata» dall'ombra della morte, eppure provvista del potere di seduzione che aveva in vita, a un grado tale, anzi, da turbarlo più «voluttuosamente» di quanto sarebbe stato permesso: e il suo riposo nel sepolcro assomiglia a un sonno leggero, la morte in lei sembra una civetteria di più.

designava i doni offerti agli ospiti quando lasciavano la dimora che li aveva accolti. Sono ventotto testi di breve o brevissima misura che, sotto la superficie discorsiva e motivi spesso attinti alla realtà più impoetica, compongono un intreccio emotivo intenso, su cui sarebbe davvero indebito spendere solamente le poche parole possibili in questa sede. Mi limiterò a dire che vi è posto per apparizioni «quasi al buio», appuntamenti nell'aldilà e il ricordo di «milioni di scale» scese insieme.

Non serve mettere in rilievo come l'amore proiettato al di là della tomba racchiuda in sé evidenti e forti implicazioni antropologiche (la perdita dell'essere più caro), religiose (il senso della morte, tra immanenza e trascendenza) e filosofiche (semplificando, l'elaborazione del lutto). Sotto il profilo religioso, è evidente che solamente la credenza, sia pagana sia cristiana, nell'immortalità dell'anima può sorreggere quella nella sopravvivenza dell'amore. In alcune occasioni i dubbi o gli impedimenti affiorano con chiarezza alla superficie del discorso, in altre s'intravedono tra le righe. Un esempio appropriato della seconda evenienza si trova in un sonetto di Agrippa d'Aubigné, calvinista fervente nella vita e negli scritti. Sono versi composti nel 1575, a ridosso della morte di Diana Salviati (nipote della Cassandra di Ronsard), incontrata quattro anni prima e amata di un amore che la diversa fede professata rendeva impossibile. Il poeta si ritrae mentre è coricato di notte accanto a Susanne, la donna che ha sposato dopo la rottura con Diana, e che si dispera a causa dei suoi sospiri sonori per la cara morta. Le recriminazioni di Susanne risentono della temperie religiosa, per un rigorismo associato al timore che il marito evochi dall'Inferno «qualcosa di santo» che santo non è. Ma la *pointe* finale d'impronta petrarchista, preparata dalle antitesi della prima terzina, svia poi il discorso verso il territorio delle schermaglie amorose, distogliendolo da quello della teologia.

Riporto il testo, con l'ortografia originale:

*Susanne m'escoutoit souspirer pour Diane
et troubla de sanglots ma paisible minuit,
mes souspirs s'augmentoyent, faisoient un tel bruit
que fait parmi les pins la rude tramontane.
«Mais quoi! Diane est morte, et comment, dit Susanne,
peut-elle du tombeau plus que moy dans ton lit,
peut bien son œil esteint plus que le mien qui luit?
Aimer encor les morts n'est ce chose profane?
Tires-tu de l'Enfer quelque chose de saint?
Peut son astre éclairer alors qu'il est esteint
et faire du repos guerre à ta fantaisie?»
«Ouy Susanne, la nuit de Diane est un jour:
pourquoy ne peut sa mort me donner de l'amour
puisque morte elle peut te donner jalousie?» [Aubigné 1969, 1143]*

Una postilla a queste osservazioni e a questa citazione, non senza interesse per quanto poi seguirà: nella *Stance XIX*, ispirata anch'essa dalla perdita di Diana, il poeta postula un'assunzione simultanea in Cielo di anima e corpo: «*Le corps vola au ciel quand l'ame y est alée*» [*ibidem*, 292], che contrasta significativamente con il luogo petrarchesco dal quale proviene lo spunto, il sonetto 301, vv. 13-14: «Al ciel nuda è gita / lasciando in terra la sua bella spoglia» [Petrarca 1996, 1167]. Ho evocato Petrarca, e avverto allora che figure del mito o della letteratura come Laura (ispiratrice del petrarchismo europeo, per effetto in larga parte dei versi del *Canzoniere* che ne piangono la morte), Euridice, Beatrice, Ofe- lia, Julie di Rousseau, Corinne di Madame de Staël, Silvia di Leopardi, saranno qui lasciate in disparte (o quasi), poiché appartengono a contesti complessi e sono state oggetto di una moltitudine di studi specialistici e di rivisitazioni.

Le due facce dell'erma si ritrovano, ma disposte in modo asim- metrico, in *Amour dure* (1887), racconto di Vernon Lee il cui intreccio gravita intorno a una morta amata che si finge innamorata per piegare alla sua volontà l'ingenua vittima. Il ritratto di Lucrezia moglie di Bar- toloмео Panciatichi, eseguito dal Bronzino nel 1541 e conservato agli Uffizi dal 1704, ha offerto alla scrittrice inglese vari spunti, a comincia- re dal titolo (adottato da questo articolo). Il testo narra, scegliendo la forma del diario – caso unico nel nostro *corpus* testuale –, il soggiorno di un giovane storico polacco a Urbania, “città umbra”, tra il 20 agosto e il 25 dicembre 1885. Compulsando nell'archivio cittadino documenti legati alla storia locale, il giovane approfondisce la conoscenza, già av- viata con il soccorso di pubblicazioni erudite, della nobildonna Medea da Carpi, giustiziata nel 1582 all'età di ventisette anni, in capo a una vita di eccessi e di delitti. Scopre, così, che la sua meravigliosa bellezza aveva esercitato un fascino fatale su vari potenti, tra cui il duca di Urba- nia, i quali pagarono tutti con morti violente e misteriose l'amore pro- vato per lei. Di riflesso alle notizie raccolte, che ne celebrano anche la ricchezza di pensiero, egli sente crescere in sé una passione divorante: al punto da convincersi, pur essendo cattolico praticante, della relatività delle nozioni di bene e male, e per questa via assolverne le colpe. Il racconto prosegue disseminando segni materiali dell'interesse suscitato nell'aldilà dalla percezione di questo sentimento, con derive verso il soprannaturale (apparizioni di Medea, ricevimenti di lettere vergate con

la sua grafia, il suo volto che si riflette accanto a quello del nuovo spasiante in un vecchio specchio) e i *clichés* del romanzo gotico (passi che risuonano in vicoli deserti, dipinti che si animano, chiese sconsecrate e infestate da spettri), fino all'epilogo, atteso: una morte violenta, come tutti gli altri che avevano amato Medea viva.

Per tornare al ritratto di Lucrezia Panciatichi, la scrittrice lo descrive in due occasioni, e ogni volta il nome di Medea è sostituito a quello originale. Però nella prima, con la data del 28 settembre 1885, il nome del pittore è taciuto e il ritratto declassato a miniatura, pur apparendo «*an exquisite work*» [Lee 2002, 49]. Due mesi più tardi, non solo il ritratto è qualificato come tale e l'autore è nominato, ma il giovane storico lo può addirittura ammirare dal vivo, entrando in un ripostiglio dell'archivio (davvero per errore, come pensa?). La nuova ecfrasi proposta è più ricca (da notare soprattutto l'osservazione sul «*cold, level glance*» di Lucrezia, benché le labbra accennino un sorriso [*ibidem*, 61]), ma imprecisa riguardo a un dettaglio fondamentale. Nel dipinto del Bronzino, in effetti, Lucrezia porta attorno al collo una catena d'oro intervallata da cinque losanghe anch'esse d'oro. Su quella centrale è segnata in smalto nero la parola *amour*, sulle due laterali basse la parola *dure*, mentre sulle due alte è scritto *sans fin*. A seconda che le parole siano lette in sequenza cominciando da *amour*, o invece da uno dei due *sans fin*, si forma la frase «*amour dure sans fin*» o quella inversa «*sans fin dure amour*»: il senso di entrambe dipende, peraltro, dal valore che lo spettatore attribuisce a *dure*, di verbo oppure di aggettivo. Nella descrizione da lei offerta, Vernon Lee ha abolito per i suoi scopi l'iperbole *sans fin*, semplificando la meccanica del testo, ma conservando il *callembour*: perché la parola *amour* può, nel linguaggio poetico, essere di genere femminile anche al singolare. In conclusione, il motto attribuito a Medea è «*amour dure – dure amour*», e può rivestire un triplice significato «amore dura – dura amore», oppure «amore crudele – crudele amore», o ancora, combinando i due sensi di *dure*, come verbo e come aggettivo, «l'amore è durevole ma insieme crudele».²

² Vernon Lee ha trasmesso a Henry James informazioni sul ritratto, messe a frutto da lui in *The Wings of the Dove* (1902). Non è un caso se esso troneggia sulla copertina dell'edizione del romanzo procurata dalla Oxford University Press. Esiste effettivamente una voluta somiglianza tra la bellezza malinconica di Lucrezia e quella

2. «*Usque dum vivam et ultra*»

Questa promessa d'amore immortale, letta sopra una iscrizione antica, è scambiata fra Elena e Daniele in *Daniele Cortis* (1885) di Antonio Fogazzaro. Colpisce che Isabelle Eberhardt, irrequieta viaggiatrice nel Sahara, abbia letto questa «*mystérieuse épitaphe*» (verosimilmente nella traduzione francese del romanzo, pubblicata *en feuilletons* nel 1895) e la citi in una lettera del 24 dicembre dello stesso anno, commentandola con queste parole: «*Ultra! Où? Là-bas dans l'Inconnaissable avenir de demain, au-delà du tombeau. Où que je sois, quoi que je fasse, quoi que j'espère, avec toi toujours*» [Eberhardt 2003, 49].

Isabelle si augurava che quell'«amore immateriale» rivivesse nell'eternità («*si l'Éternité existe*»). Non sono possibili dubbi, invece, riguardo al futuro di Ero e Leandro, eroi dell'epillio che Museo detto "il Grammatico" compose nel V secolo e intitolò con i loro nomi. Vi si narra infatti un amore naufragato precocemente nel «fondo estremo [πύματος]» della morte, ma promesso a una gioiosa sopravvivenza nell'oltretomba, il quale è pagano, come il clima generale del testo (Ero è sacerdotessa di Afrodite) e l'orizzonte dei riferimenti culturali. Sposatisi nascostamente, i due giovani abitavano su sponde opposte dell'Ellesponto. Tutte le notti Leandro attraversava a nuoto lo stretto, guidato dalla fiaccola che l'amata teneva tra le mani in cima alla torre dove viveva. In una notte di tempesta, il vento spense la fiaccola e il nuotatore si perse nelle tenebre. Quando, all'aurora del nuovo giorno, le onde trascinarono il suo corpo tra gli scogli, Ero lo avvistò e dall'alto della torre si lanciò nel vuoto, accompagnando il suo sposo nella morte, con la certezza, dichiarata dal poeta, di continuare ad amare e a essere amata.³

Basta avanzare di qualche passo su questo stesso terreno, perché l'evo-
cazione di un amore sublimato a uno stadio tale da non poter avere la

di Milly, protagonista del romanzo, ricca ereditiera affetta da una malattia inguaribile. Milly sarà amata dopo la morte dall'uomo che l'aveva corteggiata per interesse, e la fidanzata di costui lo lascerà, temendo che la memoria di lei prevalga sulla realtà e la offuschi.

³ Ovidio, in due *Heroides* consecutive, aveva raccontato con la voce dei due giovani solamente l'antefatto della tragedia, delegando il lettore, già edotto dell'epilogo, a emettere eventuali ipotesi su una prosecuzione postuma del loro legame.

sua sede in questo mondo risulti, vuoi inconsapevolmente vuoi intenzionalmente, una caricatura. È quanto accade, con un'evidenza quasi didattica, nel racconto *L'Amour sublime* di Villiers de l'Isle-Adam, pubblicato nel 1889. Un'inclinazione reciproca nata da «troppo mistiche aspirazioni» si commuta in una passione senza consistenza materiale: Frédérique e Bénédicte la vivono inebriandosi «d'“*idéalités*”, *de surexistences par-delà le trépas*, *d'unions futures*, *de nuptiales fusions célestes*», con disappunto del marito di Frédérique, borghese ottuso, che aveva invece cercato di sospingerli verso l'adulterio, per poter ottenere il divorzio [Villiers de l'Isle-Adam 1986, II 718]. L'accumulazione di mete da raggiungere *post mortem*, il vocabolo *idéalités* chiuso stranamente tra virgolette da parte di un apostolo dell'idealismo, come a volerne prendere le distanze, fanno da spia, se non bastasse la logica dell'intreccio, a un intento ironico. Lieve però, e quasi affettuoso, secondo lo stile – non solo di scrittura – di Villiers.

Nel panorama di questa sezione, dove il pensiero dell'aldilà ispira ai cuori battiti di speranza, un posto a sé è occupato da un altro destino di morte condivisa, estraneo a ogni aspettativa o ipotesi di vita futura. Tale destino si compie nel *Trionfo della morte* dannunziano (1894), con il salto nell'abisso voluto da Giorgio Aurispa, che una volontà di suicidio aveva ossessionato lungo tutto il romanzo, e subito da Ippolita Sanzio – unico atto che, nel sentimento di lui, permettesse l'unione, vera e risolutiva, dei due amanti: «E precipitarono nella morte avvinti» (ultime parole del testo) [D'Annunzio 1985, 382].

A un registro contrario appartengono, risaltando per la densità del significato entro uno spazio compositivo esiguo (ma l'elaborazione fu accidentata), i cinque versi dell'*Adieu* (1912) di Guillaume Apollinaire, che al commiato preso nella vita presente congiungono la convocazione in un'altra:

*J'ai cueilli ce brin de bruyère
L'automne est morte souviens-t'en
Nous ne nous verrons plus sur terre
Odeur du temps brin de bruyère
Et souviens-toi que je t'attends* [Apollinaire 1965, 85]

La maison des morts (1913) dello stesso poeta ritrae una giovane morta seduta in un parco, alla quale uno studente chiede di fidanzarsi

con lui, genuflettendosi ai suoi piedi e dicendosi disposto ad aspettare il suo assenso per molti anni, se necessario: «*Je vous attendrai / toute votre vie*», risponde la morta. Però in questa occasione il sogno di un affetto capace di attraversare indenne le colonne d'Ercole della morte sarà deluso crudelmente: l'anello offerto come pegno va in frantumi appena tocca il dito dell'amata [*ibidem*, 68-69]. Può essere che, con questa dissoluzione, Apollinaire intendesse, per sineddoche, bandire dalla realtà oltremondana il rispetto dei sacramenti cristiani e delle convenienze sociali connesse, e la concepisse invece come un'eterna, nirvanica luce accesa dall'autonomia e dalla forza dei sentimenti sopravvissuti nelle anime. Ho applicato a Apollinaire parole che si leggono nella *Spoon River Anthology* (1915) di Edgar Lee Masters, e che sono proferite da Sarah Brown, un'adultera sepolta nel cimitero dell'immaginaria cittadina dell'Illinois. Sarah invita l'amante Maurice a non versare altre lacrime sulla sua tomba, diventata un cenotafio da quando la sua aura vitale se ne allontanò. Quello che il marito chiama il loro «amore colpevole», ma che a lei non appare tale, e l'amore per il marito stesso, hanno consentito che attraverso la carne raggiungesse lo spirito, e attraverso lo spirito, pace [Lee Masters 1986, 186]. La sua sentenza finale – «*there is no marriage in heaven, / but there is love*» – va appunto nel senso che *La maison des morts* mi sembra voler emanare.

Restando nell'ambito delle creazioni poetiche, sono certamente da ricordare le variazioni intessute all'inizio del Novecento da Anna de Noailles, in testi nei quali l'inadeguatezza dell'odierno e del possibile serve da spunto per raffinati spaesamenti mentali. Valga l'esempio di *J'écris pour que le jour où je ne serai plus*, dove il presente della scrittura diventa passato rispetto al futuro di un giovane che, leggendo i suoi versi, e sentendo il cuore turbarsi, dimenticherà le compagne reali e preferirà il suono della sua voce [Noailles 1902, 169-170]. Un'altra volta (*L'image*) il suo pensiero si volge indietro, verso «morti pensosi» ai quali confida di avere sentito, in certe sere d'estate, il desiderio del loro amore e, distesa sull'erba, di avere «*pressé leurs ombres vaines*» [Noailles 1901, 64].

Se si guarda all'esito (una separazione irreversibile) e si prescinde dall'antefatto dissimile (sopraggiunge senza morte), esiste una variante conventuale dell'aspirazione a comuni estasi celesti: l'amata diventa suora, l'amato diventa monaco e pertanto muoiono al mondo; l'amore

è irrealizzabile, o potrà essere goduto solo in un altrove eletto. L'eroina de *L'Amour suprême* di Villiers, mentre appunto esce dal mondo, diventando Carmelitana scalza al termine di una cerimonia funebre che ha per centro una bara vuota – corrispondenza significativa –, rivolge al narratore-protagonista un «*mystique regard*»: sublime addio che l'anima di lui accoglie come la promessa di «*un rendez-vous éternel*» [Villiers de l'Isle-Adam 1986, II 11-13]. È sublime anche l'addio, «*à jamais*» per lui, «*à toujours*» per lei, che Polia e Francesco, protagonisti di *Franciscus Columna*, «novella bibliografica» di Charles Nodier (1844), si scambiano alla vigilia della reclusione volontaria di lui in un monastero. Se ha scelto di abbracciare la professione monastica, è perché, uomo di umile nascita ancorché pittore famoso, ama di un amore impossibile e inconfessabile una principessa, che scopriremo essere Polia. Scopriremo ugualmente che Polia ricambia in segreto il suo amore. Ma quando i due giovani rivelano l'uno all'altra lo stato dei propri sentimenti nulla muta: sono sentimenti che dovranno continuare a vivere chiusi nella loro interiorità, perché Francesco intende rimanere fedele al giuramento fatto. Adempirà con dedizione i suoi doveri religiosi, spiega a Polia, custodendo l'amore per lei fino al momento in cui le loro anime, affrancate da tutti i vincoli terrestri, «*se chercheront, se reconnaîtront et s'uniront pour toujours*» [Nodier, 1961, 896]. A Polia chiede anche il consenso per poter dedicare le ore libere alla scrittura di un libro che avrebbe narrato in forma di sogno la storia del loro amore. Come si è inteso, Nodier ritraccia qui fantasticamente la genesi dell'*Hypnerotomachia Poliphili* (opera su cui ritorneremo). Bibliofilo consumato e uomo d'immensa cultura, loda sia l'artificialissimo impasto di latino e volgare che Francesco s'inventò per comporla, sia le dotte preoccupazioni da antiquario testimoniate dall'iconografia. L'ultima pagina della novella mostra l'incontro tra Aldo Manuzio e l'eroina e finanziatrice del libro che egli si accinge a stampare e che, da solo, avrebbe reso immortale il suo nome, come Polia predice.

Una variante della variante è quella prospettata nella *Duchesse de Langeais*, romanzo di Balzac stampato per la prima volta nel 1834 e immesso nove anni più tardi, con dedica a Listz, nella *Histoire des Treize*. Corteggiata dal generale Montriveau, la fatua duchessa ne respinge l'amore, che desidera poi ardentemente, ma le è negato per risentimento. Ferita, fugge da Parigi per ritirarsi in un convento a Cadice. Montriveau, il quale non ha mai smesso di amarla, la ritrova, riesce a parlarle e

organizza un rapimento. Ma – come avvisa il titolo dell'ultimo capitolo – «*Dieu fait les dénouements*», le conclusioni sono decise da Dio [Balzac 1965-1966, IV 100b]. Quando, di notte, s'introduce nel convento ed entra nella cella della duchessa, la trova morta.

3. Tra Orfeo e Pigmalione

Nelle rappresentazioni della defunta che perpetua il proprio amore, con effetti tangibili su chi amava e le è sopravvissuto, interviene, come abbiamo visto e vedremo ancora, la dimensione del soprannaturale (apparizioni spettrali, figure informi, immagini senza corpo). In quelle dove il flusso amoroso è diretto nel senso opposto, le reazioni non si limitano solamente a un dolore e a un rimpianto passivo, o all'aspettazione di un futuro nelle mistiche luci del Cielo. Qualche volta si produce una frattura insanabile tra realtà interiore e realtà fenomenica, con l'incapacità che ne deriva di accettare la perdita, e la volontà di ricondurre *nella sua corporalità* l'amata alla vita: ora imbattendosi in un suo simulacro vivente e sostituendolo a lei, ora fabbricandone una sosia meccanica; ma anche con stratagemmi di natura orfica, consapevolmente circoscritti nella sfera delle favole poetiche, come quello messo in opera da Ronsard nelle *Stances* per la morte di Marie. Al dio d'Amore egli chiede, qualora intenda comandargli un nuovo servizio, di lusingare Plutone affinché acconsenta a far tornare nella luce del giorno la sua Euridice [Ronsard 1963, 333]. Il modello è Petrarca, nella canzone 270: «Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo antico, [...] / ritogli a Morte quel ch'ella n' à tolto» [Petrarca 1996, 1081]. Nella sestina doppia 332, che dispone diversamente di stanza in stanza le stesse sei parole in fine di verso, il Laureato esprime un voto analogo nella sostanza, ma più studiato nella forma, che è senza rime, come il canto di Orfeo, e giocherebbe anche, secondo qualche esegeta, sull'ambiguità «Laura mia / l'aura mia»:

Or avess'io un sì pietoso stile
che Laura mia potesse tôrre a Morte,
come Euridice Orpheo sua senza rime,
ch'i' viverei anchor più che mai lieto! [*ibidem*, 1282]

Il tentativo di rianimazione compiuto direttamente e disperatamente sul corpo senza vita è la forma più elementare nel campo delle procedure empiriche. Citiamo il caso davvero singolare narrato nella *Vida* di un trovatore provenzale, lo sconsolato Guilhem de la Tour, che ogni sera rimuoveva dalla tomba la sposa e la teneva tra le braccia, supplicandola di dirgli se fosse morta o viva, in una prospettiva tutta immanente [*Biographies des troubadours* 1950, 187]. Anche un racconto di Guy de Maupassant dal titolo inequivoco, *La tombe* (1883), mostra il protagonista estrarre nottetempo dalla bara il cadavere della giovane donna che aveva amata intensamente. Era stato mosso a farlo dalla certezza che quell'essere incantevole fosse morto per sempre, e dal desiderio frenetico di rivederne un'ultima volta il viso e il corpo, prima che il processo di putrefazione fosse troppo avanzato. Ma la bara esala un fettore insopportabile,⁴ i resti sono irriconoscibili. Di fronte a tanto orrore, le domande che egli pone sono quelle stesse, variamente articolate, che ricorrono frequentemente nei testi: lei era là, «*et son âme, sa pensée, son amour, où?*» [Maupassant 1988, 147].

La repulsione provata dal personaggio di Maupassant invita a frammettere una riflessione solo apparentemente tangenziale. Nel bassorilievo in marmo progettato personalmente per commemorare Pauline de Beaumont, fatto scolpire a Roma da un discepolo francese di Canova e tuttora visibile nella chiesa di San Luigi dei Francesi, Chateaubriand, fresco autore del *Genie du christianisme* (1802), proscrisse l'ostensione della morte nelle sue forme più brutali, per le ragioni di decoro estetico illustrate nel *Génie* stesso. Eppure, le immagini del cadavere scarnificato erano state piegate fin dai primi secoli del secondo millennio al servizio dell'edificazione cristiana, come prefigurazione ammonitrice della sorte umana e minaccia per tutte le gioie effimere. Le linee neoclassiche del bassorilievo, pur mostrando Pauline negli spasmi dell'agonia, sublimano l'evento con la discrezione suggerita dal modello antico: nella sensibilità greco-romana, il cadavere era una abominazione esecrata dagli stessi dèi, più profondamente ancora che dai mortali. Erwin

⁴ Indizi raffinati di vita oltre la morte aveva invece citato Gautier, notando come, in luogo dell'aria fetida e cadaverica che si respira nelle veglie funebri, il corpo esanime di Clarimonde esalasse «*une langoureuse fumée d'essences orientales, je ne sais quelle amoureuse odeur de femme*» [Gautier 2002, I 538].

Panofsky, in uno studio mirabile sull'arte funeraria, ha parlato di una «*revolution almost Copernican*», per rilevare il mutamento radicale di atteggiamento determinato dal cristianesimo [Panofsky 1992, 65-66].

Venendo alla dinamica di sostituzione a cui si accennava sopra, l'esempio più compiuto è offerto sicuramente da *Bruges-la-Morte* (1892) di Georges Rodenbach. Ridotta alle sue linee essenziali, la trama del romanzo occupa poche righe. Il protagonista Hugues Viane, fuggito da una «città cosmopolita», coltiva a Bruges il suo dolore, nel ricordo della sposa scomparsa (di cui non sarà mai detto il nome), dopo dieci anni di passione condivisa. Di lei ha conservato, in uno scrigno di cristallo trasparente, una lunga treccia gialla come l'ambra, che venera ogni giorno, «*câble sauvé du naufrage*» [Rodenbach 1986, 22]. Una sera, uscendo dalla chiesa di Notre-Dame, incontra una giovane sconosciuta la cui somiglianza con la defunta lo sconcerta. La segue fino al Teatro, dove scopre la sua identità: è l'attrice Jane Scott, che recita la parte di una ballerina in un'opera di Meyerbeer. Diventando suo amante, Viane si illude di poter ritrovare la felicità che aveva conosciuto con la sposa. Ma con Jane non esiste, per citare la bella immagine incastonata nel romanzo, un accordo delle anime, distinte e tuttavia unite «come le banchine parallele di un canale che mescola i loro due riflessi». Non prova amore per lei, vuole solamente perpetuare la fusione delle due donne in un unico essere: «*perdu, retrouvé, toujours aimé, dans le présent comme dans le passé, ayant des yeux communs, une chevelure indivise, une seule chair, un seul corps*» [ibidem, 41].

L'errore capitale in cui il romanziere induce deliberatamente Viane è quello di avere insistito perché il simulacro indossasse gli abiti dell'originale. Lo spettacolo, difatti, gli mostra con dura evidenza che Jane *non* è la morta: appare meno casta nelle movenze, i passi di danza che accenna sono volgari e irrispettosi, per giunta i suoi capelli ambrati sono essi pure un falso. Da quel momento in poi «la toccante menzogna» si disvela come tale, e apre le porte all'odio. Rodenbach ha ideato per il romanzo un finale imprevedibile. Il giorno della processione del Sacro Sangue, che Viane guarda sfilare dalla finestra, Jane gli fa visita, mal disposta, irridente, curiosa di toccare tutto, spingendosi fino a estrarre dalla loro preziosa teca i lunghi capelli della morta, a srotolarli e rotarli in aria, arrotolandoseli infine per gioco attorno al collo. Nel tentare di riprendere la treccia, Viane la tira a sé con violenza e, senza

veramente volerlo fare, soffoca Jane. Uccisa dal vestigio inconsapevolmente profanato, Jane aveva espiato la sua condizione di replica imperfetta, di calco vuoto. Ma proprio la morte, con lugubre ironia, restaura la situazione iniziale e sancisce l'identificazione che le era stata preclusa in vita. La spiegazione della somiglianza stupefacente tra la morta e Jane fornita nel romanzo – «*un caprice bizarre de la Nature et de la Destinée*» [ibidem, 32] – non soddisfa il lettore, ma nella nostra zona tematica ha poco senso impiegare criteri razionalistici. Le modalità delle resurrezioni dei corpi, delle reincarnazioni in altri corpi e di altri prodigi sono costantemente, perché inevitabilmente, inverosimili: quel che più importa è l'elaborazione dei fatti e dei sentimenti messi in gioco.⁵

Hadaly, anagramma imperfetto di *Ideal*, è il nome dell'«Andreide» che impersona *L'Ève future* nel romanzo di Villiers de l'Isle-Adam così intitolato (1886). Si tratta di un'«entità elettromagnetica» ideata e costruita dal personaggio Thomas Edison (all'insaputa, conviene sottolinearlo, dell'inventore reale), il quale la introduce nel mondo umano con il compito di surrogare la fidanzata di un sensibile lord inglese, ridottosi a progettare il suicidio a causa del fallimento della sua relazione amorosa, perché è troppo ampio il dislivello tra le sue aspirazioni e la realtà della donna. Costei, che si chiama Alicia, è dotata di una «*écrasante beauté*», ma denota anche una rattristante indigenza di qualità intellettive e morali. Hadaly ne assume le sembianze, e il suo creatore spiega che il modello è indistinguibile dalla copia: «*C'est la nature et rien qu'elle, ni plus ni moins, ni mieux ni plus mal: c'est l'Identité*» [Villiers de l'Isle-Adam 1986, II 949]. Però le sono stati insufflati (questa operazione è chiamata «transustanziazione», nozione teologica) un intelletto e una moralità finalmente degni di tanta bellezza; ed è stata anche predisposta, con metodi «rigorosamente scientifici», ad amare lord Ewald. È facile riconoscere, nell'entroterra ideologico di questa rappresentazione, il principio della superiorità dell'arte e dell'artificio sulla natura,

⁵ *Léocadia* (1939) di Jean Anouilh, commedia «rosa» che affida il secondo ruolo principale a una giovane modista, facendola subentrare nell'amore di un principe a Léocadia, famosa cantante lirica di cui è la sosia, non si cura invece di spiegare l'insolito caso al centro dell'intreccio, probabilmente perché germogliata nell'*humus* dell'illusionismo teatrale: quel caso esiste in scena e tanto basta. Ma nel testo di Anouilh l'amore dei vivi trionfa, e Léocadia troverà una seconda morte, questa volta senza versamenti di lacrime.

che Baudelaire aveva formulato nel *Peintre de la vie moderne* (1863) e in altri testi, ed è spesso rivendicato dai letterati decadenti.

Quando, a causa di un incendio, naufraga la nave su cui lord Ewald sta tornando in patria e su cui sono imbarcate anche Alicia, espulsa dalla sua vita, e Hadaly chiusa in una cassa di legno nello scompartimento delle merci, è quest'ultima che egli si affanna vanamente a salvare dalle fiamme. Rientrato nel suo castello, spedisce a Edison un telegramma, per comunicargli di essere inconsolabile *soltanto* per Hadaly, e di portare il lutto soltanto per lei. È proprio questa dislocazione paradossale dell'oggetto del rimpianto la ragione per la quale *L'Ève future* trova posto in queste pagine. Tanto più se la si guarda alla luce del vero e proprio manifesto dell'idealismo di fine secolo che lo scrittore fa enunciare a Edison, nel passo in cui gli incombe di specificare quale finalità perseguisse la sua invenzione: era di offrire agli umani di quei tempi «*évolus et nouveaux*»⁶ la possibilità di preferire «*à la mensongère, médiocre et toujours changeante Réalité, une positive, prestigieuse et toujours fidèle Illusion*» [ibidem, I 952].

Un'altra famosa cantante di opere, Stilla, ha una presenza determinante nello *Château des Carpathes* (1892), romanzo di Jules Verne. Fidanzata a Franz de Télék, giovane conte romeno, Stilla vede comparire a ogni rappresentazione, in qualsiasi teatro d'Italia si esibisca, una figura maschile che la intimidisce: è costui Rodolphe de Gortz, maturo barone melomane, proprietario del castello dei Carpazi e posseduto da una passione ardente non solo e non tanto per la donna, sebbene sia «d'una bellezza incomparabile» come la sua voce, ma per l'artista. Le sue apparizioni ossessive minano la salute della cantante, che accetta di maritarsi al conte, anch'egli spettatore assiduo ma benaccetto, con il proposito di abbandonare le scene dopo un'ultima recita al San Carlo. Recita che le sarà fatale, perché scorge per la prima volta in piena luce Gortz, e la turbano ancora di più i suoi occhi fiammeggianti, il volto «*extatique, effrayant de pâleur*». Arrivata alla scena dell'*Innamoramento d'Orlando* di Felice Arconati nella quale il suo personaggio, sul punto di morire, canta la frase «innamorata, mio cuore tremante, voglio morire», Stilla muore davvero [Verne 1966, 149].

⁶ Il romanzo aveva portato nelle redazioni preoriginali *L'Ève nouvelle* come titolo. Quello definitivo è sembrato materializzare il rigetto del presente in corso lungo il testo, a vantaggio del passato di cui è ipostasi l'Eva della *Genesi* e, appunto, del futuro.

Sconvolti, Télék e Gortz si ritirano ciascuno nel proprio castello, ognuno incolpando l'altro per la morte di Stilla, uno a causa del terrore che aveva suscitato in lei, l'altro a causa di nozze che le avrebbero impedito di continuare a cantare, e il canto era la ragione stessa della sua esistenza. I capitoli iniziali, anticipando il futuro, avevano rappresentato il castello del barone in stato d'apparente abbandono, abitato di notte da forme strane che una luce spettrale illuminava, e che impaurivano gli abitanti del villaggio. Cinque anni dopo, quando la cronologia corretta della storia si ripristina, Télék, il quale aveva cominciato a viaggiare per alleviare la sua pena, capita proprio in quel villaggio. Informato dei bizzarri fenomeni che si producevano nell'antico maniero, ma soprattutto del fatto che il maniero appartiene a Gortz, decide di recarvisi. Non prima, tuttavia, che nella locanda, mentre è solo e si trova fra il sonno e la veglia, labbra invisibili «lascino sfuggire» vicino al suo orecchio una romanza che Stilla aveva cantato in un concerto al San Carlo (sogno, ma forse no). Il giorno seguente, raggiunto il castello e inerpicatosi sul terrapieno del bastione, Télék cerca di penetrare nella tenebrosa dimora, però la notte imminente lo frena. Tutt'a un tratto, in cima al bastione, vede apparire la sagoma vaga, poi sempre più nitida, di una donna con i capelli sciolti e le mani tese, che veste il bianco abito di Angelica, indossato da Stilla nella scena finale dell'*Orlando*. È immobile, e lo guarda fissamente, ma la visione svanisce presto. Saremo informati del fatto che non era Stilla in qualche modo rediviva, pure se sembrava «*aussi "réelle" que lorsqu'elle était pleine de vie et dans toute la splendeur de sa beauté*» [ibidem, 238], bensì l'ingrandimento di un suo ritratto, riflesso su uno specchio da un dispositivo ottico che Orfanik, scienziato geniale e misconosciuto, aveva inventato per conto del barone. Non c'è trascendenza, qui, ma il trionfo di un'illusione visiva che serve da supporto al suono reale della voce di Stilla, senza la quale, a Napoli, era parso al barone che sarebbe stato incapace di continuare a vivere. Quella voce era stata registrata su un cilindro metallico durante le ultime recite al San Carlo, con un sistema di apparecchi fonografici alloggiato all'interno di un palco munito di una grata mobile. Saremo informati pure del fatto che il canto apparentemente ectoplasmatico udito dal conte era in realtà una registrazione trasmessa per via telefonica da Orfanik (troppo andrei per le lunghe se mi provassi a spiegare come ciò fosse stato possibile), per fargli credere che Stilla era viva.

Il racconto continua seguendo il conte, novello Orfeo e novello Teseo, mentre si addentra nel labirintico castello, in un'oscurità interrotta qua e là da punti luminosi (sono lampadine elettriche), alla ricerca di una morta che crede viva e prigioniera del suo rivale. Il ponte levatoio si era abbassato per invitare il conte a entrare, e si era richiuso dopo il suo passaggio, convincendolo di essere prigioniero a sua volta. Dal suo ingresso in poi gli eventi precipitano. Egli sorprende e aggredisce Gortz, che sta contemplando il luminoso ritratto di Stilla e ascoltando il suo canto, ma, riuscito a divincolarsi, il barone accoltella il ritratto, frantumando lo specchio retrostante e con esso l'illusione della quale, Pigmalione per procura, si era nutrito per cinque anni. A quella vista Télék perde conoscenza, e il rivale fugge dal castello portando sotto il braccio la scatola, «lunga quindici pollici e larga sei», nella quale è custodito il prezioso cilindro. Non appena esce all'aperto, però, uno degli uomini che cercavano Télék, allarmati dalla sua scomparsa, gli spara un colpo di fucile: il proiettile lo manca, ma fracassa la scatola, uccidendo, come grida Gortz disperato, la voce e l'anima di Stilla. La fine del romanzo mostra il barone morire a causa di un'esplosione programmata male e il conte smarrire per qualche tempo la ragione, sopraffatto dal dolore,

Completiamo il discorso con tre notazioni collegate tra loro. La prima è che nell'*Ève future* Villiers aveva irriso il «sole levante della scienza» [Villiers de l'Isle-Adam 1986, II 712], mentre, nella pagina iniziale del suo romanzo, Verne si lancia in una celebrazione di «questo pratico e positivo XIX secolo». Altro fatto da rilevare: diversamente dall'automa immaginato da Villiers, tutti i meccanismi che prestano a Stilla una vita virtuale e tramandano il suo canto, al riparo dall'imperfezione del mondo e dall'inflexibile legge del divenire, sono oggetto di descrizioni accurate e credibili. È significativo infine che, condividendo la sorte ineluttabile di quelle reali, entrambe le vite *create* artificialmente si perdano.

4. Reliquie

La capigliatura della cara morta, frammento inalterato e inalterabile di un corpo ormai disgregato, è rappresentata da Rodenbach con tutti i crismi, fisici e spirituali, di una reliquia. È l'unico resto della morta

strappato alla tomba, e ha non soltanto il potere di evocare la memoria del *tutto* da cui proviene, ma anche quello, illusorio e provvisorio, di dare vita a un nuovo tutto, identico a quello perduto. Ed erano reliquie anche i ritratti, le fotografie della morta, i suoi oggetti quotidiani che Viane maneggiava tremando, come oggetti di un culto, e lo specchio nel quale Jane aveva osato rimirarsi.

Le immagini della decollazione, per il loro valore simbolico, per la forza degli archetipi scritturali e per la persistenza nella memoria collettiva di alcune esecuzioni storiche,⁷ ricorrono con frequenza nella letteratura europea, da Dante a Boccaccio, da Villon a Keats, a Heine, e dilagano presso gli scrittori decadenti [cfr. Palacio 1994, 27-52]. Talvolta queste immagini sono proposte in forme e per ragioni che interessano da molto vicino il nostro tema. Si sa che *Le rouge et le noir* (1830) di Stendhal si chiude sull'ostensione spettacolare di una testa eletta a reliquia, quella del protagonista Julien Sorel, decapitato per avere sparato due volte durante la celebrazione di una messa a Madame de Rênal, che era stata sua amante. Al processo Julien non aveva ricevuto clemenza dalla giuria, benché Madame de Rênal, sopravvissuta all'attentato, avesse perdonato pubblicamente il suo gesto «maldestro». Ma della giuria faceva parte l'antico rivale in amore Valenod, che voleva la sua morte e aveva approfittato della sua orazione difensiva, essa sì maldestra e indisponente, per ottenerla. Mathilde de La Môle, amante attuale del condannato e incinta di lui, e Madame de Rênal, per la quale i suoi sentimenti si erano riaccesi in prigione, avevano sperato in un ricorso in appello e, la seconda, anche in una richiesta di grazia al re, per la quale si sarebbe adoperata: ma le buone disposizioni di entrambe avevano cozzato contro una rassegnazione irremovibile.

Subito dopo l'esecuzione, Fouqué, amico da sempre di Julien, riscatta il suo corpo dal carnefice. Mentre lo veglia di notte a casa sua, dopo averlo coperto con un mantello, sopraggiunge Mathilde e gli chiede di poter vedere la salma. Il ricordo del suo antenato Boniface de La

⁷ Nei *Mémoires d'outre-tombe* si legge che il ricordo di un sorriso di Marie-Antoinette aveva temperato il raccapriccio sentito da Chateaubriand nello scorgerne il teschio, in occasione delle esumazioni del 1815: «*Au milieu des ossements, je reconnus la tête de la reine par le sourire que cette tête m'avait adressé à Versailles*» [Chateaubriand 2003, I 1107].

Môle, amante della regina Marguerite de Valois (la “*Reine Margot*”), decapitato nel 1574 insieme con l’amico piemontese Coconasso, amante di Henriette de Nevers, le offrono il modello e il coraggio per fare quello che si appresta a fare. Sapeva che, stando a una credenza diffusa – la ritroveremo presto –, la regina aveva fatto imbalsamare la testa di Boniface e l’aveva poi sepolta personalmente in un’abbazia ai piedi di Montmartre (ma secondo altre fonti l’avrebbe invece tenuta con sé).⁸ Dopo avere sollevato il mantello e soffocato l’orrore, Mathilde depone la testa su un tavolino di marmo e la bacia sulla fronte. Poi segue in carrozza fino alla tomba, al riparo dagli sguardi, l’uomo che tanto aveva amato, portandone sulle ginocchia la testa. La tomba è posta su una cima fra le più alte del massiccio del Giura. Lassù, sola con Fouqué al termine del servizio dei morti, seppellisce la testa con le sue mani. E importa mettere in evidenza, continuando a registrare le forme nelle quali l’oltretomba è concepito di volta in volta, che Julien, prima di comunicare a Fouqué il nome del luogo in cui desiderava essere sepolto, aveva pronunciato queste parole: «*Qui sait? peut-être avons-nous encore des sensations après notre mort*». E aveva soggiunto che il panorama che si godeva dal luogo scelto avrebbe fatto invidia all’anima di un filosofo [Stendhal 2005, 804].

Motore immobile di un attaccamento tenace, evocato nella *Vie de Rancé* (1844) di Chateaubriand, è un’altra testa mozzata. La duplice vita, mondana poi monastica, di Rancé è articolata dall’illustre biografo precisamente attorno alla decapitazione di Madame de Montbazon, la donna che amava. Il 30 aprile 1657, il giovane abate tornò da una partita di caccia senza sapere che in quel frattempo la duchessa era morta a causa di una malattia infettiva, e ne trovò la testa accanto alla bara dov’era adagiato il corpo. La conseguenza fu una conversione fulminea alla devozione religiosa più incandescente. Chateaubriand riferisce la voce secondo la quale egli avrebbe conservato la testa fatale nella cella in cui viveva segregato, e vaglia le testimonianze dei coevi a tale riguardo, che divergono. Nell’edizione originale, lo scrittore aveva fatto seguire alle considerazioni esposte una coda rivelatrice del suo personale convincimento, poi soppressa:

⁸ L’intera storia è raccontata da un dotto accademico nel capitolo X del tomo I del romanzo [Stendhal 2005, I 621-622].

Il ne serait pas impossible qu'après le décès de Madame de Montbazon, Rancé eût obtenu la relique qu'il avait adorée. Marguerite de Valois et Henriette de Nevers firent embaumer les têtes de Coconnas et de La Môle, leurs amants décapités, et elles les gardèrent parmi les marques de leur amour [Chateaubriand 1969, I 1379 nota c].

Non si trattava, ai suoi occhi, di una questione di credibilità o d'incredibilità oggettive, ma di una verosimiglianza da calcolare secondo criteri che trascendono questa alternativa radicale. Come la treccia della morta in *Bruges-la-Morte*, così quella testa era ancora e sempre l'amata, la parte che perennemente alimentava la memoria della persona alla quale era appartenuta, la testimonianza simultanea della sua assenza e della sua presenza. Il fatto più notevole, dal nostro punto di vista, è che, per Chateaubriand, un amore, l'amore, non solo potesse perpetuarsi nell'oltretomba, ma anche superare ogni limite di ragionevolezza. Del resto, nella seconda edizione "purgata" del libro sussistono frasi che configurano una passione esclusiva e furiosa anche dopo la trasmutazione di Rancé dal *vetus homo* nel nuovo: una nera malinconia piegò il suo animo, le notti gli erano insopportabili e passava i giorni a vagabondare senza meta nei luoghi più deserti, invocando il nome di colei che non poteva rispondergli. Chateaubriand, assistito da una solida documentazione, ma rimasto pur sempre il legislatore del romanticismo francese, indica perfino come il severo riformatore della *Trappe* avesse tentato di richiamarla in vita con pratiche occultistiche.

5. Pietre e memoria: morfologie

In materia di proiezioni di desideri e speranze nell'aldilà, una scena inusuale configura Baudelaire in *Remords posthume*, sonetto XXX delle *Fleurs du mal*, rivolgendosi con rancore a una destinataria invocata dapprima come «*ma belle ténébreuse*», tacciata poi dell'epiteto doppiamente offensivo di «*courtisane imparfaite*» (imperfetta, forse, perché incapace di fingere emozioni che non prova). Quando avrà un luogo senza luce per alcova, e una pietra le opprimerà il petto e i fianchi indolenti, la tomba la rimbroterà per non avere conosciuto ciò che i morti rimpiangono (l'amore, gli affetti?): «*Et le ver rongera ta peau comme un remords*», verso finale [Baudelaire 1971, II 32-33].

Questo testo, il quale allude a un monumento fatto di marmo nero, ci introduce agli artefatti che custodiscono un corpo e una memoria. Properzio racconta nella settima elegia del libro IV che Cinzia morta gli era apparsa respirando e parlando come una viva, con tono accusatore. Gli aveva rimproverato di non avere seguito le sue esequie né versato lacrime per lei, e di non avere – ingrato – rivolto una preghiera al vento affinché soffiasse sul suo rogo. Gli aveva chiesto poi di bruciare tutti i versi scritti per lei, così da evitare usurpazioni da parte della donna che ne aveva preso il posto. Infine, se avesse voluto riscattarsi, avrebbe dovuto piantare un'edera sulla sua tomba, e far iscrivere il distico commemorativo che lei stessa gli detta, non avendone scritto uno lui, sopra una colonna: marmo parlante che conserverà, oltre al nome inalterabile, l'archivio di chi lo portò, sepolta, ma viva di una seconda vita nel ricordo della posterità.

Properzio, invece, si era curato di comporre il proprio messaggio, in un'elegia nella quale dava disposizioni a Cinzia per le proprie esequie e la propria inumazione, pregandola, prima che la fiamma lo facesse cenere, di deporre *oscula suprema* sulle sue labbra gelide (II 13b, 35-36). Quanto agli altri lirici, Tibullo accenna a un *lapis* sopra le sue ossa, sul quale sarebbero state iscritte le sue *notae* (I 3, 55-56), mentre Ovidio chiede soltanto che le sue ossa siano riportate in patria dentro una piccola urna e sotterrate nella campagna suburbana, non volendo essere esule anche da morto («*sic ego non etiam mortuus exul ero*»). Quindi versifica il *titulus* che i passanti potranno leggere scolpito a grandi lettere sul marmo, e forse non rincrescerà loro di augurare un buon riposo ai resti del «cantore di teneri amori» (*Tristia*, III 3, 71-76). Ha predisposto il proprio epitaffio anche il pastore di origine divina Dafni, nell'*Egloga quinta* di Virgilio, e prega gli altri pastori di concedergli l'onore di un tumulo, sopra il quale lo incideranno (40-44).

Questa divagazione vale a segnare il legame indissolubile che i poeti romani istituivano tra l'epitaffio e la sua sede di pietra, a somiglianza di quanto accadeva nella pratica funeraria corrente, e diversamente dagli epitaffi raccolti nell'*Antologia palatina*, pochi dei quali erano stati concepiti per sepolture reali, come denota la rarità stessa dei reperti archeologici. La maggior parte erano destinati fin dall'origine al papiro o alla pergamena [*Anthologie palatine* 1929-1994, IV 34-41]. Una tomba senza nome condanna a una morte definitiva la

persona che tiene prigioniera, ma il testo commemorativo dissociato dalla tomba, se combatte la minaccia dell'oblio, toglie tuttavia realtà al morto e disincarna la morte.

L'astrazione più totale, quindici secoli più tardi, contrassegna la ballata 69 di Charles d'Orléans, prigioniero in Inghilterra dal 1415, che è dedita a raccontare in quali modi il principe avesse celebrato il rito funebre della sua dama (il nome è taciuto, ma sappiamo che era quello della sposa Bonne d'Armagnac, morta in Francia verso il 1432). La rappresentazione della cerimonia si attua infatti attraverso una complessa costruzione allegorica, in cui sentimenti (dell'amante) e virtù (dell'amata) si materializzano in oggetti e azioni appartenenti al mondo sensibile: nella cappella d'Amore, «*Penser douloureux*» canta la messa per l'anima di lei, che per volere divino è stata elevata in Paradiso, certi di pietosi sospiri provvedono all'illuminazione, la sepoltura è fatta di rimpianti, tutti dipinti di lacrime, zaffiri di lealtà sono la materia della pietra che copre la salma, e tutt'intorno sono scritte riccamente le parole seguenti: «*Cy gist vrayement / le tresor de tous biens mondains*» [Orléans, 1992, 192-194].

È un fatto rilevante – annunciato dal riferimento alla «cappella d'Amore» – la convivenza, in questo testo, di una prospettiva mondana e di una celeste: da una parte, la spoglia mortale come appoggio per la memoria dei vivi; dall'altra, l'anima che se ne separa, per intraprendere un cammino ascensionale. Convivenza che innesca una dialettica complessa, presente, anche sotto forme diverse, in molte evocazioni del destino postumo degli esseri scomparsi. Nel ciclo di ballate dove onora colei che tanto amava (57-63, 69-70), il principe riprende sì il tema scritturale della *vanitas vanitatum* con inflessione didattica (60: «*le monde n'est que chose vaine*»), e un'altra volta si augura di ritrovarsi con lei in Paradiso (62), ma poi si sfoga con Venere per le pene che soffre (63) e ringrazia il dio d'Amore per avergli donato molti dei suoi beni (64). Sentendosi infine troppo rattristato per poter sopravvivere, fa testamento, e lega il suo «*esprit*» al dio d'Amore perché lo accolga nel suo Paradiso (70). Come in altri testi dell'epoca, dallo *Champion des Dames* (1440) di Martin Le Franc al *Livre du Cuer d'Amours esprits* (1457) di René d'Anjou, peraltro satelliti entrambi del *Roman de la Rose*, la religione amorosa prevede, in accordo con quella cristiana, che la ricompensa postuma si conquisti grazie a un'esistenza morigerata,

secondo i canoni rispettivi. E, in maniera analoga a quei corposi poemi, nelle ballate di Charles d'Orléans tali canoni rispecchiano valori nettamente terrestri (e feudali), come «loyauté», «courtoisie», «honneur», e un abisso etico insuperabile separa gli amanti sinceri dai mendaci. (A conforto del principio secondo il quale tutto si tiene, vorrà dire qualcosa se Tibullo pensa che Venere guidi nei campi Elisi gli amanti probi, tra i quali non manca d'includere sé stesso, mentre la sede di chi ha contravvenuto ai suoi comandamenti giace nascosta in una notte profonda [I 3, 57-80]).

Un'ultima osservazione a questo riguardo: nell'interrogarsi sulle ragioni che hanno strappato dal mondo della luce una donna giovane, e virtuosa secondo entrambe le scale di valori, il principe incolpa in successione Morte, Fortuna e Destino personificati (57, 58, 61), ma si trattiene dal chiamare in causa un volere o un assenso superiori. Per dire la verità, affiorano raramente alla superficie dei testi di ogni epoca a me noti, di fronte alla difficoltà di accettare una separazione definitiva dalla persona amata, i segni di un'inquietudine metafisica, e meno ancora quelli di un'insofferenza dei decreti divini. Gli scrittori per solito chinano il capo dinanzi alla legge di natura o alla fatalità, sia comunicando direttamente ciò che pensano, sia esprimendosi per interposto personaggio, anche nelle occasioni in cui l'incitamento alla rassegnazione pronunciato dai filosofi antichi o dalla pastorale cristiana sia accolto a prezzo di un laborioso processo di sublimazione della sofferenza. Andrà però citata un'eccezione notevole, contenuta nelle *Stances* di Ronsard in morte di Marie (1578), il valore della quale appare ancora più marcato se si considera la turbolenza religiosa che caratterizza il contesto storico. Un verso, uno solo ma fulminante (49), formula allocutivamente questa accusa diretta: «*Ciel, que tu es malicieux* [malevolo]!» [Ronsard 1963, 331].

Tornando agli appoggi materiali per le care rimembranze, una vera e propria poetica dei monumenti funerari, nella quale la malinconia si associa a una specie di piacere della malinconia, è distintamente visibile (anche nel senso letterale dell'aggettivo, il testo essendo inseparabile dal suo ricchissimo apparato iconografico, e testo e immagini illustrandosi reciprocamente) nella *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) già menzionata. L'opera narra il complesso pellegrinaggio amoroso di Polifilo attraverso un paesaggio di campagne geometriche, di labirinti,

di fontane amene e architetture ammirate non benché, ma perché in rovina. Stazione capitale dell'itinerario è l'ispezione del Polyandron, il cimitero degli amanti smaniosi, luogo d'incantamento che ispira al visitatore una fantasticheria oscillante fra i termini contrastanti di caducità e di permanenza, di lutto e di passione. E questo è anche uno dei capitoli del romanzo in cui si manifesta con la maggiore nitidezza una venerazione per l'Antichità e per i suoi resti monumentali, che Polifilo va indagando, mostrandosi di volta in volta «mirabondo», «laetificato», «alquanto commoto». Dentro una costruzione rimasta quasi indenne dall'opera del tempo scorge «due cadaveri integri riservati». Un epitaffio vetusto, esso pure prodigiosamente integro, dato che giace su un blocco di marmo rovesciato, rivela la misera sorte dei due amanti, che furono consunti dall'inedia. Ma la Morte volle che per sempre rimanessero abbracciati strettamente, e conservassero per sempre i loro volti e i loro corpi quali erano stati. Desta meraviglia, giacché l'epitaffio la dichiara *vitae inimica*, il moto di pietà che la mosse, come sorprende la reazione del viandante, estraneo al luogo e ai fatti, reso tuttavia «lachrymabondo» dalla visione della miracolosa coppia e dalla lettura del testo che ne compiangi i casi [Colonna 1980, I 255-256].

Una tomba meno imponente è l'elemento centrale di *Apparition*, ventitreesima delle *Nouvelles méditations poétiques* (1823) di Lamartine, che propone una rappresentazione poetica perfetta, anche per la sua circolarità, del legame tra una morta amata e colui che le sopravvive e continua ad amarla. Genuflesso come ogni sera sulla sua tomba, dove il nome stesso mezzo cancellato è testimone di una lunga fedeltà, il locutore (*alter ego* evidente e quasi dichiarato della persona storica del poeta) assume la postura dell'officiante di un autentico culto. La perfezione di cui parlavo sta nel fatto che la donna oggetto di quel culto ha varcato la barriera che separa due universi e ora è china su di lui. Pur essendo ritratta come un'anima priva di corpo, la figura esterna che le era appartenuta si staglia sullo sfondo oscuro, e possiede a sua volta occhi che penetrano, una bocca che mormora parole tenere. Un dato del poemetto, che ritroveremo in *Spirite* di Gautier, appare degno di nota sotto l'aspetto ideologico: Dio non soltanto ha permesso, ma ha promosso, anche se per poco tempo e in quella forma inconsistente, il ritorno della morta nell'universo dei vivi [Lamartine 1834, 213-216].

La moltiplicazione dei monumenti funerari in atto dal Rinascimento [Panofsky 1992, 67-96] sembra indicare una disposizione collettiva a credere che, pur essendo diventati parti di un regno ultraterreno, gli esseri tumulati rimangano comunque su questa terra. Abbiamo visto come, nelle scene di visita che apparecchiano i testi illuminati dalla speranza, le azioni e i sentimenti si compiano e si provino al limite dei due mondi e tra presente e futuro:⁹ per questa ragione significano più di quanto mostrino. Nel sonetto famoso ed enigmatico che inaugura *Les Chimères* (1853) di Gérard de Nerval, intitolato *El Desdichado*, questa prossimità fisica tra vita e morte non viene invece instaurata, e la comunicazione fa appello a una scenografia diversa. L'*io* poetico, dall'identità molteplice, lamenta nella prima quartina la morte della sua sola stella, per rivolgersi poi a un *tu* chiuso nella notte di una tomba lontana, che già seppe consolarlo in passato, chiedendogli di consolarlo per il lutto presente. Qui la tomba è prigione e oscurità, ma anche luogo di concentrazione mistica, e la spoglia che vi soggiorna detiene il potere di rianimare nella memoria del *Diseredato* immagini radiose, le quali significano anch'esse più di quanto mostrino: «*Rends-mois le Pausilippe et la mer d'Italie, / la fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé...*» [Nerval 1986, 693].

Al polo opposto delle visite ai sepolcri, ispirate da una sedimentazione della dolorosa vedovanza, adatta a offrire una spinta alla reminiscenza di episodi particolari della vita affettiva, si collocano, ma solo in apparenza, le scene in cui l'essere amato lascia questo mondo in presenza dell'essere che lo ama. Si tratta, di fatto, della forma non mediata e parossistica del contatto tra vita e morte. Si può aggiungere che la negatività per eccellenza del cadavere rispetto alla funzione delle funzioni – la funzione vitale – rende problematico pensare che *quella* morte non sia totale e definitiva, e possa dare adito a proiezioni in un trascendente avvenire. Scene di questo tipo sono disegnate frequentemente nei romanzi sentimentali francesi del primo Ottocento, sull'esempio di *Manon Lescaut* (1731) dell'abate Prévost (Manon spira nel

⁹ Si aggiungerà un esempio struggente: Chateaubriand racconta nei *Mémoires d'outre-tombe* di avere letto la lapide di una giovane sposa inumata a Venezia, su cui erano incise le parole seguenti: «Ci rivedremo». «Fosse vero! [*Si c'était vrai!*]», aveva sospirato il visitatore [Chateaubriand 2003-2004, II 850].

deserto americano tra le braccia dello sposo promesso Des Grieux, che riceve da lei le supreme «*marques d'amour*» e vorrebbe morire a sua volta) e di *Paul et Virginie* (1788) di Bernardin de Saint-Pierre (Virginie annega nel mare in tempesta sotto gli occhi di Paul, che cerca invano di salvarla, e due mesi più tardi soccomberà al dolore).

In molte scene dello stesso genere si coglie una sovradeterminazione sia dell'agonia che delle ultime parole della persona morente,¹⁰ e ciò dipende anche dal peso di cui sia l'una che le altre erano state caricate, ai fini della salvezza, da una predicazione di lunga durata. È vero che nell'Ottocento si assiste a una laicizzazione del senso della morte, caratterizzata da moventi dissimili rispetto al rivolgimento della cultura e della sensibilità che si era prodotto tra Quattro e Cinquecento (cfr. Tenenti 1957, capitoli III-V]. Tuttavia, il largo favore incontrato in Europa dalla poesia cimiteriale britannica aveva non solo diffuso il gusto di tutto ciò che è defunto, diruto o memoria, ma pure ripreso e veicolato i vecchi motivi pedagogici cristiani, prima di tutti quello della morte come *transitus* verso la vera vita, e affidato alla sepoltura la funzione di richiamo dell'universale Vanità. Propositi di edificazione evidenti, intesi male però da molti lettori anche illustri e da un pittore come Girodet, guidano, come avremo modo di osservare, il racconto dell'agonia e della morte di Atala nel romanzo omonimo di Chateaubriand (1801). Non hanno invece dato luogo a fraintendimenti le ore estreme di Pauline de Beaumont nei *Mémoires d'outre-tombe*, di Madame de Couaën in *Volupté* (1834) di Sainte-Beuve e di Henriette de Mortsau nel *Lys dans la vallée* (1836) di Balzac.

A eccezione di Atala, la quale spira alla sola presenza di due figure maschili diversamente coinvolte, le altre sono morti spettacolo, che si compiono alla presenza di un'assemblea numerosa, costituita dall'amante *en titre*, dal medico, dal sacerdote, dai familiari e dai domestici, e sono codificate meticolosamente dal rituale religioso, con l'amministrazione dei tre sacramenti, confessione, comunione, estrema unzione. Tutte le morenti pronunciano un discorso d'addio, chiedendo perdono

¹⁰ Sotto il profilo emotivo e quello dell'esemplarità, il decesso di Julie nella *Nouvelle Héloïse* di Rousseau costituiva il precedente più compiuto: ha un suo chiaro significato che l'amante Saint-Preux, escluso dall'evento per esigenze narrative, venga comunque informato dei suoi ultimi pensieri da una lettera postuma.

per le colpe commesse e dispensando le raccomandazioni estreme (Bergegol 2005, 43). È da sottolineare invece, fatti i debiti aggiustamenti, come sia estraneo alle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1801) ogni intendimento didascalico, e la morte di Jacopo avvenga in una cupa solitudine. Dal canto suo Teresa, «senza mandare lagrime né parola», cade tramortita quando ne acquista conoscenza, e si chiude in un «mortale silenzio».

6. Rimorsi, malintesi e promozioni postume

Questo bel verso – «*Sic mortis lacrimis vitae sanamus amores*» – si legge nel libro IV 7, 69 delle elegie di Propertio. Lui stesso aveva «sanato» con le lacrime per Cinzia morta l'amore imperfetto sentito per lei viva, facendole recitare, come già si è ricordato, l'elenco delle mancanze che aveva commesso, prima fra tutte quella di non averla «richiamata indietro»: perché, se lo avesse fatto, Cinzia avrebbe potuto ottenere dagli dèi «ancora un giorno». Lo ottenne, come si sa e Cinzia sapeva, Laodamia per il marito Protesilao, primo guerriero greco a sbarcare e a morire a Troia.

Rimpianti e rimorsi di solito tardivi, determinati sia da cattiva coscienza, sia dall'ammissione schietta di colpe, s'incontrano con frequenza in testi di ogni epoca e orizzonte. Che, sull'orlo di una rottura amorosa, la cosa peggiore sia partire senza dirsi addio, è l'ultima lezione data da *Adolphe* (1816) di Benjamin Constant: romanzo nel quale una donna muore non soltanto né tanto perché sa di essere male amata, ma per avere ricevuto la brutale rivelazione della viltà del suo amante, appunto incapace di affrontarla per dirle addio. Il suo castigo sarà il tormento che procura la consapevolezza d'«*avoir ajouté des remords aux regrets et des fautes aux souffrances*» [Constant 2011, 122].

E come non ricordare, nella galleria dei rimorsi, quello cocente di Enea, quando scende nell'Ade e riconosce l'«*infelix Dido*» con la ferita recente, in mezzo ad altre ombre di donne morte a causa di una passione infausta. Enea le parla «con dolce amore», giurandole di avere lasciato a malincuore la sua terra, obbligato dallo stesso comando divino che adesso lo fa andare nei campi del pianto. E non poteva credere che la sua partenza le avrebbe recato tanto dolore. Ma Didone continua a va-

gare nella vasta selva senza proferire una sola parola, con gli occhi fissi al suolo e il volto rigato di lacrime, insensibile alle parole di Enea più che se fosse fatta di pietra. Infine si scuote e fugge, «*inimica*», nel bosco ombroso. Non può fare altro Enea, «scosso dall'iniqua disgrazia», se non seguire a lungo, a sua volta lacrimando, il cammino della donna amata, che non rivedrà mai più [*Eneide*, VI 440-476].

Massimo monumento funerario di carta innalzato per una adolescente, e massima espressione di un certo versante del romanticismo sentimentale, il ciclo che Lamartine era andato costituendo dal 1820 con episodi in versi e in prosa fu concluso nel 1849 dal romanzo *Graziella*, il cui protagonista, e narratore in prima persona, s'identifica con l'autore senza schermi né filtri. Seguiamo, così, il ventenne Alphonse mentre viaggia in Italia e si spinge fino a Napoli, dov'è raggiunto dal compagno di collegio prediletto, Aymon. Dopo qualche tempo, curiosi di nuove esperienze, i due amici s'imbarcano con un vecchio pescatore e suo nipote, ma una notte una bufera li sospinge verso Procida, dove il vecchio ha casa. Nell'isola Alphonse incontra un'altra sua nipote, la giovane corallaia Graziella, il cui volto, visto apparire nella cornice di una finestra dopo il braccio nudo e bianco che aveva aperto i battenti, lo incanta. Poiché il maltempo si prolunga, la povera famiglia del vecchio lo ospita insieme con Aymon per alcuni giorni, sufficienti ad accendere tacitamente la sua anima e quella di Graziella. Quando torna a Napoli, Alphonse è lasciato dall'amico, che la madre ha richiamato a Parigi. Non resistendo alla solitudine e alla nostalgia, s'imbarca di nuovo per Procida, e questa volta si trattiene nell'isola per molti mesi. Graziella era stata promessa a un giovane del luogo ma rifiuta di fidanzarsi, e il sentimento che prova per l'ospite può essere allora dichiarato ed è dichiarato quello per lei. Frattanto Aymon aveva fatto ritorno a Napoli, con l'incarico di riportare a Parigi l'amico. Alphonse quasi fugge da Procida per raggiungerlo e parte insieme a lui, dopo avere scritto a Graziella una lettera in cui le prometteva di tornare presto da lei. Ma la promessa non poté – o non volle – essere mantenuta. Qualche mese più tardi, rientrato a casa da un ballo, Alphonse trova un pacchetto che contiene una lettera e una ciocca di capelli. Graziella, gravemente malata, aveva voluto dirgli addio prima di perdere le forze, e lasciargli quei capelli affinché, oltre all'anima, «qualcosa di sé rimanesse vicino a lui» [Lamartine 1855, 278].

Rimemorato da uno scritto all'altro, quell'amore sempre più lontano negli anni non è soltanto una gemma conservata nel cuore, ma vale anche (e forse anzitutto) a evocare, nel senso antico e magico del verbo, il tempo della giovinezza e i miracolosi paesaggi mediterranei, suscitatori di poesia. A ogni modo quei testi, incluso il lungo poema intitolato *Le premier regret* che sigilla il romanzo, sono anche fra quelli nei quali, dietro l'espressione del rimpianto, si profila nella maniera più trasparente l'ombra accorante del rimorso. Come Graziella temeva, così Lamartine sapeva che l'abisso sociale da cui erano separati avrebbe impedito qualunque forma di futuro comune. Non è un caso se, il giorno nel quale l'«*Eve naïve*», come la soprannomina, gli si era presentata con un vestito "alla francese" che si era fatto cucire dalle amiche, il futuro poeta (come Hugues Viane nella scena corrispondente di *Bruges-la-Morte*) era stato «*plus peiné que réjoui de cette profanation de la nature*» [*ibidem*, 271].

Nessun testo potrebbe aprire la rassegna dei malintesi fatali, delle amare scoperte di verità ignorate o travisate, meglio del *Fidanzamento a Santo Domingo* (*Die Verlobung in St. Domingo*, 1811) di Heinrich von Kleist. Questo racconto illustra una delle «leggi» del tragico moderno, la quale, secondo Jules Monnerot, si può compendiare nella proposizione seguente di Karl Jaspers: «Ogni azione determina nel mondo conseguenze delle quali l'agente non era consapevole».¹¹ La storia, ambientata nella colonia francese di Santo Domingo, si costruisce di riflesso alla malvagità criminale di Congo Hoango, uno schiavo liberato che ha ucciso il padrone e occupato la sua casa e le sue terre, e ora è dedito all'uccisione sistematica dei bianchi, ai quali dà la caccia assistito da un manipolo di ex schiavi. Sono gli anni della rivolta nera guidata dal generale Dessalines (1802-1803), che aveva come primo obiettivo la conquista della capitale Port-au-Prince, tenuta ancora dai Francesi, dove i bianchi cercavano di asserragliarsi per scampare ai massacri in atto nelle città minori e nelle campagne.

Hoango vive con una vecchia mulatta e la giovane figlia di lei, di nome Toni, meticcina dalla pelle tanto chiara che poteva passare per bianca. Quando Hoango è assente, la bella Toni serve da esca per tratte-

¹¹ Citata in francese da Monnerot 1969, 7, e controllata in Jaspers 1932, II 246: «*Jede Handlung hat Folgen in der Welt von denen der Handelnde nicht wusste*».

nere fino al suo ritorno, senza insospettirli, i bianchi di passaggio diretti a Port-au-Prince. Uno di questi è l'ufficiale svizzero Gustav von der Ried, arruolato nell'esercito francese, che giunge alla casa nottetempo, lasciando per prudenza in una boscaglia vicina la dozzina di parenti e domestici da cui è accompagnato, e bussa alla porta. È Toni ad aprirla, e le prime parole scambiate dai due personaggi tradiscono un turbamento che si convertirà molto presto in innamoramento. La giovane, al termine di una conversazione che le ispira una vera e propria riforma interiore (fino allora aveva svolto con zelo il compito disumano che Hoango le aveva imposto), decide di salvare la vita allo straniero, rispondendo anche alla spinta del cuore. Gustav, durante quella stessa conversazione, si era infervorato a sua volta a un punto tale da metterle al collo, come dono di fidanzamento, un piccolo crocifisso d'oro, caro ricordo, e da dirle che l'indomani avrebbe chiesto la sua mano alla madre.

Toni si trattiene nella stanza dove Gustav riposa in un sonno profondo, ma all'improvviso, nel cortile, ode un rumore di uomini e cavalli e il suono della voce di Hoango. Allora afferra una corda e lega le mani e i piedi dell'amato, senza badare al fatto che si fosse mosso e si dibat-tesse, con lo scopo di convincere Hoango della sua perdurante dedizione ai suoi inganni. E infatti Hoango la stringe a sé con benevolenza, quando entra nella stanza e scorge lo straniero legato. Rimasta sola con Gustav, Toni esce cautamente e corre nella boscaglia per informare di quanto è accaduto i suoi compagni, che sono ben forniti di armi, e li guida verso la casa. Cogliendo di sorpresa il malvagio e i suoi complici addormentati, li sopraffanno, e sciolgono Gustav dai legami. Ma interviene in quel momento il tragico malinteso che fa del testo ben più che un racconto d'avventure. Credendo di essere stato tradito, Gustav spara un colpo a Toni con una delle sue due pistole, senza darle il tempo di parlare. I parenti lo avvertono che deve a lei la libertà e la vita, ma le conseguenze dell'equivoco sono irremissibili. Con il cuore straziato, Gustav si china su Toni e riesce a udire le ultime parole che mormora, brevi ma pesanti come piombo: «Non avresti dovuto diffidare di me» [Kleist 1988, 185]. Pochi secondi dopo Gustav afferra l'altra pistola e si spara, cadendo subito morto. Il narratore non indica (ma nemmeno nega) la possibilità che, in un'esistenza futura, Toni e Gustav s'incontrino di nuovo e, riparato il malinteso, resuscitino il loro amore. Certo è che Toni esala «un'anima bella», che i parenti, tornati nella boscaglia

con le due salme, scavano, «tra molte lacrime», una fossa dentro la quale le calano, preparando così le condizioni – quanto meno – per un amore *nella* morte.

È invece un intrico crudele di cuori che si cercano, si separano e si ritrovano troppo tardi – «*l'ironique trop tard*» che sarà di Baudelaire – ad alimentare *Frédéric et Bernerette* (1838), novella di Alfred de Musset. Mentre il protagonista Frédéric e l'inglese Fanny, sposi novelli, siedono davanti al caminetto stretti in un abbraccio, uno scoppietto del fuoco, poi una fiammata improvvisa, fanno trasalire Frédéric. Perché quella scena ne ripete un'altra vissuta anni prima, pure allora davanti a un caminetto scoppiettante, con un'altra giovane donna stretta tra le braccia, Bernerette. Frédéric ritorna con la mente all'amore provato per lei – il primo –, la cui brace sente ardere ancora nel fondo dell'anima: un amore che aveva infranto ogni barriera di assennatezza, pregiudicando il suo avvenire e mettendolo in urto con la famiglia. Da Bernerette si era distaccato in seguito a un incrocio di eventi che l'aveva indotto, ingiustamente, a sospettarla di avere una relazione con un altro uomo. Che il destino esista, avverte il narratore, sta per essere dimostrato da un «*hasard étrange*». Lo strano caso è che a Frédéric sia consegnata proprio allora una lettera di Bernerette. La «*pauvre fille*» l'aveva scritta poco prima di togliersi la vita, per dissipare il malinteso che aveva spezzato l'incantesimo, e fargli sapere quanto lo avesse amato e ancora lo amasse, terminando con un addio per sempre dalla sua *fedele* amica. Nell'ultimo paragrafo, il narratore riferisce un fatto di cui è venuto a conoscenza: dopo avere letto la lettera, Frédéric ha compiuto su sé stesso un «funesto tentativo» [Musset 1950, 253].

È tempo di avvicinare gli scritti ispirati da donne defunte quando l'amore sia sorto o risorto dopo la loro dipartita, per effetto di una retrospezione che presenta persone e sentimenti sotto una luce nuova. Il caso di Thomas Hardy mostra esemplarmente come rapporti che non furono improntati a una temperatura affettiva elevata e costante nel tempo, quale era quello con la sposa Emma, morta nel 1912, ottengano una profonda riconsiderazione dopo il distacco estremo e supremo, approdando anche a esiti di notevole qualità poetica, sia nella sfera verbale sia in quella delle combinazioni metriche. Sono poesie che, dopo anni di freddezza e di silenzi, animano un dialogo con una interlocutrice il cui corpo è assente, ma l'anima no, e che ascolta il marito riconoscere i propri errori,

provare a giustificarsi, e replica con parole di riconciliazione. Valgano alcuni riferimenti che illustrano la rinnovata armonia, il rimpianto di ciò che non fu, ma anche di ciò che fu, a cominciare dal ricordo di gioiose esperienze condivise: alcune all'aperto – gite a piedi su sentieri cari (*Old Excursions* [Hardy 1910 a, 132]) o a cavallo su rocce strapiombanti (*The Going e Beeny Cliff* [Hardy 1910 b, 3 e 24]) – e altre al chiuso, come in *The Last Performance*: Emma era solita cantare vecchie canzoni per il marito accompagnandosi al piano, ma una sera disse che quella sarebbe stata l'ultima volta, e il poeta ancora non sa spiegarsi «*how she knew*» [*ibidem*, 49]. Nel presente quelle canzoni sono ragione di un rimprovero che giunge dalla tomba: «*Now I am dead you sing to me / the songs we used to know*», mentre il marito non le intonava quando lei era in vita (*An Upbraiding* [*ibidem*, 55]). Altre volte gli accenti sono elegiaci: in *End of the Year 1912* traggono origine da una presa di coscienza amara: «Eri qui nel suo giovane inizio / non sei più qui nella sua invecchiata fine». Altre volte ancora sono intrisi di ironia dolente, come nella poesia che dice a quale moda Emma si fosse dovuta rassegnare: stare agghindata («*costumed*») in un sudario (*A Circular* [*ibidem*, 19]). In *The Spell of the Rose*, la morta deplora malintesi (*misconceits*) che furono fatali al loro amore, mentre in *A Week* è il vivo a consumarsi di assenza e di nostalgia: «*On Sunday night I longed for thee, / without whom life were waste to me!*». E ora ci sono apparizioni del fantasma di Emma,¹² anche sonore – una fioca canzone appare («*ghosts*») nell'orecchio del poeta, che non sa dire quale, «*but it seems to come from a tomb*» (*I look in Her Face*) –, ora, come in *He Prefers Her Earthly*, identificazioni di lei con essenze aeriformi; e in *Something Tapped* una falena, nella luce del mattino, prende sul vetro il posto di un volto stanco («*weary*») intravisto di sera. Nel lasciare Hardy, importa notare che nella raccolta di poesie per la sposa defunta figura uno dei rari testi del nostro *corpus* in cui la morte sia rappresentata come un'entità metafisica, dotata di vita propria: una «*cowled Apparition*», alla quale manca solo la Falce (*At the Piano*, [Hardy 1910 a, 160]).

¹² Da *My Spirit Will Not Haunt the Mound*, prosopopea della defunta che coniuga tutti i verbi al futuro, si apprende che il suo spirito curioso lascerà il petto gravato dal tumulo, e con piedi di fantasma andrà vagando lungo le strade, posseduto dai ricordi; e là potrà trovarlo chi lo ha ancora un poco nel cuore [Hardy 1910 a, 112]. È uno dei testi – poco numerosi – in cui c'è dicotomia tra corpo e anima; e qui è anche prefigurata la futura scissione.

Resta da menzionare la categoria, prossima alla precedente, delle donne che divennero oggetto d'amore proprio e solo perché morte. Secondo alcuni biografi, l'amore che Chateaubriand rifiutò a Pauline de Beaumont viva le fu concesso appunto dopo la sua scomparsa, e lo stesso destino toccò ad altre donne compiante nei *Mémoires d'outre-tombe* (Delphine de Custine, Nathalie de Noailles, Claire de Duras...), i cui nomi, quando Chateaubriand li pronunciava, risuscitavano il suo passato più che far rivivere chi li aveva portati. Soprattutto, quelle «*figurantes de la mélancolie*» gli consentivano, essendogli cara la postura del predestinato a una negatività senza scampo, di dipingere la sua vita come una lunga catena di rimpianti, come una perpetua, inconsolabile vedovanza; e di mostrarsi afflitto per *essere ancora*, quando altre persone *non erano più*. In queste opinioni c'è un fondo di verità, ma io credo che le rievocazioni di Pauline occupino un luogo a parte nella dinamica sentimentale dei *Mémoires*. E non solo perché la sua vita si spense tra le braccia di Chateaubriand a Roma, il 4 novembre 1803, né perché la minuta della relazione dei suoi ultimi momenti che egli inviò all'unico congiunto vivente (e che ho potuto leggere), è costellata di tutte le tracce grafiche rivelatrici di un tormento lacerante, macchie d'inchiostro comprese. In realtà, varrebbe da sola a provare il carattere eccezionale di quelle rievocazioni una frase del 1838, immessa in un passo nel quale il memorialista imputa all'umana incostanza («*nos infirmités volages*») che il legame reciso dalla morte trentacinque anni prima non fosse rimasto l'ultimo: «*Il est des paroles qui ne devraient servir qu'une fois: on les profane en les répétant*» [Chateaubriand 2003, I 717].

7. *Eros necrofilo*

Una sorta di grado zero della nostra materia si può riconoscere nella fascinazione esercitata sull'*io* poetico o narrante, o su un personaggio, da una donna non conosciuta da viva, talvolta morta da secoli, talvolta mai vissuta, possibilità che Dino Campana indica nella *Sera di fiera* (1914): «Con Lei che non è nata eppure è morta / e mi ha lasciato il cuore senz'amore» [Campana 1941, 43].

I *Diaria rerum romanarum* di Stefano Infessura segnalano tra gli accadimenti notabili del 1485 il dissotterramento, a poche miglia da

Roma, di un sarcofago di marmo impiombato che custodiva il corpo integro di un'adolescente di straordinaria bellezza. Ciocche di capelli d'oro spuntavano da una benda dorata avvolta intorno al capo, e la carnagione era rosea, «*ac si nunc mortua fuisset*»; aveva gli occhi semiaperti, come le labbra. La lingua, estratta dalla bocca, tornava subito nella sua sede, i denti erano bianchi e fermi, altrettanto bianche e ferme le unghie di mani e piedi, le articolazioni elastiche. La salma fu traslata in Campidoglio, e una moltitudine di uomini accorsero da ogni parte «*eam videre cupientes*», finché il papa Innocenzo VIII, temendo che chi scopriva dentro una tomba pagana il segreto di una bellezza sopravvissuta alla morte potesse dimenticare quali segreti racchiudeva un sepolcro scavato nella roccia di Giudea, la fece sotterrare di notte «*in locum incognitum*», fuori dalla Porta Pinciana [Infessura 1890, 178-180].

I fatti narrati dal cronista si prestano a diverse considerazioni. Tralascio per ora quelle che li ricondurrebbero entro l'orbita del feticismo e della fascinazione necrofila, certo latente. Mi sembra più rilevante pensare che quel corpo inalterato, il cui potere di attrazione era accresciuto dall'incredibile bellezza, divenne oggetto di culto perché era percepito dai visitatori come l'emblema della resistenza all'irreversibile, come la figura, non di un *al di là* della morte, ma di un *al di qua* di essa: si potrebbe dire «la vita della morte», che è il fenomeno di cui Edmond e Jules de Goncourt, insieme a Gautier, aspetteranno vanamente la rivelazione assistendo, nel 1867, alla svestizione dei resti mummificati di una donna vissuta duemila quattrocento anni prima [Goncourt 1989, II 85].

Dall'estetizzazione all'erottizzazione del corpo femminile esanime la distanza non è grande, e se ne ha la prova passando dal fatto di cronaca a un episodio fittizio, nel quale si rispecchia nondimeno una realtà storica, l'evangelizzazione dell'America del Nord. L'episodio è narrato in *Atala ou Les amours de deux sauvages dans le désert* di Chateaubriand, romanzo del quale si è già fatta menzione, i personaggi sono la giovane indiana eponima, che si è uccisa col veleno e sta per essere seppellita dal suo innamorato Chactas, come lei costretto alla castità da un giuramento fatto da Atala alla madre, causa del suo suicidio: giacché, per non infrangerlo, infiammata di passione com'era, aveva preferito sacrificare sé stessa. Il terzo personaggio è il missionario francese Aubry, guida spirituale di entrambi. Atala, indiana di padre spagnolo, si era convertita precocemente al cristianesimo, e, poco prima di spirare, ottiene da Chactas la promessa

che si convertirà a sua volta, in modo da potersi riunire a lui in un'altra, più lunga e più felice vita. Il testo, a questo punto, presenta le immagini di Atala trapassata, alle quali Girodet avrebbe prestato nel 1808, dipingendo *Atala au tombeau*, un'evidenza plastica tale da provocare, come ho già ricordato, un singolare turbamento presso gli osservatori coevi:

Atala était couchée sur un gazon de sensitives de montagnes; ses pieds, sa tête, ses épaules et une partie de son sein étaient découverts. On voyait dans ses cheveux une fleur de magnolia fanée... [...] Ses lèvres, comme un bouton de rose cueilli depuis deux matins, semblaient languir et sourire. Dans ses joues d'une blancheur éclatante, on distinguait quelques veines bleues. Ses beaux yeux étaient fermés, ses pieds modestes étaient joints, et ses mains d'albâtre pressaient sur son cœur un crucifix d'ébène. [...] Elle paraissait enchantée par l'Ange de la mélancolie, et par le double sommeil de l'innocence et de la tombe. Je n'ai rien vu de plus céleste. Quiconque eût ignoré que cette jeune fille avait joui de la lumière, aurait pu la prendre pour la statue de la Virginité endormie [Chateaubriand 1969, I 88-89].

Hypnos e *Thanatos* si mescolano, e fanno della morte e della morta un oggetto estetico, in un turbinio sapiente di dettagli fisici e di metafore floreali. Il riferimento – in posizione forte e col risalto della maiuscola – alla verginità, dormiente e perciò indifesa, evoca un altro fiore, il quale non sarà mai colto. Girodet non fece che captare la carnalità presente in trasparenza nella scena, e suggerire allo sguardo la transizione di Atala da *bella morta*, irradiante la serenità del giusto e la luce della speranza, a oggetto erotico.

Quanto a Chactas, grazie alla forza consolatrice delle perorazioni di padre Aubry le sue reazioni evolvono da una disperazione che lo isola dal mondo verso un atteggiamento di rassegnazione sublime: avvio, volendo proseguire il parallelo con la tela di Girodet, per una delle prime rappresentazioni del dolore silente e interiorizzato nella pittura moderna. Quando, nel 1725, Chactas, vecchio e cieco, racconterà a un Francese di nome René le avventure della sua giovinezza, dirà di avere cosperso di terra il corpo di Atala, che era adagiato nella fossa scavata con le mani da lui e da padre Aubry, e di avere visto scomparire a poco a poco le forme del suo corpo. Il seno spuntò per un po' dal suolo annerito, «come un giglio bianco si solleva in mezzo a una argilla scura». Chactas confessa al suo ospite di essere stato tentato più tardi di ria-

prire la fossa, per vedere ancora una volta colei che avrebbe amato per sempre: «un timore religioso mi trattenne» [*ibidem*, I 91]. Timore che, forse, maschera la volontà dello scrittore di non spingersi troppo oltre sulla via dell'erotismo necrofilo.

E che pensare, su questa stessa linea di ambiguità e, forse, di sentimenti repressi, dell'episodio evocato da Lamartine nel poemetto *Lis du Golfe de Santa Restituta, dans l'île d'Ischia*? Ad animarlo sono alcuni pescatori, i quali hanno trovato sulla spiaggia il corpo di una «*vierge inconnue*», morta e nuda. Il poeta immagina, con un empito da *comédie larmoyante*, che fosse venuta a chiedere loro una tomba, aggiungendo un apprezzamento in cui la percezione della bellezza ha una ripercussione intima: «*Même à travers la mort sa beauté touchait l'âme*». Il titolo, che identifica con tanta precisione il luogo su cui un'onda notturna sospinse la vergine senza nome, sembra scelto apposta per conferire credibilità alla vicenda. Si osserverà, inoltre, che l'indicazione della sua nudità è consolidata – con ridondanza vistosa, e per questo sospetta – da quella di un oggetto del quale è logicamente priva: «*elle était morte et nue, / sans autre robe que les flots*» [Lamartine 1878, 176-177].

La persistenza di certi atteggiamenti, e allo stesso tempo la vischiosità della letteratura (che non è la stessa cosa), sono attestate eloquentemente da un passo di un altro scritto di Lamartine, il *Voyage en Orient* (1832-1833). A Gerusalemme, il viaggiatore aveva visto una giovane turca dal bel volto piangere il marito morto, di fronte a un piccolo monumento bianco innalzato sulle colline intorno alla città. «*Ses deux seins – che portava nudi secondo il costume delle donne di quella regione – touchaient la terre, et creusaient leur moule dans la poudre*». L'immagine della vita nel suo rigoglio corporeo¹³ richiama alla memoria del viaggiatore un altro *stampo*, quello del «*beau sein d'Atala ensevelie*», che la sabbia sparsa sulla fossa disegnava ancora in quella che chiama «*l'admirable épopée de M. de Chateaubriand*» [Lamartine 2011, 443]. Il “signor di Chateaubriand”, nella relazione del suo primo viaggio in Italia (1803-1804), edita nel 1827, aveva evocato i fragili relitti di corpi femminili incontrati nei musei, ed erano il seno, impresso

¹³ Di Graziella appena conosciuta, Lamartine ricorda quarant'anni dopo di avere visto modellarsi sotto la camicia leggera «*les premières ondulations de la jeunesse*» [Lamartine 1855, 166].

in un frammento di terra, di una giovane donna morta a Pompei («*la mort, comme un statuaire, a moulé sa victime*»), un pezzo di cenere del Vesuvio, friabile al tatto, che conservava l'impronta, ogni giorno più cancellata, di un seno e di un braccio, e la chioma di una donna trovata in una tomba a Roma, che forse ispirò la più volubile delle passioni; e tuttavia era sopravvissuta all'impero romano [Chateaubriand 2010, 148, 112, 166].

Parla di un residuo dell'Antichità anche un racconto ben congegnato di Henry James, *The Last of the Valerii* (1874), il quale, in luogo di amori proiettati oltre la morte, ne propone uno che accoglie nel circuito della vita un essere privo di vita. La storia è, appunto, quella di un conte italiano preso da amore per una statua di Giunone dissotterrata nel parco incolto della villa avita, tanto ardentemente da erigerle un altare dentro un piccolo tempio. Da allora, il suo rapporto con la realtà s'inverte, come ha inteso bene la sposa americana: «*His Juno's the reality; I'm the fiction!*» [James 1962, II 117]. D'altra parte, la statua è così perfettamente bella e possiede un'espressività così intensa che anche un altro personaggio, amico e confidente della sposa, stenta a crederla inanimata.¹⁴

8. Tre racconti di Poe

Intitolati con nomi femminili, i tre racconti di Poe presi in esame in questa sezione evocano avvicendamenti di corpi amati nella stessa tomba (*Morella*, 1835), decessi e resurrezioni sotto altre spoglie (*Ligeia*, 1838), amori senza confini spezzati dalla morte, ma salvaguardati

¹⁴ A questa fantasia italiana si può ricollegare *Gradiva* (1903), «fantasia pompeiana» di Wilhelm Jensen resa celebre da un saggio di Freud, Ne è protagonista un archeologo, che s'innamora di una giovinetta scolpita su un bassorilievo antico. Attorno a quella figura egli intesse sogni a occhi aperti, le inventa un nome (Gradiva, "colei che avanza") e un'origine, Pompei, dove si reca per cercarla. Un giorno vede improvvisamente, senza poterne dubitare, la Gradiva mentre esce da una casa e, con passo leggero, raggiunge l'altro lato della strada. Si saprà in seguito che la figura femminile scorta dall'archeologo è un'amica d'infanzia, alla quale il suo sentimento d'amore si rivolgeva in realtà, attraverso questa complessa costruzione fantasmatica. Ma nel racconto di James non ci sono sostituzioni subliminali, e la statua è proprio e solo una statua.

da giuramenti di fedeltà eterna, poi infranti (*Eleonora*, 1841). L'eroina dell'ultimo racconto mantiene, per parte sua, la promessa fatta al marito mentre si spegneva in pace: quella di dargli indizi della sua presenza sospirando vicino a lui, riempiendo di profumi tolti dai turiboli degli angeli l'aria che doveva respirare; e una volta accade pure che egli si risvegli al contatto di due labbra immateriali posatesi sulle sue. Eleonora si manifesta per l'ultima volta dopo le sue nozze con un'altra donna, per esortarlo, con sospiri che divennero voce, a dormire quietamente: «perché lo Spirito d'Amore regna e governa [*reigneth and ruleth*]» [Poe 1990, 304]. Gli saranno spiegate in Cielo, soggiunge la voce, le ragioni che lo hanno sciolto dal giuramento fatto alla prima sposa. E andrà qui rimarcata l'ambiguità che sorge dal dominio assoluto esercitato in modo simultaneo da uno Spirito d'Amore, il quale sembra alludere a un Eros pagano (nei *Poems* lo scrittore fa volentieri appello alle divinità greco-romane), e da un Cielo indubitabilmente cristiano.

L'ambiguità caratterizza anche lo svolgimento degli eventi narrati in *Morella*, in margine ai quali sono toccate questioni tutt'altro che vacue. Il narratore-protagonista, per impulso di Morella, sua sposa e conoscitrice profonda dell'idealismo tedesco, s'interroga sulle ragioni per le quali siamo la persona che chiamiamo «io» e non un'altra. Questa domanda ne solleva una seconda, che sollecita il suo interesse per la natura «inquietante», ma nel medesimo tempo «eccitante» delle sue conseguenze: la nostra identità personale, alla morte, è *oppure non è* perduta per sempre? Nella storia raccontata si è tentati d'intravedere inflessioni interpretabili in termini freudiani, se ci si riporta con la mente alle vicende biografiche di Poe, particolarmente alle nozze celebrate nel 1835 con la diletteissima cugina germana Virginia Clemm, appena tredicenne. Morella – la cui scomparsa il marito (e narratore) aveva desiderato «con ardore», mosso da un inspiegabile malanimo dopo anni di passione – muore di parto. La bambina che nasce è amata fortemente dal padre, al quale la somiglianza fisica e intellettuale con la madre appare di giorno in giorno più piena. Egli tarda a darle un nome, e quando al fonte battesimale lo fa, pronuncia quello di Morella. La risposta di lei è: «*I am here!*» [*ibidem*, 17]. Ma non molto tempo dopo Morella muore di consunzione. Il padre, che ha continuato ad amarla quanto all'inizio aveva amato la madre, la porta «con le sue proprie mani» alla tomba, scoppiando a ridere – inatteso umorismo nero misto a ironia romantica – allorché non ritrova più alcuna traccia

della prima Morella, nella fossa in cui depone la seconda. Del resto, la Morella originale, poco prima che la sua voce tacesse per sempre, aveva annunciato al marito che era sul punto di morire ma *sarebbe vissuta*, che la donna che aveva aborrito in vita avrebbe adorato morta.

Lo schema narrativo di *Morella* ricompare, e più probabilmente è preso a modello, in un poemetto in prosa di Baudelaire (fatto che è passato inosservato, se non m'inganno), e caricato di significati ulteriori in sfere dove non sembrerebbe poter trovare patria, come quella dell'estetica letteraria. Il poemetto, intitolato *Laquelle est la vraie?* (1869), presenta un analogo, ma – in profondità – ben dissimile caso di resurrezione della stessa persona. Il piano letterale disegna un'allegoria dell'angoscioso scarto tra le lusinghe dell'Ideale, spirituale e poetico, e la materializzazione del reale nella sua forma più laida, la quale si sostituisce improvvidamente all'altra (non per niente nella preoriginale il titolo era *L'Idéal et le réel*). La prima metà del testo è abitata da una giovane donna che porta un nome rivelatore, Bénédicte, e i cui occhi diffondono il desiderio di bellezza ed elevatezza. Ma, troppo bella per vivere a lungo, era morta pochi giorni dopo l'incontro con il narratore, il quale l'ha seppellita pietosamente, ben chiusa dentro una bara di legno profumato e incorruttibile. Mentre teneva gli occhi fissi su quel luogo sacro, aveva visto sorgervi una personcina *singularmente* somigliante alla defunta. Ne era invece la controfigura «isterica» e «bizzarra» e tra le risa gli aveva detto di essere, lei, la vera Bénédicte e che, come punizione del suo accecamento, l'avrebbe amata quale è [Baudelaire 1971, I 342]. Il narratore, furioso, aveva risposto di no per tre volte e, volendo accentuare il suo rigetto, aveva pestato violentemente la terra smossa di fresco, con il risultato di sprofondarvi fino al ginocchio e, come un lupo preso nella tagliola, di rimanere attaccato, *per sempre* forse, alla fossa dell'Ideale.

Ligeia condivide con gli altri due racconti la disposizione a sfumare il confine tra la vita e la morte, e a insinuare domande cruciali sul rapporto tra le due condizioni. E, come in quei due racconti, il protagonista-narratore rimane vedovo e si risposa.¹⁵ In questa occasione si assiste a una

¹⁵ In una postilla alla traduzione di *Eleonora*, che potrebbe applicarsi agli altri due racconti e a Poe stesso «*après la mort de son épouse très aimée*», Baudelaire osserva che molti poeti hanno inseguito, nella loro vita amorosa, l'immagine di una donna unica: «*cette supposition d'une âme permanente sous différents corps peut apparaître*

serie di decessi e di resurrezioni intermittenti che sommuovono il corpo di Rowena, la seconda moglie, finché dal letto si leva, avvolta nel sudario, la prima, il suo «*lost love*»: Ligeia [Poe 1990, 125]. Donna di suprema bellezza, guida del marito nei «misteri del trascendentalismo», Ligeia era animata, a mano a mano che la sua salute declinava, da un desiderio sempre più violento di vivere, «nient'altro che di vivere». Alcune affermazioni del filosofo secentesco Joseph Glanvill messe in esergo, l'ultima delle quali è citata altre tre volte nel corpo del testo, indicano la via maestra per non morire interamente («*utterly*»), e perciò senza ritorno: «Chi mai conosce i misteri della volontà, con la sua forza? [...] L'uomo non cede agli angeli, né interamente alla morte, se non per la debolezza della sua labile volontà». Il ritorno di Ligeia in vita, preceduto da varie apparizioni ectoplasmatiche che terrorizzano Rowena (e una mano invisibile stilla gocce di veleno nel bicchiere di lei), dimostra con quanta forza la sua volontà avesse rifiutato di piegarsi al destino.

9. Sussurri e apparizioni

In un'elegia stampata nel 1796, Ugo Foscolo narra l'improvvisa discesa, dalla «*empirea soglia*», dell'amata Amaritte (anagramma di Marietta, *alias* la contessa Maria de' Medici), un anno dopo la morte e dopo infiniti suoi pianti. La figura apparsa al poeta non parla, si limita appunto a mostrarsi, per dire meglio: a *essere*, dando prova con la sua presenza consolatoria, non la prima (v. 50), della porosità, per le anime beate, del confine tra vita e morte. [Foscolo 1994, 284-287]. Per contro, sono invisibili e impalpabili «*les ombres chéries*» delle quali Lamartine, cultore in poesia di sepolcri e di trapassati quanto Chateaubriand lo era in prosa, discorre in un poemetto raccolto nelle *Premières méditations poétiques* (1820), *Le soir*. Il loro ritorno immateriale, lontano dalla folla e dal rumore, è l'indizio di una corrispondenza spirituale che oltrepassa la tomba. E i morti, per comunicare con i vivi, scelgono appunto le forme del soffio del vento e della «*douce lumière*» [Lamartine 1878, 139-141).

comme le plaidoyer d'une conscience qui craint de se trouver infidèle à une mémoire chère» [Poe 1950, 61-62].

Un ulteriore esempio di morti che non lesinano le apparizioni, ricco di motivi accessori e di sfumature, è offerto da *Spirite* (1866), ultima opera narrativa di Gautier, classificata dal sottotitolo come «novella fantastica». A somiglianza di quanto era accaduto a Clarimonde, una stessa defunta assume i connotati di amante e di oggetto d'amore. Però il suo ritorno nel mondo dei viventi reca tracce evidenti della dottrina spiritistica enunciata dal *Livre des esprits* (1857) di Allan Kardec, che Gautier aveva letto. Secondo quel libro, il ritorno degli spiriti può effettuarsi in due modi distinti, entrambi messi in atto nella novella: o sotto forme «eteree», o assumendo temporaneamente un involucro carnale, con lo scopo di «purificarsi e illuminarsi» [Kardec 1994, 38 e 58]. Un'anima vagante, annunciata da un sospiro prima che la sagoma del corpo avuto in vita si rifletta in uno specchio, confessa al protagonista Guy de Malavert, aspirante poeta e (non per caso) lettore fervente di Poe, di averlo amato segretamente, finché una serie di coincidenze avverse e le sue nozze con un'altra donna l'avevano disillusa a morte. Toccato da questa tragedia, Malavert sceglie di votare il resto della sua esistenza a colei che l'aveva patita, ma la bellezza e le doti interiori di *Spirite*, come decide di chiamarla, gli ispirano presto un amore assoluto. Che egli fosse predisposto all'avventura nella quale la defunta lo trascina è suggerito da un'indicazione essa pure non casuale: il primo dei volumi da lui letti o citati lungo il testo è *Evangeline* (1847), poema di Longfellow tradotto in francese nel 1865, che racconta la separazione forzata di due amanti, la lunga e vana peregrinazione per ritrovarsi e la riunione sempiterna, fianco a fianco, nella stessa tomba. Particolare notevole, per un certo numero di pagine Gautier affida la titolarità della narrazione a *Spirite*, la quale detta a Malavert, tramite un contatto medianico, un testo che ripercorre le vicende della sua giovane vita, il suo amore deluso e il suo passaggio da questo mondo in un mondo di splendori ineffabili, dal tempo nell'eternità, dal finito nell'infinito. Con questo artificio, non solo i medesimi eventi sono proposti da due angolazioni differenti, ma *Spirite* può anche elucidare a Malavert (e al lettore) episodi e situazioni che erano apparsi inspiegabili.

Passato qualche tempo, e avendo compreso che la visione adorata non avrebbe potuto mai riprendere corpo e vita nella donna che era stata, Malavert si risolve a raggiungerla nella morte. Così, mentre calca nei pressi di Atene, si lascia assassinare dai briganti incontrati su

una via solitaria. A Parigi, nello stesso momento, l'amico più dotto e caro, un barone svedese, sta leggendo un capitolo di uno *strano e misterioso* libro di Swedenborg, capitolo che ha per titolo (deformato da Gautier) *Les mariages de l'autre vie*. E all'improvviso, attraverso pareti diventate trasparenti, vede apparire in cielo due punti incandescenti, che avvicinandosi assumono le sembianze di Malavert e di Spirite, per confondersi finalmente in una perla unica [Gautier 2002, II 1230]. «*Les voilà heureux à jamais; leurs âmes réunies forment un ange d'amour*», dichiara il barone nel paragrafo conclusivo, mostrando di meritare il diploma di "iniziato" che il testo gli aveva conferito. Infatti Spirite, durante la sue sedute di dettatura, aveva comunicato che era necessaria la fusione di due anime per generare un angelo.

La conclusione della novella ricaccia nelle tenebre il sublime malefico della passione terrestre, i cui fremiti sono latenti in alcuni passi; e lo spirito della defunta conduce effettivamente a termine il suo itinerario di purificazione. L'aldilà splendente che aveva evocato, e nel quale l'una e l'altra anima si sarebbero inoltrate di conserva, era il Paradiso cristiano. Spirite aveva pure rivelato come fosse stato Dio stesso, poiché il suo amore aveva vinto la morte, ad averle concesso di ritornare sulla terra per guidare l'amato verso la vera vita. Ciò non toglie che il versante spiritistico della novella mantenga la sua identità e le sue funzioni, senza che il parallelismo con la concezione cristiana si converta in antagonismo. Come altre volte, ci troviamo di fronte a un compromesso che mira a mascherare un'aporia, ma che ottiene l'esito contrario di farla risaltare.

Per solito è indecidibile la risposta a un quesito che si cela nelle nostalgie e nei compianti degli amori perduti, e che si può formulare in questi termini alternativi: se il ricordo delle estasi dei sensi godute congiuntamente in vita sia percepito come un pensiero inammissibile alla coscienza; oppure se persista sotterraneamente nel rapporto memoriale con l'essere amato e scomparso. Nel caso di *Véra*, racconto al cui assetto finale (1883) Villiers de l'Isle-Adam giunse in capo a un processo compositivo laborioso, la seconda evenienza esiste. Si ha ben motivo di pensare, anzi, che lo scrittore avesse l'intenzione precisa di suggerirla, perché la morte di *Véra* è causata da un eccesso di piacere condiviso con il marito, al quale il suo cuore non aveva retto. Ma ciò che prima di tutto, e fin dal primo incontro, il conte d'Athol e la futura contessa

condividavano era un temperamento dei più singolari. Entrambi, infatti, possedevano «sensi meravigliosi», ma «esclusivamente terrestri», nei cui doni si sarebbero assorbiti perdutamente; alle loro intelligenze, invece, erano estranee le idee di anima, d'Infinito, «*de Dieu même*» (in corsivo anche nel testo).

L'inconsolabile d'Athol decise, con la complicità perplessa del vecchio maggiordomo, di continuare a vivere come se la sposa adorata non fosse morta e abitasse ancora con lui. Mosso da una «profonda e onnipotente volontà», consona a principî che secondo un'opinione corrente sarebbero stati ispirati a Villiers da Schopenhauer,¹⁶ egli negava la morte e, a forza d'amore, plasmava la vita della sposa e ne suscitava la presenza. Presenza che si faceva riconoscere attraverso fenomeni misteriosi: melodie accennate al pianoforte, un bacio che gli chiudeva la bocca mentre si disponeva a parlare, un viso «dolce e pallido» che prendeva forma e scompariva in un lampo. La sera dell'Anniversario, i segni – i segnali, piuttosto – s'infittirono, e quando la voce narrante prorompe in questa esclamazione: «*Ah! les Idées sont des êtres vivants!...*» [Villiers de l'Isle-Adam 1986, I 560], si è spinti, anche dalla lettera maiuscola, a ricondurre le sue parole non a un ilemorfismo prossimo a Aristotele, ma a una vaga trascendenza platonica. Quel che sembra certo è che era stato d'Athol a ricreare con il (e *nel*) pensiero la «forma» del suo amore ideale e del suo Ideale d'amore, il quale s'incarnava precisamente in Véra. Non per nulla la voce narrante gli attribuisce la consapevolezza «*qu'ils n'étaient, réellement, qu'un seul être*». Di questa resurrezione tutta mentale dà prova il fatto che la contessa fosse ricomparsa in tutto il suo splendore, e addirittura con un sorriso imparadisato di voluttà, ma solo per dissolversi subito dopo tra braccia disperate che cercavano invano di trattenere l'Ombra, e dunque essere perduta una seconda volta. Il conte aveva commesso il medesimo errore fatale di Orfeo: anch'egli si era voltato simbolicamente indietro, nell'attimo in cui si era ricordato, e aveva ripetuto a voce alta, che Véra era morta.¹⁷

¹⁶ Ma Clarimonde è determinata spontaneamente a rivivere, e in *Ligeia*, tradotto da Baudelaire, Poe si appoggia al volontarismo predicato da Joseph Glanville. Conviene anche ricordare che *Die Welt als Wille und Vorstellung* fu tradotto per la prima volta in francese solo nel 1888-1890.

¹⁷ Il dissolvimento repentino di Véra ha come modello evidente quello di Euridice evocato in *Georgiche*, IV 499-502.

Tuttavia, ed è un tratto che perturba la logica del racconto e rende ambiguo il suo senso complessivo, la voce narrante aveva rivelato poche righe prima del suo intervento esclamativo, per mezzo di una modalizzazione («*on eût dit que...*»), che quella stessa sera Véra stava adoperandosi con tutte le forze per ritornare nella sua stanza, dove il marito sedeva accanto al fuoco e a una poltrona vuota, e dove ogni cosa la reclamava: «*Elle y était nécessité. Tout ce qu'elle aimait, y était*» [*ibidem*, I 559]. Che avesse trovato il modo di uscire dalla tomba almeno per il tempo necessario a eseguire un'azione per lei essenziale (ero tentato di scrivere: vitale), lo testimonia l'oggetto che, come si legge nel breve paragrafo conclusivo, il conte sentì cadere dal letto nuziale, e riconobbe e raccolse «con un sorriso sublime». Si trattava della chiave d'argento che consentiva l'accesso al mausoleo in cui Véra era sepolta, e che, dopo avere posato la pietra, aveva gettata nello spazio interno, oltre il cancello, per renderla inaccessibile. Si vede dunque come le incoerenze e l'ambiguità del racconto siano sancite dalla sua conclusione («sorriso sublime» incluso), la quale sembrerebbe prefigurare esperimenti occultistici rivolti (come quelli di Rancé) a liberare l'amata dalla notte della tomba. Ma potrebbe invece voler indicare a d'Athol la vera via che lo avrebbe condotto fino a lei: quella, inversa, di una riunione dopo la morte. Una via che avrebbe anche suggellato la gemellarità delle loro anime, però sconfessando la visione materialistica che l'inizio del testo aveva ascritto a lode della coppia, e che il finale imputerebbe retroattivamente a suo biasimo. Se questo fosse vero, Villiers farebbe intendere che nel suo giudizio ultimo ogni tentativo di resurrezione su questa terra è sacrilego.

Non sembra infondato ritenere che Mallarmé, autore di un saggio lodativo su Villiers, «*homme au rêve habitué*», avesse letto la prima (1874) o la seconda (1876) preoriginale di *Véra*, e ne fosse memore quando, il 2 novembre 1877 – data iscritta nel paratesto –, rimò un sonetto senza titolo. In calce si legge questa frase chiusa tra parentesi, che intesse un gioco sottile di possessivi: «*Pour votre chère morte, son ami*» [Mallarmé 1998, 67]. La «cara morta» sarebbe, ma l'identificazione non è pacifica, Ettie Yapp, moglie inglese dell'egittologo Gaston Maspero, che Mallarmé aveva incontrata in gioventù, e forse corteggiata discretamente: la morte l'aveva colta a ventisette anni, nel 1875. Che il sonetto abbia radici nella realtà – e la sua natura di

omaggio privato spiegherebbe allora perché sia rimasto inedito fino alla morte del poeta –, o vada letto invece, come qualcuno pensa, nella forma di un epitaffio immaginario per gli amori che aspirano a essere inestinguibili, è tutt'altro che irrilevante, ovviamente, sul piano assiologico.

Converrà ricordare che Mallarmé non ancora ventenne aveva pianto, in un ciclo di componimenti di varia struttura e dimensioni, la scomparsa di una giovane donna amata, lei pure inglese, il cui nome – Harriet – è citato nei versi, e il cognome – Smythe – in una postilla in prosa. Sono versi di un poeta in formazione, devoto ai motivi e ai toni della tradizione romantica, nei quali s'insinuano talora ardimenti metafisici, come accade in un breve testo intitolato *À Dieu!*: «*De ton ciel ris-tu quand je pleure?*». Accenti di questo genere sono ben lungi dal risuonare nel sonetto, che per l'intero spazio testuale adotta la figura della prosopopea (a parlare è la morta), figura identificata come tale da una coppia di virgolette francesi: la prima è preceduta da una lineetta e con la seconda inquadra il discorso, tenuto in regime allocutivo. Apprendiamo così dalla sua stessa voce che la morta è uscita dal «*sépulcre à deux*» dove ancora giace da sola, per rendere visita al malinconico vedovo, il quale non chiuderà occhio nella vecchia poltrona, benché la mezzanotte sia passata, fino a quando l'ultimo tizzone del «focolare così chiaro» non avrà illuminato la sua Ombra. I due versi finali rivelano quale sia la “chiave” per farla *rivivere* e per ritrovarla: «*Il suffit qu'à tes lèvres j'emprunte / le souffle de mon nom murmuré tout un soir*» [Mallarmé 1998, I 66-67].

Il caminetto acceso, le due poltrone, una delle quali vuota, l'anima – qui tutta «tremante» – che aspira a ritornare in quello spazio carico di valori affettivi, rimandano visibilmente a *Véra*. Ma va soggiunto che il caminetto davanti al quale, questa volta, staranno *due* persone, la correlazione lessicale *tison / tisonner*, indirizzano anche verso un altro sonetto senza titolo di Mallarmé, che conchiude le *Poésies* raccolte nell'edizione Deman (1899). E la terzina finale, di cui è evidente l'interesse dal nostro angolo visuale, rappresenta un amore in atto che si offusca a causa di un volo mentale verso un'altra, morta da millenni: «*Je pense plus longtemps peut-être éperdument / à l'autre, au sein brûlé d'une antique amazone*» [*ibidem*, I 44-45].

In molti dei testi considerati in queste pagine, e in altri che si sarebbero potuti convocare, sono sottintese, o sottaciute, interrogazioni della specie di quelle formulate da Chateaubriand, nel passo dei *Mémoires d'outre-tombe* che lo ritrae, il 21 gennaio 1815, assorto nella contemplazione del catafalco che trasporta i resti da poco esumati di Marie-Antoinette e di Luigi XVI verso la nuova dimora: «*Tout est-il vide et absence dans la région des sépulcres? N'y a-t-il rien dans ce rien? N'est-il point d'existences de néant, des pensées de poussière?*» (Chateaubriand 2003, I 1109). Lo scrittore mette da parte qui il suo personale culto della *perdita* e dell'*assenza*, che compensa il tedio del presente e del possibile, e presiede alla conversione della realtà in oggetto letterario: come se gli esseri e le cose *fossero* solo quando non sono più. In questa occasione, il senso della morte è colto nel suo inquadarsi nella vita: morte, cioè, non come evento e istanza a sé, ma presa anch'essa, al pari di ogni cosa umana, nel vortice della vita.

Mi sembra utile, a titolo di conclusione, inquadrare quelle interrogazioni nel clima franto, contrastato, del secolo XIX (non solo francese), il quale appare certamente come l'età d'oro delle rappresentazioni di legami d'amore che non soccombono alla morte, per la quantità, la qualità e la varietà delle situazioni configurate.¹⁸ C'è una forte valenza ideologica, forse non sempre percepita a fondo dagli stessi artefici, nelle connessioni sentimentali istituite tra vivi e morti, tra vita e morte, con derive dell'immaginazione – sotto l'influsso di Poe, potenziato dalle traduzioni di Baudelaire, – verso l'irrazionale, il sovrannaturale, il fantastico. Tali connessioni, in effetti, fanno da spia all'instaurarsi di una sensibilità, e di un'estetica, che vanno contro le posizioni assunte dallo scientismo e dal naturalismo, e dunque contro le categorie della *raison raisonnante*, la dittatura del reale, la diffusione egemonica del materialismo, che privano di ogni segreto il fenomeno della morte e ignorano la problematica (trattata con singolare partecipazione da Poe in *Morella*) del destino postumo dell'individuo. Alcuni testi novecenteschi citati qui, e altri che si sarebbero prestati a esserlo, anche di scritto-

¹⁸ In opposizione con le elegiache celebrazioni di amori indistruttibili, *La tour d'amour*, lunga novella di Rachilde pubblicata nel 1899, introduce l'intenso orrore biologico, la terribile trasgressività sessuale praticata dal guardiano di un faro sul corpo di giovani donne morte per annegamento.

ri appartenenti a confessioni politiche opposte (i *Poèmes* pubblicati da Robert Brasillach nel 1944, il romanzo *La mise à mort* di Louis Aragon con il suo accorato *Après-dire*, pubblicato nel 1965), testimoniano la persistenza della fede, collegata solo tangenzialmente a istanze religiose, in una vita ultraterrena nella quale i nodi si scioglieranno, gli esseri disgiunti si riuniranno, le unioni troncate si ricomporranno.

Riferimenti bibliografici

- Anthologie palatine* [1929-1994] [*Anthologie grecque (Première partie)*], 12 voll., ed. e transl. P. Waltz, R. Aubreton, Paris, Les Belles Lettres.
- Apollinaire, G. [1965], *Œuvres poétiques*, ed. M. Adéma, M. Décaudin, Paris, Gallimard.
- Balzac, H. de [1965-1966], *La comédie humaine*, a cura di P.-G. Castex, P. Citron, 7 voll., Paris, Le Seuil.
- Baudelaire, Ch. [1971], *Œuvres complètes*, ed. C. Pichois, 2 voll., Paris, Gallimard.
- Bercegol, F. [2005], De l'adieu et du deuil au seuil du XIXe siècle, in: P. Glaudes, D. Rabaté (a cura di), *Deuil et littérature*, Presses Universitaires de Bordeaux.
- Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles* [1950], ed. J. Boutière, A.-H. Schutz, Toulouse, Privat, e Paris, Didier.
- Campana, D. [1941], *Canti orfici*, Firenze, Vallecchi.
- Chateaubriand, F.-R. de [2003], *Mémoires d'outre-tombe*, ed. J.-Cl. Berchet, 2 voll., Paris, Librairie Générale Française.
- Chateaubriand, F.-R. de [1969], *Œuvres romanesques et Voyages*, ed. M. Regard, 2 voll., Paris, Gallimard.
- Chateaubriand, F.-R. de [2010], *Viaggio in Italia* (con testo francese a fronte), a cura di P. Tucci, Roma, Carocci.
- Colonna, F. [1980], *Hypnerotomachia Poliphili*, ed. G. Pozzi, L. A. Ciapponi, 2 voll., Padova, Antenore.
- Constant, B. [2011], *Adolphe*, ed. J.-M. Roulin, Paris, Gallimard.
- D'Annunzio, G. [1995], *Trionfo della morte*, a cura di M. G. Balducci, Milano, Mondadori.
- Eberhardt, I. [2003], *Écrits intimes*, ed. M.-O. Delacour, J.-R. Huleu, Paris, Payot.
- Foscolo, U. [1994], *Poesie*, a cura di G. Bezzola, Milano, Rizzoli.
- Gautier, Th. [2002], *Romans, contes et nouvelles*, ed. P. Laurriet, 2 voll., Paris, Gallimard.

- Goncourt, E. et J. de [1989], *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, ed. R. Ricatte, 3 voll., Paris, Laffont.
- Hardy, T. [2010 a], *Poesie per Emma* (con testo inglese a fronte), a cura di G. Sacerdoti, Venezia, Marsilio.
- Hardy, T. [2010 b], *Unexpected Elegies. Poems of 1912-13 and Other Poems About Emma*, ed. C. Tomalin, New York, Persea Books.
- Infessura, S. [1890], *Diario della città di Roma (1303-1494)*, a cura di O. Tomasini, Roma, Forzani e c. tipografi del Senato, Palazzo Madama.
- James, H. [1962], *The Complete Tales*, ed. E. Leon, 2 voll., London, J. B. Lippincott Company.
- Jaspers, K. [1932], *Philosophie*, 3 voll., Berlin, Springer.
- Kleist, H. von [1988], *I racconti*, trad. A. Casalegno, Milano, Garzanti.
- Lamartine, A. de [1855], *Les confidences*, Paris, Michel Lévy Frères.
- Lamartine, A. de [1878], *Premières méditations poétiques*, Paris, Hachette, Furne et Pagnerre.
- Lamartine, A. de [1834], *Nouvelles méditations poétiques*, Paris, Librairie de Charles Gosselin.
- Lamartine, A. de [2011], *Voyage en Orient*, ed. S. Basch, Paris, Gallimard.
- Lee, V. [2002], *The Complete Hauntings*, ed. C. Roden, Vancouver, Ash-Tree Press.
- Lee Masters, E. [2016], *Antologia di Spoon River* (con testo inglese a fronte), a cura di L. Ballerini, Milano, Mondadori.
- Mallarmé, S. [1998], *Œuvres complètes*, ed. B. Marchal, 2 voll., Paris, Gallimard.
- Maupassant, G. de [1988], *Contes et nouvelles (1884-1890)*, *Bel-Ami*, ed. B. Monglond, Paris, Robert Laffont.
- Monnerot, J. [1969], *Les lois du tragique*, Paris, Gallimard.
- Musset, A. de [1950], *Nouvelles*, Paris, Flammarion.
- Nerval, G. de [1986], *Œuvres*, ed. H. Lemaitre, Paris, Classiques Garnier.
- Noailles, A. de [1901], *Le cœur innombrable*, Paris, Calmann-Lévy.
- Noailles, A. de [1902], *L'ombre des jours.*, Paris, Calmann-Lévy.
- Nodier, Ch. [1961], *Contes*, ed. P.-G. Castex, Paris, Éditions Garnier Frères.
- Orléans, Ch. d' [1992], *Ballades et rondeaux*, ed. J.-C. Mühlethaler, Paris, Librairie Générale Française.
- Palacio, J. de [1994], *Figures et formes de la Décadence*, Paris, Séguier.
- Panofsky, E. [1992], *Tomb Sculpture*, London, Phaidon Press Limited.
- Petrarca, F. [1996], *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori.
- Poe, E. [1950], *Histoires grotesques et sérieuses*, trans. Ch. Baudelaire, Paris, Classiques Garnier.
- Poe, E. [1990], *Works*, a cura di A. Perry, New York, Avenel (New Jersey), Gramercy Books.
- Rodenbach, G. [1986], *Bruges-la-Morte*, ed. Ch. Berg, Bruxelles, Éditions Labor.

- Ronsard, P. de [1963], *Les Amours*, ed. H. e C. Weber, Paris, Éditions Garnier Frères.
- Stendhal [2005], *Œuvres romanesques complètes*, ed. Y. Ansel, Ph. Berthier, 2 voll., Paris, Gallimard.
- Tenenti, A. [1957], *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Torino, Einaudi.
- Verne, J. [1966], *Le château des Carpathes*, Paris, Librairie Hachette.
- Villiers de l'Isle-Adam, A. de [1986], *Œuvres complètes*, ed. A. Raitt, P.-G. Castex, 2 voll., Paris, Gallimard.

«Amour dure». Variations on the theme of love beyond death

Keywords

literature; love; death; immanence; transcendence; sublimity; spiritualism

Abstract

This study outlines a path through the infinite ways and resources of imagination and culture with which humanity, through literature, has sought over the centuries not only to make thinkable perhaps the cruellest of all private events, the loss of a loved one, but also to put in communication, and in both directions, the world of the living and the world of the dead: communication that oscillates between an immaterial if not transcendent way, and an immanent one, suspected of fetishism. Thus, we find confidence in the future reunion of souls for new celestial marriages and idolization of the dead body or parts of it (mostly the severed head), Orphic rites aimed at reopening the doors closed by the Angel of death and attempts to revive the loved one now with occult practices, now with substitution dynamics, even by means of mechanical devices and doubles. In the opposite direction, the surviving person cultivates the illusion that a sort of Love-phoenix has consumed the ashes of its wings to be reborn only immortal, bringing the dearest being back to the world from which he had been forced to depart. And now he fantasizes about imminent or already accomplished returns in ectoplasmic form, revealed by sighs and invisible caresses, now he glimpses, reflected in some object belonging to the lost person, or carried by natural entities and phenomena, the vestiges of the ancient flame, or again – supreme hypothesis – he sees the adored figure materialize, as if alive.

Questo studio delinea un percorso tra gli infiniti modi e le infinite risorse d'immaginazione e di cultura con le quali l'umanità, attraverso la letteratura, ha cercato nel corso dei secoli non soltanto di rendere pensabile l'evento privato forse più crudele fra tutti,

la perdita della persona amata, ma anche di mettere in comunicazione, e in entrambe le direzioni, il mondo dei vivi e il mondo dei morti: comunicazione che oscilla fra una via immateriale se non trascendente, e una immanente sospetta di feticismo. Troviamo, così, la fiducia nel futuro ricongiungimento delle anime per nuovi sposalizi celesti e l'idoleggiamento del corpo morto o di sue parti (per lo più la testa mozzata), riti orfici diretti a riaprire le porte chiuse dall'Angelo della morte e tentativi di far rivivere l'essere amato ora con pratiche occultistiche, ora con dinamiche di sostituzione, anche per mezzo di dispositivi e sosia meccanici. Nella direzione opposta, la persona superstite coltiva l'illusione che una sorta di Amore-fenice abbia consumato le ceneri delle sue ali per non rinascere che immortale, riconducendo l'essere più caro nel mondo dal quale era stato costretto a dipartirsi. E ora fantastica su imminenti o già compiuti ritorni in forma ectoplasmatica, rivelati da sospiri e carezze invisibili, ora scorge, riflesse in qualche oggetto appartenuto alla persona perduta, o trasportate da enti e fenomeni naturali, le vestigia dell'antica fiamma, o ancora – ipotesi suprema – vede materializzarsi la figura adorata, come viva.

Patrizio Tucci

Università di Padova, Professore emerito, Italy

E-mail: patrizio.tucci@unipd.it