

Vol. LXIX  
*nuova serie*

ISSN 0391-2108

Fasc. 2  
aprile-giugno 2016

# Rivista di Letterature moderne e comparate

fondata da Carlo Pellegrini e Vittorio Santoli

Periodico trimestrale - POSTE ITALIANE SPA - Spedizione in Abbonamento Postale - D.L. 353/2003  
conv. in L.27/02/2004 - n. 46 art.1, comma 1, DCB PISA - Aut. Trib. di Firenze n. 216/50 del 16/4/50



Vol. LXIX  
*nuova serie*

Fasc. 2  
aprile-giugno 2016

# Rivista di Letterature moderne e comparate

fondata da Carlo Pellegrini e Vittorio Santoli  
già diretta da Arnaldo Pizzorusso



# Rivista di Letterature moderne e comparate

## *Direzione*

Giovanna Angeli, Patrizio Collini, Claudio Pizzorusso

## *Comitato scientifico*

Silvia Bigliazzi (Letteratura inglese, Università di Verona)  
Louise George Clubb (Letterature comparate, Università di Berkeley)  
Claudia Corti (Letteratura inglese, Università di Firenze)  
Elena Del Panta (Letteratura francese, Università di Firenze)  
Michel Delon (Letteratura francese, Università Paris Sorbonne)  
Michela Landi (Letteratura francese, Università di Firenze)  
Ivanna Rosi (Letteratura francese, Università di Pisa)  
Helmut J. Schneider (Letteratura tedesca, Università di Bonn)  
Valerio Viviani (Letteratura inglese, Università della Tuscia)

## *Coordinamento redazionale*

**Michela Landi**

via Cento Stelle, 32 - 50137 Firenze  
tel. 3288410225 - michela.landi@unifi.it

**Claudio Pizzorusso**

via Sant'Egidio, 16 - 50122 Firenze  
tel. 3356037577 - pizzorusso@unistrasi.it

**Valerio Viviani**

via Galliano, 3 - 50144 Firenze  
tel. 3407944351 - vviviani@unitus.it

Gli articoli e i libri per recensione debbono essere indirizzati alla redazione.

---

© Copyright by Pacini Editore - Pisa (Italia)  
via Gherardesca - Ospedaletto PISA

Stampato in Italia - Printed in Italy - Imprimé en Italie - Maggio 2016

---

Redattore responsabile Anton-Ranieri Parra  
Reg. Stampa Trib. di Firenze N. 216 del 15-5-1950

## SOMMARIO

### SAGGI

- ENRICO DE ANGELIS, *Teismi, utopie, intolleranze. Riflessioni sul passato per cose d'oggi* pag. 117
- FLORINDA FUSCO, *Louise du Néant: lettere di una folle* » 137
- CHRISTIAN MOSER, *Goethe's Concept of World Literature: How 'German' is it?* » 157
- LAURA TOSI, *Childhood and Genre in Italy and the UK. The School Story: 'Cuore' and 'Tom Brown's Schooldays'* » 165
- GIORGIO VILLANI, *La reliquia affatturata. Digressione sul fantastico antiquario* » 179

### DISCUSSIONI

- KATERINA VAIOPOULOS, *Il teatro spagnolo nel Seicento fiorentino. Discussione sugli ultimi studi di Salomé Vuelta García e Nicola Michelassi* » 195
- MARCO LOMBARDI, *Leggere, scrivere, interpretare la storia dello spettacolo: il caso dei principi cadetti di Cosimo II e delle donne di casa Medici* » 203

### RECENSIONI

- M. DI TARANTO, *Il Maestro e l'Apostolo. Presenze del simbolismo francese nell'opera giovanile di Stefan George* (Barbara Di Noi) » 213
- R. MULLINI, *Healing Words. The Printed Handbills of Early Modern London Quacks* (ALESSANDRA CALANCHI) » 218

- ABSTRACTS » 221



LA RELIQUIA AFFATTURATA.  
DIGRESSIONE SUL FANTASTICO ANTIQUARIO

È in un libro, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants* (Paris, José Corti 2011), di eccentrica e copiosa erudizione che Daniel Sangsue, riallacciandosi al noto studio di Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, segnala il cambiamento d'abitudini dei succubi e degli spettri nel corso del XIX secolo: "Entre le XIX et le XX siècle, il y aurait donc une évolution dans le sens d'une intériorisation de la hantise, non seulement psychologique mais 'géographique' : la tendance serait à un repli des fantômes sur des lieux intimes comme la chambre"<sup>1</sup>. Uno studioso tedesco, Peter Penzoldt<sup>2</sup>, nota inoltre come i fantasmi, col progredire del secolo XIX, andassero gradualmente perdendo quel loro innocuo carattere ornamentale sul quale scherzerà il Wilde di *The Canterville Ghost*. "The gothic spectre" – scrive Penzoldt – "is less an individual character than part of a scenery; it contributes little more to the general atmosphere than the cemetery or castle it haunts. But in the modern ghost story the spectre is the central figure"<sup>3</sup>. Nei romanzi gotici, nonostante i loro autori vi avessero sbrigliato una farnetica immaginazione d'esizio, un fantastico da *Dies Irae*, tutto urla e rocche in polvere, difficilmente si troveranno spettri il cui carattere sia quello della tormentosa allucinazione privata. La comparsa della Monaca Sanguinante in *The Monk* di Lewis o dell'armatura gigantesca in *The Castle of Otranto* sono per due buoni quarti degli effetti scenici, dei *coups de théâtre*, utili a scuoter l'intreccio al pari dei nubifragi e delle valanghe. In tali apparizioni il fulmicotone e lo zolfo vi hanno parti uguali, mentre l'orrore si frammischia alla prestidigitazione, un po' come nei demoni di Goya s'impasta col grottesco.

Con l'affermarsi della sensibilità moderna, invece, lo spettro acquista una duplice natura, psicologica e sovranaturale, che, determinando un'oscillazione continua tra il reale e il meraviglioso, preserva quello ch'è, per Todorov<sup>4</sup>, il carattere genuino del fantastico. Così lo spettro si fa proiezione psicologica, grumo onirico, coagulo di rimorsi e desideri secondo un meccanismo affinato al suo massimo grado nel noto racconto di Henry James *The Turn of the Screw* (1898) o, più generalmente, nella narrativa fantastica di Walter de la Mare (1873-1956). Questa duplice interiorizzazione, psicologica e spaziale, del fantasma presupponeva un'attitudine sentimentale verso l'*intérieur* e gli arredi domestici ch'è genuinamente moderna.

Gelosi collezionisti di cose rare ne contava naturalmente anche l'antichità. Gaio Licino Verre possedeva una fra le più ricche collezioni

di vasi e di bronzi del mondo classico, frutto delle sue spoliazioni e dei suoi abusi come propretore della Sicilia. Fu, anzi, tanto legato ai pezzi della sua collezione da non cedere alle richieste di Marco Antonio che desiderava per sé alcuni bronzi di Corinto, rifiuto che doveva fruttargli una menzione nelle liste di proscrizione del 43 a.C. Ricevuto il veleno, questo Re di Thule dell'età classica spirò bevendo nella sua coppa prediletta<sup>5</sup>. Anche Lucio Silla e poi suo genero, Marco Emilio Scauro, furono appassionati adunatori di cose belle e non meno celebre nel mondo classico fu Lucullo per le piante e le statue che adornavano i suoi giardini; tuttavia, chi aveva raccolto questi oggetti era stato guidato nella scelta più dalla raffinatezza della fattura e dal pregio dei materiali che da una personale inclinazione di gusto, dimodoché questi grandi raduni di cose rare, che troppo spesso assomigliavano a bottini, non pervennero generalmente a quella *Stimmung*, propria dell'*intérieur* moderno, che Mario Praz descrisse con queste parole: "L'ambiente diviene un museo dell'anima, un archivio delle sue esperienze; essa vi rilegge la propria storia, è perennemente conscia di sé; l'ambiente è la sua cassa armonica dove, e costì soltanto, le sue corde rendono la loro autentica vibrazione (...) così tutto l'ambiente finisce col diventare un calco dell'anima, l'involucro senza il quale l'anima si sentirebbe come una chiocciola priva della sua conchiglia"<sup>6</sup>. Chi, perciò, fosse entrato in un salotto del tardo secolo XIX avrebbe ricevuto un'impressione ben diversa da quella che dovevano trasmettere le abitazioni dei collezionisti dell'antichità: l'abuso di cianfrusaglie, souvenir e conterie avrebbe con ogni probabilità destato in lui una sensazione lievemente equivoca, per metà di bazar e per metà di serra. Paul Bourget nel suo saggio sui Goncourt descrive l'aspetto di questi salotti nei quali l'oggetto d'arte s'accostava e confondeva al *bibelot*: "Le bibelot – ce minuscule fragment de l'œuvre d'art, qui met sur un angle d'une table de salon quelque chose de l'extrême Orient et quelque chose de la Renaissance, un peu du moyen âge français et un peu du XVIIIe siècle! Le bibelot – qui a transformé la décoration de tous les intérieurs et leur a donné une physionomie d'archaïsme si continument curieuse et si docilement soumise que notre XIXe siècle, à force de colliger et de vérifier tous les styles, aura oublié de s'en fabriquer un! (...) une grande portion de notre littérature demeure inintelligible sans l'aspect de magasin de bric-à-brac habituel à nos installations"<sup>7</sup>. Questo genere d'arredamento, di cui Gozzano fece squisita parodia nei disinvolti distici de *L'amica di nonna Speranza*, tradiva un'attitudine sentimentale nei confronti d'ogni anticaglia o carabattola capace di suggerire l'idea di cose ch'erano e che non sono più o il rimpianto per le "rose che non colsi". Vari arredi

s'addicevano a questo gusto: i trofei esotici, redolenti di terre lontane, i piccoli busti d'eroi, le composizioni di conchiglie e fiori secchi, le cose sfinite che sanno d'autunno sentimentale, gli animali impagliati e, più di tutti, quegli inetti galeoni in miniatura, racchiusi in una bottiglia, che altro non erano, in fin dei conti, se non piccoli navigli per Citera. Walter Benjamin descrisse in un saggio denso e breve, *Luigi Filippo o l'intérieur*<sup>8</sup>, la creazione di questi rifugi, domicili incontrastati della fantasticheria: "Per il privato lo spazio vitale entra per la prima volta in contrasto col luogo di lavoro. Il primo si costituisce nell' *intérieur*. Il suo complemento è il *comptoir*. Il privato, che tiene conto della realtà nel *comptoir*, esige dall'*intérieur* di essere cullato nelle proprie illusioni. Questa necessità è tanto più pressante in quanto egli non pensa affatto ad estendere le sue considerazioni d'affari a riflessioni d'ordine sociale. Nel modo di foggiare il suo ambiente privato egli reprime le une e le altre. Di qui hanno origine le fantasmagorie dell'*intérieur*. Per l'uomo privato, esso rappresenta l'universo. In esso egli raccoglie il lontano e il passato. Il suo salotto è un palco nel teatro universale. (...) *L'intérieur* è l'asilo dell'arte. Il collezionista è il vero inquilino dell'*intérieur*. Egli si assume il compito di trasfigurare le cose. (...) Il collezionista si trasferisce idealmente, non solo in un mondo remoto nello spazio o nel tempo, ma anche in un mondo migliore, dove gli uomini, è vero, sono altrettanto poco provvisti del necessario che in quello di tutti i giorni, ma dove le cose sono libere dalla schiavitù di essere utili. *L'intérieur* non è solo l'universo, ma anche la custodia dell'uomo privato. Abitare significa lasciare impronte, ed esse acquistano, nell'*intérieur*, un rilievo particolare. Si inventano fodere e copertine, astucci e custodie in quantità, dove si imprime le tracce degli oggetti d'uso quotidiano. Anche le tracce dell'inquilino s'imprimono nell'*intérieur*". Queste impronte, lasciate da uomini trapassati sulle cose che li avevano circondati in vita, furono dagli scrittori tradotti in spiriti senza riposo, in fantasmi. *L'intérieur*, quale luogo ideale della ricreazione fantastica e dell'evasione sentimentale, prese, in tal modo, a generare spettri.

In un breve racconto di Maupassant, *La Chevelure* (1884), l'impronta sentimentale lasciata su un antico mobile italiano dal suo precedente possessore è rappresentata da una ciocca di capelli femminili che il protagonista scopre in un cassetto segreto. Nelle prime pagine è descritta la sua passione per l'antiquariato, ch'è commista di curiosità indiscreta per la vita di defunti alla quale la storia degli oggetti si è intrecciata:

Je recherchais les meubles anciens et les vieux objets; et souvent je pensais aux mains inconnues qui avaient palpé ces choses,



aux yeux qui les avaient admirées, aux cœurs qui les avaient aimées, car on aime les choses! Je restais souvent pendant des heures, des heures et des heures, à regarder une petite montre du siècle dernier. Elle était si mignonne, si jolie, avec son émail et son or ciselé. (...) Qui donc l'avait portée la première sur son sein dans la tiédeur des étoffes, le cœur de la montre battent contre le cœur de la femme.? Quelle main l'avait tenu au bout de ses doigts un peu chauds, l'avait tournée, retournée, puis avait essuyé les bergers de porcelaine ternis une seconde par la moiteur de la peau? (...). Comme j'aurais voulu la connaître, la voir, la femme qui avait choisi cet objet exquis et rare! Elle est morte! Je suis possédé par le désir des femmes d'autrefois; j'aime, de loin, toutes celles qui ont aimé! L'histoire des tendresses passées m'emplit le cœur de regrets!<sup>9</sup>

L'ameno ritrovamento sconvolge prima la mente e poi i sensi del suo nuovo possessore che ossessivamente si domanda:

Qui les avait coupés? Un amant, un jour d'adieu? Un mari, un jour de vengeance? Ou bien celle qui les avait portés sur son front, un jour de désespoir?

Était-ce à l'heure de la clouer dans la tombe, la jeune et belle morte, que celui qui l'adorait avait gardé la parure de sa tête, la seule chose qu'il pût conserver d'elle, la seule partie vivante de sa chair qui ne dut point pourrir, la seule qu'il pouvait aimer encore et caresser, et baiser dans ses rages de douleur?<sup>10</sup>

La fissazione creerà lo spettro, facendolo sorgere dalla morta reliquia:

Une nuit je me réveillai brusquement avec la pensée que je ne me trouvais pas seul dans ma chambre.

J'étais seul pourtant. Mais je ne pus m'endormir; et comme je m'agitais dans une fièvre d'insomnie, je me levai pour aller toucher la chevelure. Elle me parut plus douce que de coutume, plus animée. Les morts reviendraient-ils? Les baisers dont je le réchauffais me faisaient défaillir de bonheur; et je l'emportai dans mon lit, et je me couchai, en la pressant sur mes lèvres, comme une maîtresse qu'on va posséder. Les morts reviennent! Elle est venue. Oui, je l'ai vue, je l'ai tenue, je l'ai eue, telle qu'elle était vivante autrefois, grande blonde, grasse, les seins froids, la hanche en forme de lyre<sup>11</sup>.

Il racconto di Maupassant è descritto da Francesco Orlando nel suo libro *Gli oggetti desueti nella letteratura. Rovine, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* (Torino, Einaudi, 2015) come caso esemplare di contaminazione fra la categoria del sinistro-terribile e quelle del

prestigioso-ornamentale e del memoriale-affettivo. Riallacciando *La Chevelure* ad un'altra novella di Maupassant, *Qui sait?*, Orlando scrive: "La commercialità del prestigioso ornamentale sembra un abuso, per un elenco, chiuso da un tabernacolo 'd'où Dieu avait déménagé', di oggetti 'qui survivaient à leurs naturels possesseurs, à leur siècle, à leur temps, à leurs modes, pour être achetés, comme curiosités, par les nouvelles générations' "<sup>12</sup>. Quali reliquie di un mondo estinto e attraente, tali curiosità antiquarie esercitano la suggestione del prestigioso-ornamentale.

La novella fantastica per suo conto, col trascrivere in termini sovranaturali la fascinazione di queste reliquie, non diede, a bene vedere, che una particolare declinazione di un fenomeno letterario più ampio ovvero sia di quella spiritualizzazione del descrittivismo ottocentesco che si accentuò col declinare del naturalismo. Tanto bene, anzi, il tema della reliquia affatturata si accordò alla sensibilità del secondo Ottocento che lo si ritrova anche nelle pagine d'alcuni romanzi che sovranaturali non possono dirsi, come in queste del *Trionfo della Morte* (1894), dove D'Annunzio isola e amplifica, al suo solito modo, nella costante ipereccitazione sensibile il tema della permanenza dell'anima negli oggetti. Sono le pagine, vagamente superstiziose, dedicate alla visita di Giorgio Aurispa alla camera dello zio suicida: vi si parla d'anime imprigionate nelle cose, al modo in cui gli odori s'imprigionano nelle porosità di un legno e nelle fibre di un astuccio:

Fece qualche passo, pianamente. Il silenzio era animato da piccoli romori occulti. L'aria viva, il calore del giorno movevano le fibre delle suppellettili inerti, abituate all'oscurità della clausura. Il soffio del cielo penetrava i pori del legno, agitava i granelli della polvere, gonfiava le pieghe dei tessuti. In una riga di sole turbinavano mille atomi. L'odore dei libri a poco a poco era vinto dall'odore dei fiori. Le cose suggerivano al superstite le memorie. Una moltitudine leggera e mormorante si levava dalle cose, veniva a circondarlo. Le emanazioni del passato sorgevano da ogni punto. Le cose parevano rendere qualche parte d'una sostanza spirituale onde fossero impregnate<sup>13</sup>.

Con *Ligeia* (1838) Edgar Allan Poe fornì alla letteratura fantastica un modello prestigioso d'animazione onirica del *décor*. Elaborò inoltre il tema, destinato a larga fortuna, dello spirito che sopravvive per tenacia di volontà ("Man doth not yield himself to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will" scrive Poe in esergo al racconto, traendo le parole, con la consueta vanità erudita, da

Joseph Glanvill). È con un supremo sforzo di volontà infatti che lo spirito di Ligeia resta in vita, nonostante il gelo della morte abbia irrigidito i suoi lineamenti di pallida Minerva. Si manifesterà attraverso gli arredi, le masserizie, invadendo l'intimità domestica del protagonista. Poe creò un prototipo: nel racconto *Véra* di Villiers de l'Isle Adam, similmente, la donna morta permeerà di sé le suppellettili di una stanza, sopravvivrà negli oggetti e, abbandonato il nome vagamente grecizzante di Ligeia, si chiamerà *Véra* contessa d'Athol. Il racconto (1874) di Villiers è uno fra i più celebri dell'Ottocento francese. La protagonista, *Véra* d'Athol, è deceduta nella sua camera da letto durante una notte d'amore. Nessun oggetto è stato rimosso così che la camera, sparsa di cose familiari alla defunta, appare in tutto simile ad un sepolcro egizio: "Tous les objets étaient à la place où la comtesse les avait laissés la veille. La Mort subite avait foudroyé". Nelle suppellettili, negli arredi, negli utensili d'ogni giorno riverbera lo spirito della morta: le stoffe par n'abbiano ritenuto il calore, le pareti il suono della voce e le gemme il riflesso; quando il conte d'Athol entra nella stanza, assiste a qualcosa di sorprendente: gli oggetti, ora che la donna è scomparsa, sembrano rilasciarne gradualmente l'essenza vitale della quale si erano impregnati in tanti anni di quotidiana intimità, un po' al modo delle sostanze fosforescenti esposte al lume:

Ce soir-là, cependant, on eût dit que, du fond des ténèbres, la comtesse *Véra* s'efforçait de revenir dans cette chambre tout embaumée d'elle! Elle y avait laissé tant de sa personne! Tout ce qui avait constitué son existence l'y attirait. Son charme y flottait (...) Et le son passé des mélodies, les paroles enivrées des jadis, les étoffes qui couvraient son corps en gardaient le parfum, ces pierreries magiques qui la voulaient, dans leur obscure sympathie – et surtout l'immense et absolue impression de sa présence, opinion partagée à la fin par les choses elles – mêmes, tout l'appelait là, l'attirait là depuis si longtemps, et si insensiblement, que, guérie enfin de la dormante Mort, il ne manquait plus qu'*Elle seule!*<sup>14</sup>

La forma della donna riaffiora alla maniera delle sculture dallo stampo nella tecnica di fusione a cera persa, dove la stanza è lo stampo e il bronzo fuso l'immaginazione del protagonista. La metafora è suggerita dallo stesso Villiers:

Le comte avait creusé dans l'air la forme de son amour, et il fallait bien que ce vide fût comblé par le seul être qui lui était homogène, autrement l'Univers aurait croulé. L'impression passa, en ce moment, définitive, simple, absolue, qu'*Elle* devait être là,

dans la chambre! Il en était aussi tranquillement certain que de sa propre existence, et toutes les choses, autour de lui, étaient saturées de cette conviction. On l'y voyait<sup>15</sup>.

Nell'immagine dell'orma lasciata dal defunto sulle cose, dalla quale la magia o la suggestione può ricavare la forma dissolta del trapassato, si riassume il meccanismo psicologico che sta generalmente alla base di questo genere di fantastico. Nel racconto *Arria Marcella* (1852) di Théophile Gautier il calco, metaforico in Villiers, diviene materiale: si tratta dell'impronta lasciata nella lava da un corpo muliebre seppellito sotto i lapilli del Vesuvio, che il protagonista, il giovane Octavien, ammira al Museo Archeologico di Napoli. Il corpo è quello di Arria Marcella, disinibita patrizia romana:

Ce qu'il examinait avec tant d'attention, c'était un morceau de cendre noir coagulée portant une empreinte creuse : on eût dit un fragment de moule de statue, brisé par la fonte; l'œil exercé d'un artiste y eût aisément reconnu la coupe d'un sein admirable et d'un flanc aussi pur de style que celui d'une statue grecque. L'on sait, et le moindre guide du voyageur vous l'indique, que cette lave, refroidie autour du corps d'une femme, en a gardé le contour charmant<sup>16</sup>.

In quel medesimo pomeriggio Octavien si reca con un gruppo d'amici a Pompei per visitarne gli scavi. Viene la notte ma il pensiero di Arria Marcella non gli lascia prendere sonno; sceglie così di dedicarsi alla più comune fra le distrazioni notturne dei personaggi romantici: la passeggiata solitaria fra le rovine. Contrariamente a René, tuttavia, non lo attendono meste immagini di desolazione bensì le gaie bisboce dell'antica Pompei risorta come per sortilegio. Secondo moduli descrittivi già sperimentati in *La Morte amoureuse* (1836) e in *Une nuit de Cléopâtre* (1838), Gautier impiega il suo talento pittorico per evocare, con ricercatezza fiamminga, i modi e i costumi di un tempo abolito, consentendo al giovane sognatore di ritrovare, vivo e tangibile ai sensi, l'universo vagheggiato in un frammento di sterile lava:

Un prodige inconcevable le reportait, lui, Français du XIX siècle, au temps de Titus, non en esprit mais en réalité, ou faisait revenir à lui, du fond du passé, une ville détruite avec ses habitants disparus; car un homme vêtu à l'antique venait de sortir d'une maison voisine<sup>17</sup>.

Tra le figure che incontra, mentre si aggira nella città stregata, vi è quella stessa Arria Marcella del cui corpo aveva ammirato il calco.

Come la Clarimonde de *La Morte amoureuse*, tuttavia, la donna è un succubo che svanisce alle prime luci dell'alba per lasciare Octavien nel dubbio così caratteristico della novella fantastica: quello fra la realtà e l'allucinazione notturna.

L'ambiguità si proietta sulla reliquia, ricetto di spiriti maligni o mero pretesto occasionale per lo scatenarsi di desideri latenti. Ciò avviene anche in un altro racconto di Gautier, *Pied de Momie* (1840), al quale s'ispirò, aggiungendovi di grottesco quanto aveva tolto d'eleganza, Iginio Ugo Tarchetti per *Un osso di morto* (1867). Il soggetto (un defunto torna a riprendere ciò che gli è stato rubato) è, in fondo, lo stesso della ballata *Der Totentanz* (1813) di Goethe (fonte d'ispirazione per Saint-Saëns) ma Gautier v'aggiunge l'esotismo sensuale a tinte vagamente necrofile. Sempre di Gautier è *Omphale. Histoire rococo* (1839), dov'è un arazzo ad animarsi. L'Omphale del titolo è il travestimento mitologico sotto il quale è stata ritratta la Marchesa di T\*\*\*, moglie del committente. Dacché il cadente padiglione (un asilo di piacere del genere immaginato da Jean-François de Bastide nel racconto *La Petite Maison*), dove si trova l'arazzo, viene riaperto per accogliere il giovane protagonista, la nobildonna prende il costume di scendere dalla parete per istruire il suo ospite sul genere di dipinti praticati dall'aristocrazia sotto la Reggenza. Omphale è un *histoire rococo* perché Gautier vi rievoca l'età di Luigi XV e il romanzo libertino dal quale proviene il motivo del giovane ingenuo svezato da una donna più matura comune a tanta narrativa dell'epoca, da *Les égarements du cœur et de l'esprit* di Crebillon fils a *Point de lendemain* di Vivant Denon. Come avviene sovente nel fantastico antiquario, l'oggetto detonatore della fantasia regressiva proviene da un'epoca più disinibita e carnale della modernità borghese; la stessa Marchesa si stupisce della distanza fra la sua età e la presente, allorché dice al giovane:

Allons, petit sauvage, quitte cette mine et ne te cache pas la tête sous les couvertures. Il y aura beaucoup à faire à ton éducation, et tu n'es guère avancé, mon beau page; de mon temps les Chérubins étaient plus délibérés que tu l'es<sup>18</sup>.

Che i personaggi discendano dai ritratti non è tuttavia cosa rara: lo si deve al potere magico che ha l'arte di dare ad ogni cosa un gemello imperituro ("Exegi monumentum aere perennius" scriveva Orazio), un doppio d'ingannevole identità, come Plinio il Vecchio racconta avesse fatto il pittore Zeusi il quale dipinse un cesto di frutta che gli uccelli tentarono invano di sbocconcellare. Anche il ritratto, come la reliquia antiquaria, imprigiona l'anima (sarà per questa ragione che alcune

popolazioni hanno un superstizioso timore della fotografia?); anche il ritratto appartiene sovente ad un'epoca remota nel tempo e ne veicola il ritorno nell'età presente. Uno dei primi esempi ottocenteschi si trova in *The Tapestryed chamber* (1828) di Walter Scott, un altro, più tardo ma molto influente, nel racconto di Poe *Metzengerstein* (1832), declinazione sovrannaturale e claustrofobica del *Mazeppa* di Byron, dov'è un cavallo ad abbandonare un antico arazzo per compiere la sua vendetta. La diffusione del tema, per tutto il XIX secolo, dev'essere stata ben larga, se Giovanni Faldella nel 1875 sentì il desiderio di farne, in una delle sue *Figurine*, questa saporosa parodia<sup>19</sup>:

Allora il conte volle nascondersi nella galleria dei ritratti. E quivi trovò la sua apparizione quietamente ritta in mezzo alla sala profonda. Ella conversava con una dama del settecento pomposa, vaporosa e fragrante per fiocchi e nimbi di cipria, come uscisse dal Mattino del Parini. (...) Il conte si mosse per avvicinarsi a quelle donne fantastiche, ma esse sparvero per la scalinata dei ritratti di famiglia. Un brivido di luce illuminò la litania dei ritratti. Essi crocchiarono, strepitarono come la molla di un dito di acciaio ne avesse sollevate forzatamente le estremità, per farle ricadere, ripercuotere e risonare sulla parete. Il conte affissò fulmineo il ritratto di sua madre. Esso era a suo posto, e la figura non era sgattajolata via come nei romanzi tedeschi.

*Omphale* appartiene piuttosto al fantastico antiquario per il motivo dell'evasione immaginaria verso epoche ignare dei tabù. Sovente nei cupi bagliori di queste reliquie si riflettono gli incendi di Nerone, le fiamme levatesi dalla pira di Sardanapalo, secondo la nostalgia ottocentesca per le età storiche contraddistinte da passioni smisurate e violente, nostalgia espressa, tra gli altri, da Théophile Gautier:

Notre monde est bien petit à côté du monde antique, nos fêtes sont mesquines auprès des effrayantes somptuosités des patriciens romains et des princes asiatiques; leur repas ordinaires passeraient aujourd'hui pour des orgies effrénées, et toute une ville moderne vivrait huit jours de la desserte de Lucullus soupant avec quelques amis intimes. Nous avons peine à concevoir, avec nos habitudes misérables, ces existences énormes, réalisant tout ce que l'imagination peut inventer de hardi, d'étrange et de plus monstrueusement en dehors du possible<sup>20</sup>.

Tale concupiscenza d'età lontane fa dei ricercatori d'anticaglie peccatori del genere stesso di Sant'Antonio nel noto romanzo di Flaubert sicché ciò che può sgorgare da un vecchio mobile in un racconto

fantastico del XIX secolo potrebbe bene immaginarsi osservando una delle pesanti caricature di Félicien Rops. Non aveva d'altra parte E.T.A. Hoffmann fatto scaturire ne *Die Elixiere des Teufels* (1816) da una reliquia diabolica i demoni del rimosso? Sotto questa luce, se il motivo della reliquia stregata s'intrecciò, per taluni aspetti, a quello del ritratto magico, per molti altri, si legò al tema (coltivato da Heine ne *Die Götter im Exil*) della seduzione del paganesimo antico in contrasto con la morale cristiana; il che si può osservare in racconti quali *La Vénus d'Ille* di Merimée (1837) o *Marsyas in Flanders* (1900) di Vernon Lee (che toglie molte suggestioni dal Pater degli *Imaginary Portraits*).

I motivi del fantastico antiquario, che all'inizio del secolo appaiono sovente contaminati d'altri temi, si mostrano, invece, al suo finire come depurati in opere come quelle di Violet Paget (1856-1935). Costei fu autrice di racconti sovrannaturali e di numerosi saggi d'argomento artistico e musicale, oltre che di molti di quei libri misti di riflessioni, giudizi estetici e impressioni di viaggio che andava ancora di moda leggere e scrivere all'inizio del secolo scorso e che oggi son diventati desueti come le canne da passeggio. Da scrittrice si firmava Vernon Lee. Con questo pseudonimo apparve nel 1890 la sua raccolta *Hauntings. Fantastic Stories*, breve silloge di lunghi racconti nei quali convergevano le sue esperienze di viaggiatrice e soprattutto la sua copiosa erudizione. Le vicende sono generalmente ambientate in Italia, dove la scrittrice aveva vissuto e le cui città aveva visto coi suoi propri occhi anche se con le lenti di Ruskin e dell'estetismo inglese. Ma, in fondo, tutte le epoche hanno le loro e queste lenti, ch'ella indossava sul suo naso regolare e severo, non danneggiarono l'originalità dei suoi racconti. *Amour Dure. Passages from the diary of Spiridion Trepka* è la vicenda di un giovane studioso che giunge a Urbania per leggerne le cronache antiche. Mentre è sprofondato nelle sue ricerche, s'imbatte nella storia di Medea da Carpi, bellezza fatale implicata nei soliti fatti di sangue che, secondo quella ch'era l'opinione corrente fra gli scrittori inglesi del XIX secolo, costituivano il maggior diporto per le casate nobili d'Italia tra il Medioevo e il Rinascimento. Alle letture erudite si aggiunge presto la scoperta di un vecchio quadro che ritrae la bella defunta con la severa precisione della scuola del Bronzino:

I suppose there must be twin rooms, and that I had got into the wrong one; or rather, perhaps some shutter had been opened or curtain withdrawn. As I was passing, my eye was caught by a very beautiful old mirror-frame let into the brown and yellow inlaid wall. I approached, and looking at the frame, looked also, mechanically, into the glass. I gave a great start, and almost

shrieked, I do believe – (it's lucky the Munich professor is safe out of Urbania!). Behind my own image stood another, a figure close to my shoulder, a face close to mine; and that figure, that face, hers! Medea da Carpi's! I turned sharp round, as white, I think, as the ghost I expected to see. On the wall opposite the mirror, just a pace or two behind where I had been standing, hung a portrait<sup>21</sup>.

La qualità maggiore della scrittura di Vernon Lee si riconosce nella capacità d'elaborazione fantastica delle molteplici suggestioni estetiche offerte dai luoghi. Se l'idea di un Rinascimento efferato è convenzionale, l'atmosfera che regna a Urbania è resa con sottigliezza. Spiridion sprofonda lentamente nell'universo delittuoso di Medea da Carpi dove l'ha condotto la suggestione degli oggetti antichi. Il passato comincia a contaminare il tempo presente al punto che il protagonista, a circa metà del racconto, si trova spettatore di una funzione religiosa officiata da fantasmi in una chiesa diroccata (si pensa all'apparizione dell'abate de la Croix-Jugon a Pierre Cloud ne *L'Ensorcelée* di Barbey d'Aurevilly):

I entered, and the sounds of the litany met me louder than before, as I paused a moment between the outer door and the heavy leathern curtain. I raised the latter and crept in. The altar was brilliantly illuminated with tapers and garlands of chandeliers; this was evidently some evening service connected with Christmas. The nave and aisles were comparatively dark, and about half-full. I elbowed my way along the right aisle towards the altar. When my eyes had got accustomed to the unexpected light, I began to look round me, and with a beating heart. The idea that all this was a hoax, that I should meet merely some acquaintance of my friend the Cavaliere's, had somehow departed: I looked about. The people were all wrapped up, the men in big cloaks, the women in woollen veils and mantles. The body of the church was comparatively dark, and I could not make out anything very clearly, but it seemed to me, somehow, as if, under the cloaks and veils, these people were dressed in a rather extraordinary fashion. The man in front of me, I remarked, showed yellow stockings beneath his cloak; a woman, hard by, a red bodice, laced behind with gold tags. Could these be peasants from some remote part come for the Christmas festivities, or did the inhabitants of Urbania don some old-fashioned garb in honour of Christmas?<sup>22</sup>

A una situazione simile conducono le vicende di un altro racconto, pubblicato nella stessa raccolta, *A Wicked Voice*. Qui il protagonista è un compositore wagneriano perseguitato da una seducente aria musi-



cale che sembra affiorare e disperdersi fra i calli veneziani alla stregua dei riflessi d'acqua sui palazzi. La malia si era insinuata in lui dal giorno in cui aveva visto un'incisione del XVIII secolo raffigurante tale Zeffirino, immaginario cantante dell'epoca, responsabile della morte di una nobildonna che si era pubblicamente vantata di poter resistere al sortilegio del suo canto. Ne era seguita la vendetta di Zeffirino che, crucciato come un dio pagano cui sia stato negato il tributo, l'aveva una notte mortalmente straziata senz'altra arma che trilli e gorgheggi. La Venezia ritratta da Vernon Lee non spicca per originalità, poco aggiungendo in sostanza all'idea che, già nel '700, della città si erano fatti gli Inglesi attraverso le pagine di *The Mysteries of Udolpho* di Ann Radcliffe, tuttavia la finezza descrittiva, il dosaggio degli effetti, la sottigliezza delle impressioni culturali ed estetiche che finiscono per soggiogare fatalmente il musicista danno gran pregio al racconto. Capitato per caso nella dimora dove la vittima di Zeffirino fu uccisa, il protagonista ne rivive l'assassinio, suggestionato dalla fatiscenza degli ambienti e dalle storie che ha sentito:

At last I found a latch, and, after a moment's hesitation, I lifted it and gently pushed open the door (...). I was, in fact, in something of the kind, a sort of dark hole with a high balustrade, half-hidden by an up-drawn curtain. I remembered those little galleries or recesses for the use of musicians or lookers-on – which exist under the ceiling of the ballrooms in certain old Italian palaces. Yes; it must have been one like that. Opposite me was a vaulted ceiling covered with gilt mouldings, which framed great time-blackened canvases; and lower down, in the light thrown up from below, stretched a wall covered with faded frescoes. Where had I seen that goddess in lilac and lemon draperies foreshortened over a big, green peacock? For she was familiar to me, and the stucco Tritons also who twisted their tails round her gilded frame. And that fresco, with warriors in Roman cuirasses and green and blue lappets, and knee-breeches – where could I have seen them before? I asked myself these questions without experiencing any surprise. Moreover, I was very calm, as one is calm sometimes in extraordinary dreams – could I be dreaming?

I advanced gently and leaned over the balustrade. My eyes were met at first by the darkness above me, where, like gigantic spiders, the big chandeliers rotated slowly, hanging from the ceiling. Only one of them was lit, and its Murano-glass pendants, its carnations and roses, shone opalescent in the light of the guttering wax. This chandelier lighted up the opposite wall and that piece of ceiling with the goddess and the green peacock; it illumined, but far less well, a corner of the huge room, where, in the shadow of a kind of canopy, a little group of people were crowding round a

yellow satin sofa, of the same kind as those that lined the walls. On the sofa, half-screened from me by the surrounding persons, a woman was stretched out<sup>23</sup>.

Mario Praz, riallacciandosi al primitivo titolo, *A Culture-Ghost*, col quale il racconto apparve nel gennaio 1881 sul *Fraser's Magazine*, parlò di “fantasmi culturali” per il genere di spettri che s’incontra nelle pagine di Vernon Lee e aggiunse che la scrittrice “aveva conservato freschissima l'apprensione dell'Italia come d'un paese meravigliosamente pittoresco dove si protraeva un meraviglioso passato altrove scomparso, e in questa Italia essa s'addentrava con lo spirito di un fanciullo che esplori una casa misteriosa e deliziosamente sinistra, *hantée* (tutte queste novelle di Vernon Lee vertono su casi di *hantise*)”<sup>24</sup>. È in questo passato, rappreso in ectoplasmi, che i personaggi dei racconti si proiettano con evasioni febbrili non lontane da quelle che si procurava Des Esseintes attraverso lambiccate soluzioni d'arredo.

La prima generazione romantica aveva coltivato quel genere di sovrannaturale avventuroso, gremito di viandanti, abati, mercanti, jinn e predoni, che si vede in *The Monk* di Lewis, nel *Vathek* di Beckford o ancora nel *Manuscrit trouvé à Saragosse* di Potocki; l'Ottocento maturo preferì invece racchiudere il fantastico nell'intimità d'un geloso raccoglimento domestico. Ai vassalli sanguinari e agli avventurieri si succedono gli archeologi, i collezionisti, gli studiosi dell'antico, i giovani teneramente innamorati dell'impossibile che di quei tempi favolosi hanno inteso le storie e acquistato, per trovarvene l'eco, i cimeli. Mobili e quadri come conchiglie nelle cui viscere si conserva l'orma canora del mare. Jane Austen aveva coniato un prototipo di questi personaggi nella Catherine Morland di *Northanger Abbey* (1818), lettrice di provincia, come lo sarà Emma Bovary, ma con la fissazione per i romanzi gotici invece che per i sentimentali. Giunta piena d'aspettative romanzesche nell'abbazia del titolo, ne anima subito ogni stanza con truci e immaginari accadimenti; sua ossessione per molte pagine diventa un vetusto *secrétaire*, posto in un angolo della sua vasta camera:

Catherine, having spent the best part of an hour in her arrangements, was beginning to think of stepping into bed, when, on giving a parting glance round the room, she was struck by the appearance of a high, old-fashioned black cabinet, which, though in a situation conspicuous enough, had never caught her notice before. Henry's words, his description of the ebony cabinet, which was to escape her observation at first, immediately rushed across her; and though there could be nothing really in it, there was something whimsical, it was certainly a very remarkable coinci-

dence! She took her candle and looked closely at the cabinet. It was not absolutely ebony and gold; but it was japan, black and yellow japan of the handsomest kind; and as she held her candle, the yellow had very much the effect of gold.

Nonostante gli sforzi di Catherine per trasfigurarla con la fantasia, tuttavia, l'abbazia resta quel che è: un edificio antico adeguato ai moderni agi borghesi e così il *secretaire* che non cela alcun segreto ad eccezione di quelli indotti dalla suggestionabilità della protagonista. Nel fantastico antiquario sarà generalmente data come possibile anche una soluzione sovranaturale al racconto ma l'attitudine dei personaggi verso le anticaglie cariche di memorie sarà la stessa di Catherine.

Con la raccolta *Ghost Stories of an Antiquary* (1904) e con la successiva *More Ghost Stories of an Antiquary* (1911) M.R. James (1862-1936) diffonderà il tema della reliquia incantata nella *ghost story* classica inglese, genere coltivato da Sheridan Le Fanu e da Arthur Conan Doyle. In *Oh Whistle, and I'll come to you, My Lad* un professore del St. James College dissepellisce dalle macerie di un insediamento templare un fischietto capace di richiamare antichi spettri mentre in *The Mezzotint* l'oggetto affatturato è un'acquaforte raffigurante un maniero nell'Essex. D'un vecchio oggetto dal quale scaturiscono immagini d'orrori passati si tratta anche in un altro racconto dell'autore, *A View from a Hill*. L'ammirazione che gli scrittori americani di *supernatural tales* (fra i quali H.P. Lovecraft nel suo saggio *Supernatural Horror in Literature* (1927)), manifestarono per la sapiente costruzione narrativa dei racconti di James, facilitarono l'esportazione del fantastico antiquario dall'altra parte dell'oceano. Nel travaso s'era tuttavia perduta, assieme alle sottigliezze psicologiche e alla nostalgia sensuale delle età passate, l'ambiguità fantastica. Il cimelio antico, d'altra parte, si era già trasformato in amuleto maledetto, dagli oggettivi poteri infausti, in molte narrazioni ibride d'avventura, esotismo e meraviglioso in voga all'inizio del secolo XX, come *The Jewel of Seven Stars* (1912) di Bram Stoker. Il tema, ormai assai modificato, doveva ancora affiorare nei racconti di Clark Ashton Smith e in altri autori che pubblicavano su *Weird Tales*, rivista all'epoca molto letta, per riapparire d'un conio purtroppo assai avvilito, in anni più recenti, nei grossolani e prolissi racconti di Stephen King.

- <sup>1</sup> Daniel Sangsue, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants*, Paris, José Corti, 2011.
- <sup>2</sup> Peter Penzoldt, *The Supernatural in Fiction*, London, Peter Nevill, 1952.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, p. 34.
- <sup>4</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- <sup>5</sup> Cfr. Francis Henry Taylor, *The Taste of Angels, A history of art collecting from Ramses to Napoleon*, Boston, Little-Brown, 1948.
- <sup>6</sup> Mario Praz, *La filosofia dell'arredamento*, Milano, Longanesi, 1964, p. 22.
- <sup>7</sup> Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Gallimard, 1993, p. 319.
- <sup>8</sup> Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962.
- <sup>9</sup> Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1979, Vol. II, p. 108.
- <sup>10</sup> G. de Maupassant, *Contes et nouvelles*, p. 110.
- <sup>11</sup> G. de Maupassant, *Contes et nouvelles*, p. 112.
- <sup>12</sup> Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nella letteratura. Rovine, rarità, robbaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 2015, p. 378 n.
- <sup>13</sup> Gabriele D'Annunzio, *Il Trionfo della morte*, Milano, Mondadori, 1940, p. 785.
- <sup>14</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *Véra* in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. I., p. 560.
- <sup>15</sup> *Ibidem.*
- <sup>16</sup> Théophile Gautier, *Arria Marcella* in *Contes et récits fantastiques*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 291.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, p. 307.
- <sup>18</sup> T. Gautier, *Omphale* in *Contes et récits fantastiques*, p. 64.
- <sup>19</sup> Giovanni Faldella, *Figurine*, Milano, Bompiani, 1983, pp. 221-22.
- <sup>20</sup> T. Gautier, *Une nuit de Cléopâtre* in *Romans, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 2002, p.776.
- <sup>21</sup> Vernon Lee, *Hauntings*, London, John Lane Company, 1908, pp. 31-33.
- <sup>22</sup> V. Lee, *Hauntings*, pp. 42-43.
- <sup>23</sup> V. Lee, *Hauntings*, pp. 232-233.
- <sup>24</sup> Mario Praz, *Fantasmî culturali* in *Il Patto col serpente. Paralipomeni di "La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica"*, Milano, Mondadori, 1972, p. 295.

