

Hanno collaborato a questo numero:

Gioia Angeletti/Anna Maria Antonicelli/Maurizio Ascari/
Alessandra Barbanti Tizzi/Roberto Baronti Marchiò/Kevin Barry/
Andrea Bedeschi/Mirella Billi/Annalisa Bottacin/George Bowering/
Attilio Caso/Massimiliano Demata/Béatrice Didier/Giovanna Franci/
Kathleen Fraser/Amanda Gilroy/Tomaso Kemeny/Michele Matta/
Davide Monda/Jeanne Moskal/Anna Maria Preti/David Punter/
Ciro Riccardo/Romolo Runcini/Diego Saglia/Paola Salerni/
Niels Werber/Franca Zanelli Quarantini

In copertina:

J.H. Füssli, *La follia di Kate*, Francoforte sul Meno, Goethe-Museum.

Rivista interdisciplinare di studi romantici

La questione Romantica

Orrore · Terrore

3/4

Primavera
1997



LIGUORI EDITORE

GOD.P
ISBN 88-207-0656-3



9 788820 706562

L. 50.000

- (1982): *Money, Language and Thought*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press.
- SHELLEY, P. B. (1954): *Shelley's Prose; or the Trumpet of a Prophecy*, ed. D.L. Clark, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- SIMMEL, G. (1978): *The Philosophy of Money* (1907), translated by T. Bottomore and D. Frisby, London, Routledge and Kegan Paul.
- SIMPSON, D. (1993): «Romanticism, criticism and theory», in *The Cambridge Companion to British Romanticism*, ed. S. Curran, Cambridge, Cambridge University Press.
- SINCLAIR, J., Sir (1797): *Letters Written to the Governor and Directors of the Bank of England*, London, W. Bulmer.
- SMITH, A. (1795): *Essays on Philosophical Subjects*, London, Cadell & Davies.
- (1991): *The Wealth of Nations* (1776), ed. D. Campbell, London, Everyman's Library.
- STEUART (1966): *An Inquiry into the Principles of Political Economy* (1767), 2 vols., ed. A.S. Skinner, Edinburgh and London, Oliver & Boyd.
- STEWART, D. (1854-60): *Collected Works*, 10 vols. [plus one supplementary volume], ed. Sir W. Hamilton, Edinburgh, Thomas Constable.
- TATHAM, E. (1795): *A Letter to the Right Honourable William Pitt, Chancellor of the Exchequer, on the National Debt*, n.p.
- (1797): *A Second Letter to the Right Honourable William Pitt, Chancellor of the Exchequer, on a National Bank*, London, Rivington.
- THORNTON, H. (1939): *Nature and Effects of the Paper Credit of Great Britain (1802) together with his evidence given before the Committees of Secrecy of the two houses of Parliament in the Bank of England, March and April, 1797, some manuscript notes, and his speeches on the Bullion Report, May 1811*, ed. F.A.v. Hayek, London, George Allen & Unwin.
- TWIG, T. (1797): *The Guinea Note, a Poem*, Edinburgh, Alex Leslie.
- WAKEFIELD, D. (1797): *Observations on the Credit and Finances of Great Britain in reply to the Thoughts of the Earl of Lauderdale and the Appeal of Mr Morgan*, London, Rivington.
- WORDSWORTH, W. (1984): *William Wordsworth*, ed. S. Gill, Oxford, Oxford University Press.

Perversioni e decadenze dell'ultimo Gautier. La funesta musa di *Mademoiselle Dafné*

Paola Salerni

Dal piccolo specchio di Venezia «d'un noir bleuâtre» [GAUTIER 1970, p. 56], che assorbe lo sguardo di Guy de Malivert in *Spirite*, si passa al fondo mobile di un canapé, «couche d'amour transformée en tombeau», che si apre precipitando bruscamente «Lothario dans un gouffre sombre» [GAUTIER 1984, pp. 48-49]: in *Mademoiselle Dafné*, l'ultima *nouvelle poétique*, apparsa nel primo numero della *Revue du XIX^e siècle* (1 aprile 1866), Gautier perpetua angosce e aspirazioni verso figure assolute e ideali tanto apprezzate da Baudelaire.

La resurrezione di un essere e il calco del suo modello artistico sono tra le sue più forti ossessioni, rinforzate dalla volontà di staccare la forma ideale dal substrato materiale e temporale per conservarne solo l'archetipo femminile [CAILLOIS 1966, p. 33]: l'amore strappa l'io dalle sfere del solipsismo, interrompendo il circolo vizioso della tautologia individuale per ricostituire dalla dualità l'unità. In opposizione all'incorporeità di *Spirite*, *Mademoiselle Dafné* si organizza intorno a una *frontiera da attraversare*: il protagonista

maschile *trasgredisce*, suo malgrado, i limiti architettonici di una topografia corporea delineata in opposizione alle norme classiche¹. Anticipando l'ibrida unione dei generi, tipica del secolo declinante, l'autore costruisce il testo su due aspetti distinti a doppio sviluppo, in un giuoco di costruzioni intertestuali di cui la prima riproduce e contiene la precedente e ne è ormai il riflesso segnato dal tempo, la seconda è metafora di un'allucinata traversata dell'esperienza umana: il punto di vista è quello dell'iper-narratore onnisciente [EIGELDINGER 1981, pp. 25-26], destinato a fissare la narrazione, interrompendo la trama con il commento, anticipando le reazioni psichiche degli eroi e rivelando, con la coscienza riflessiva, un sentimento di moderna solitudine esistenziale. La predominanza della spazialità e la sua descrizione, fissando il *décor* dell'affabulazione, orientano il senso verso la parodia, l'onirismo e la metamorfosi organica. Alle radici dell'atteggiamento ironico il recupero intertestuale mina, internamente, la citazione: con la sovversione tematica si prefigura quel procedimento autodistruttivo caro ai decadenti. Nel preambolo la voce si nutre dello spettacolo *creux* della vita mondana, ossimoricamente piena nelle forme quanto vuota nell'anima: le digressioni al presente, depositarie della descrizione del fittizio mondo parigino con le sue abitudini e verità estetiche, lasciano il posto all'imperfetto, tempo forte che incornicia i fatti relazionati. La trama metaforica imposta, con il sostegno di un linguaggio stereotipato, le condizioni propizie al *merveilleux* moderno [DE PALACIO 1993, cap. II, pp. 51-97] e i riferimenti al mondo contemporaneo permettono la traduzione.

Il titolo è paratesto di un'identificazione mitologica che dichiara anticipatamente la filiazione da un modello classico, al quale, tuttavia, Gautier, interpretandolo come un «mostruoso» genere di metaforica rottura, attribuisce una connotazione grottesca: *Dafné de Boisfleury*, o più semplicemente *la Dafné*, è la vezzosa rievocazione *mythologique et aristocratique* incaricata di occultare il suono sgradevole e plebeo del reale patronimico della damigella, tale *Mélanie Tripier* («un vilain nom sur une jolie femme produisant l'effet d'une limace sur une rose»), la cui accorta grafia con la *f* «sentait son Italie de la Renaissance et donnait du goût à la chose» [p. 30]. Il *moulage* grottesco instaura dissonanza e discontinuità: il misogino tono assunto e il disimpegno presupposto riflettono l'interesse effimero concesso per un istante a un mondo senza spessore estraneo al narratore.

Nei capitoli, ordinati cronologicamente, l'inizio e la fine sono situati a Parigi, mentre l'azione si svolge a Villa Pandolfi, nei dintorni di Roma, localizzazione non gratuita, «l'année dernière»: dipingendo «un siècle de maquillage», per cui «le plaisir semble être la principale ou l'unique affaire» [p. 29],

¹ Il tema del *tombeau-sofa*, che inghiotte «quand le siècle devient frivole», era già stato trattato in *Bûchers et tombeaux* (nella raccolta *Emaux et Camées*): baratro da dove l'innamorato deve risalire per riconquistare la donna, «forme immortelle, sphinx enterré» in *Symphonie en blanc majeur*, «Chimère monstre charmant» in *Contralto, femme mystérieuse*, sirena dai *caerulei oculi*.

lo sguardo narrante si avvale anche del pronome impersonale *on*, quasi per conferire alla sua opinione il credito di una autonoma generalità, denunciare i difetti degli eroi e caricaturizzarli. È il caso de «*la Dafné*» che incarna la seduzione dal sapore crudele e il gusto del travestimento: prima *blonde*, ora *rousse* per conformarsi alla moda, bella, giovane ed *en vogue*, i suoi *procellosi oculi vert de mer* [p. 30]² non smentiscono l'«être doué d'une âme assez noire».³ Né dea né chimera, i divini elementi della bellezza, capelli, occhi, pelle, labbra e toilettes sono analizzati quali perversi strumenti illusivi dalle connotazioni funebri, enfatizzando protuberanze estetiche fatte per adescare. Non è la donna immaginaria, ricca di tutte le seduzioni, dei vizi e delle voluttà, che fa perdere l'eroe, bensì un'effimera chimera dai poteri erotici e temporali, di cui il nome è l'identità permanente rivelatrice di senso: isolarlo nel titolo contribuisce a cadaverizzarla, a dominarne il carattere enigmatico per nulla sovranaturale, a fissarne definitivamente la mutevolezza, poiché *les goûts ridicules et les dépravations maniaques* si pongono *en dehors de toute excitation sensuelle* [GAUTIER 1880, p. 311].

L'azione della novella «à l'heure où nous commençons cette description» [p. 34] dura una notte, dal crepuscolo all'aurora. Lo stampo sterile, suggerito dall'enunciazione, minaccia di annientare l'energia dell'uomo: la percezione del mondo fisico ruota attorno a sostantivi, accompagnata perifericamente da un'abbondanza di particolari; tra i dettagli estetici di questa «fille de marbre» [p. 33], sempre «d'un bon effet» [p. 31], Gautier non risparmia nessuno dei suoi *clichés* pittorici, con i quali affronta la comunicazione che la *sirena*, emblema del tradimento, rappresenta. Trasformando *Dafné* in simulacro di vita teatralizzata, lo scrittore si distacca dalla «*nympe de conduite suspecte*» [pp. 42-45], pericoloso presagio di una minaccia per la fonte creativa. *Dafné* è una creatura da rimandare con l'humour e l'ironia «dans l'inconnu» [p. 32] da dove proviene; ambigua *entre-deux* dei contrari, rappresenta la parte abietta del grottesco, perturbante identità e forme. Lo smascheramento e la sovversione corrodono la realtà dischiudendo uno stato di metamorfosi di due corpi in uno solo: alla percezione della forma idealmente perfetta ed eterna e dell'incessante lavoro di dissoluzione che ne accompagna la presenza transitoria, colta per antifrasi in segni premonitori, Gautier oppone il fascino

² Lo scrittore aveva descritto i *caerulei oculi*, di un *azur indéfini*, nell'omonima poesia anticipante il potere magico dello sguardo della sirena, la cui bellezza turba a tal punto i sensi che l'anima, per movimento volontario, sprofonda nell'«*abîme de ce regard*»: lo sguardo *vert de mer*, connotato come segno diabolico, appartiene anche a Clarimonde; perciò *Dafné*, dagli smaglianti, ma appuntiti, canini [p. 31] si apparenta, per le fulve chiome, alla tipologia della chimera, già invocata da Gautier in *La Chimère*. Il mostro dagli occhi ingannevoli e sensuali, *composito* come la sfige, persegue un impossibile sogno: invano il poeta tenta di sottometerlo, diventando vittima vampirizzata della sua ferina crudeltà.

³ In Gautier l'importanza dell'onomastica s'inserisce in una vasta intertestualità mitica [EIGELDINGER 1979, pp. 3-14].

della bellezza greca che dura oltre le rovine, sfidando la morte. L'alloro, in greco *dafne*, dal mito della ninfa greca trasformata in sempreverde, è simbolo dell'immortalità, emblema per i Romani della gloria bellica: il suo fogliame [*Metamorfosi*, I, vv. 452-567] serve ad incoronare gli eroi, i genii e i saggi. L'albero apollineo è consacrato alla vittoria e alla saggezza unite all'eroismo: le sue qualità divinatorie lo hanno eletto a simbolo orfico di resurrezione e rinnovamento della vita. Tra queste simbologie Gautier sceglie l'immagine di donna che rifiuta ogni penetrazione, corpo irrigidito che si sottrae al possesso come un fantasma impalpabile.

Come un visitatore, il narratore moltiplica le annotazioni descrivendo nel cap. II lo spazio topico, l'aspetto esterno di Villa Pandolfi. La *muraille* antica che la protegge, le *statues* mutilate, la *grande terrasse* sulla quale si erge la dimora, «l'escalier de marbre et l'eau vive» che sfugge dalla fontana e s'infiltra nel terreno, anticipano alla superficie gli elementi architettonici dei sotterranei: immerso «au fond de vastes jardins plutôt bâtis que plantés», il palazzo è modellato sul «plus haut degré du goût italien comme il régnait vers la moitié du dix-septième siècle»,⁴ simile ad una «décoration de théâtre exécutée en pierre, au lieu d'être peinte sur toile», in cui tutto è «sacrifié à l'effet et à la perspective» [pp. 33-35]. Avvolto dalla ruggine del tempo, emana un odore di abbandono, pre-testo della *parole* ormai *gélée* rivolta alla passata memoria sapienziale e al successivo fascino delle algide tematiche simboliste: l'interno, ugualmente «sérieux, triste, sinistre», è ricollegabile con miti e allegorie alla «gigantesque vie d'autrefois» [p. 37]. Gli ambienti svelano la vicenda: la villa suscita timore e sospetto in chi vi si avventura per il cupo potere occhieggiante da un *décor* recuperato in parte dal romanzo gotico. Le statue mitologiche della balaustra [p. 35], «tortillées dans le goût de Bernin», le «colonnes tordues», i tritoni, «tortillant leurs jambes» nello stringere i fianchi delle *néreïdes* guizzanti sull'acqua [p. 36], evocano le curve di una spirale lessicale, oltre che le «spirales bleuâtres» [p. 45] del tabacco fumato, che nel riavvolgersi si addentrano nel territorio di ignote *fantaisies*.⁵ Acqua e specchi scavano interrompendo le pesanti leggi del mondo oggettivo, prestando sguardi a ciò che è cieco e pensiero a ciò che *pare* inerte. La successione delle sequenze descrittive separa la rappresentazione della cosa

⁴ La «compréhension de la nature est un sentiment tout moderne» [GAUTIER 1984, p. 33]: il moderno principio di stili è esattamente inverso alle esigenze e ai fondamenti classici, perché Gautier vuole opporre il «goût Louis XIII» alla pomposa tragedia classica, alla solenne rigidità dei giardini di Versailles, che a forza di buon gusto privano di una moltitudine di soggetti e di dettagli contrastanti e, per questo, vitali.

⁵ L'immagine della *spirale* allude all'infinito movimento: «le regard qui tente de la suivre dans sa fuite est toujours rejeté plus loin, ne trouvant aucun point d'arrêt»: [KELLER 1966, p. 29]. Nel gioco di linee riunificanti spirito e realtà lo scrittore include alcune persone, tra cui Baudelaire stesso, naturalmente originali: «les circonvolutions de leur cerveau se replient de façon que les idées s'y tordent, s'y enchevêtrent et s'enroulent en spirales au lieu de suivre la ligne droite» [GAUTIER 1991, p. 43].

momentaneamente immobilizzata dalla mobilità implicata dal verbo. Dafné, preannunciata dalla «médiocre impression sur Lothario» [p. 45], sprovvista del fascino delle lussuose regine orientali, lascia di sé un desiderio insoddisfatto. I costanti riferimenti culturali del modello femminile recitano un rifiuto della vita: il narratore sottolinea lo scarto tra la fonte e il riflesso, tra l'esterno e l'interno, immettendo nella mondanità l'ideale. In questa cornice viene presentato, in una sfilata di invitati al ricevimento tanto illustri quanto *fantômes* di inquietante silenzio, la preda della cortigiana: la perfezione fisica del personaggio maschile si accompagna a un ibrido dandysmo,⁶ all'assenza iniziale di passione, sintomo di un'energia che stagna, degenerando. Dal principe romano, espropriato delle prerogative maschili, responsabili anche i «mots bien peu officiels» [p. 43] della cortigiana in attacco seduttivo, traspare l'*ennui* nel movimento e nel desiderio. La trappola si delinea: il discorso, valorizzato dall'abilità cinesica della donna, sfrutta la promessa autoreferenziale, il senso ritorto di Lothario riflesso nella metafora della mancanza; la fragilità del vuoto sistema significativa esprime l'assenza del simbolo messo sotto esame: descrivendo l'abiezione femminile e l'impotenza del suo ruolo figurativo, l'accento è interamente posto sul linguaggio dell'oggetto non-costituito, che rende instabile l'identità creativa senza il corpo muliebre. L'assenza di dialoghi, la passivazione sintattica dell'ignara preda e, soprattutto, i *monologues* e le fisionomie da attori, rilevano l'incapacità della catena sonora di far risaltare il significato: il silenzio e l'immobilità del maschio vacillante sfidano la simbolizzazione.

Gli interventi del narratore provocano fin dall'inizio un cupo effetto di distanziazione, accomunando il lettore in una prospettiva scettica e malinconica: il desiderio, ripiegato su di sé, si perde nella consueta misoginia della Decadenza che, esitando, sprofonda nell'autodistruzione. Nei dettagli è rinchiusa l'arte di superficie; il ritratto di Mélanie Tripier prepara l'azione successiva e la ritma: ogni cambiamento di abiti comporta una metamorfosi del carattere, perché la donna di mondo esiste solo grazie al paragone, descritta dagli oggetti fittizi ed esterni come il salone o i gioielli che la mineralizzano opacamente. L'atto decisivo è preceduto da uno dei suoi mascheramenti: la seduzione dipende dal corpo e, ancor più, dalla *parure*, dall'appartenenza a una cornice culturale che la situa in una «décoration de mélodrame» [p. 47], dalla sua incastonatura in uno «scigno sontuoso». L'accento è trasferito dalle immagini alle funzioni che le legano, in condensazioni di valenze ossimori-

⁶ Gautier rimpiange il *camouflage* dei vestiti «à ce point que la forme réelle du corps est de nos jours tout à fait tombée en oubli»; fortunatamente gli ammirabili resti della statuaria antica ne hanno conservato la tradizione [GAUTIER 1993, pp. 12-14]. Nell'opera narrativa lo scrittore descrive l'uomo vero e bello quasi naturalmente primitivo, non travestito da abiti neri e incravattato, ma modellato da stoffe, magari orientali, che lasciano sensualmente intravedere la forza dei muscoli, i piedi nudi o in morbidi calzari, la nobiltà dell'andatura che traspare anche sotto gli stracci [UBERSFELD 1990, pp. 24-26].

che; così, oltre a produrre metafore dalla negazione del segno, l'enunciazione le trae dalle rovine della materia pulsionale.

Se in precedenza l'emozione e la nostalgia nell'udire la voce di una donna sconosciuta, sorpresa da dietro il muro di un convento, colpiscono l'eroe come incarnazione di un'ispirazione che rende evidente l'indicibile,⁷ note segrete che riportano alla memoria un tempo perduto, sentito come essenziale, ora l'emblematica insufficienza di Dafné, la conformazione fisica, lo sguardo e il gesto provocano un malessere in Lothario, che cerca debolmente di sottrarsene avvertendo la tenebrosità di uno spazio senza dimensione.

La narrazione è disagio morfologico e ricerca della matrice segnica: per evocarla è privilegiato il lessico visivo contrapposto all'assenza di uno scambio dialogico.

La cena offerta agli invitati e alla «visite mystérieuse» [p. 40] lascia Dafné impaurita a ripetere meccanicamente una frase dal senso misterioso, «presser l'oeil gauche du sphinx de droite» [p. 41] [SHAPIRA 1988, pp. 53-54]: l'occhio della sfinge è l'immagine della natura ambigua e del rischio d'inghiottimento, in un conflitto minaccioso per l'eroe sepolto in un corpo pietrificato e pietrificante che sposta l'evasione in un altro territorio. L'attrice senza sostanza s'impadronisce dello spettatore per precipitarlo nel mondo falso che essa abita come un divoratore demone marino dall'ibrida natura: la sua degradazione conserva i tratti notturni che cancellano il contorno.

Trattenuto dopo cena dalla *Diva*, Lothario pare attratto dal suo fascino manipolatore e ne cerca il corpo cingendole la vita «comme Othello reconduisant Desdemona» [p. 47], condotto, a sua volta, nella stanza da letto. Stretta dal nobile romano proteso, la giovane – seminasosta nell'ombra – sembra attirarlo nell'esperienza sensuale, ma prepara il colpo mortale: Lothario «de ses bras enlacés attirait vers lui Dafné, qui faisait une molle résistance», però, se la luce l'avesse rivelata, «n'eût pas trouvé naturelles, en ce moment, la pâleur livide [...] et l'expression hagarde de ses yeux» [p. 48]. Simulando «une mutinerie pudique», la donna si libera dalla stretta fingendo un'emozione che le serve per appoggiare la tremante mano sulla testa divoratrice della sfinge, ai lati del canapé: l'orbe è inserito in un contesto parodistico, interruttore che fa scattare il magnetismo buio e vischioso del mortale abisso, aperto sotto il malcapitato Lothario.

L'attante maschile fluttua verso l'abietto, trascinato in un gioco di specchi che innesca il ripiegamento autocontemplativo dell'attività poetica: l'enunciazione struttura la finzione dell'autore, sviata dal contenuto del *récit* e attirata dal *codice* messo in opera per rappresentarlo.

L'avvenimento è fondamentale in Gautier per circondare solitamente il personaggio femminile e le defunte, paradossalmente, rappresentano al me-

⁷ Nel frammento del romanzo *Blason et Caducée* (Parigi, Bibliothèque de l'Institut de France, Coll. Louvenjoul, C 513) la barriera è il muro di cinta di un gran giardino e il conte Paul de Voltry, sentendo solamente la voce, riesce a dipingere un ritratto perfettamente corrispondente a Mademoiselle Lenoir.

glio la mobilità: per amore esse varcano la «frontiera» tra la morte e la vita o diventano la volontà che spinge i «vivi» nell'altro mondo. Questa volta l'evento sposta il personaggio, costretto, suo malgrado, al «viaggio», al passaggio attraverso il limine allusivo del dinamismo mortale. La *filles de marbre* Mélanie richiama nel baratro: il *desiderio retrospettivo* si traduce in ritrovo della *traccia* in decomposizione, latrice di un meraviglioso ai confini della morte. Nell'assenza di una presa di posizione del personaggio la voce testuale auto-parodica dischiude nuove prospettive per la commedia: Gautier ricorre alla grotta sotterranea, oscura fauce aperta su segrete verità e ricettacolo di misteri, per concretizzare le sue ricorrenti *rêveries*. Nel 1835 l'espressione *tomber dans le grotesque* rimanda ad una prospettiva negativa [SCAIOLA 1988, p. 36]: nella concavità mentale la dialettica dei movimenti di salita e sprofondamento, in reciproca eco, si amplifica con la mancanza della donna artefice di questa inversione.

La caduta del principe nel «gouffre sombre» [p. 48] e l'«horrible sensation de descendre brusquement dans le noir à une profondeur inconnue» [p. 49] squarciano il passaggio al genere fantastico-iniziativo forzando il cambiamento di chi cade: la ricchezza semantica si lega alla caduta come uscita dinamica e positiva della fantasia, incaricata di congedare la corporeità, condizione dell'interiore *trasformazione* necessaria all'opera per sconfiggere la pesantezza del pensiero.

I capitoli V e VI evocano i sotterranei *dédaliens*, dove, abolendo le frontiere tra le specie organiche, s'impone la metamorfosi: Lothario, scoperto che la mente del tranello è la matrigna Violanta, desiderosa di sopprimerlo per l'eredità, riesce a liberarsi dopo percorsi proiettati nell'universo di angoscia e di incubo degno di un'«eau-forte de Goya» [p. 50] [EIGELDINGER 1987, pp. 89-101]. Il fantastico, evocato da percezioni visive e sensoriali, si dispiega nello spazio notturno nel quale prendono corpo i fenomeni occulti del mistero e dell'*étrange* indissociabili dall'intertestualità figurata. La *grotesca* si sovrappone alla valenza del termine *arabesque*, denotativo di orientaleggianti *rêveries* simili alle voluttuose ebbrezze artificiali dell'oppio: da passivo «homme du monde» [p. 51] il corpo del giovane ritrova centralità fisica e sensoriale. Fin dallo sprofondamento nella trappola, il principe ha la «main crispée au coussin», prontamente si ispeziona, «il se tâta, respire fortement, allongea les bras et les jambes» [p. 50]. Insidiato dall'«eau noire, visqueuse, d'une profondeur inconnue» [p. 56], spiato da «danseuses, bacchantes, satyres, architectures chimériques» di pitture ispirate, oltre che a Bertrand, agli affreschi pompeiani [pp. 56-57], Lothario cammina con la debole luce di torce o di lanterne di fortuna evitando l'acqua pesante e assassina nella quale rischia di scivolare su qualcosa di «flasque, de visqueux et de fétide» [p. 58]. Da abile «onirista» Gautier traccia un lasso di spazio mentale, insieme *hors-temps*, sogno e delirio; il protagonista, vittima di un percorso narrativo culminante nel parossismo, è costretto a trasferire la propria *quête* nel minaccioso mondo di cui è vittima, scoprendo, nel suo vagare, altri sotter-

ranei: il tempo della metamorfosi è per l'eroe sospensione dall'esistenza nel mondo dei vivi.

Le *chimères* della febbre fanno danzare i fantasmi delle allucinazioni, le statue lasciano le loro nicchie: l'eco gli fa udire passi che lo seguono, si gira, prova «des inquiétudes nerveuses», la fatica e lo scoraggiamento *l'envahissaient*, il freddo umido *l'enveloppait* [pp. 59-60]; il poeta insiste sull'oggettività del mondo astratto, amplificata dalla tendenza a inanellare vari sintagmi subordinanti. Il tema del vivo apparente, prigioniero del proprio *gouffre*, rappresenta simbolicamente il seppellimento nell'interiorità; il narratore prende contatto con la pienezza opaca dell'essere usurato dalla Musa simulatrice, indebolita dall'entropia, negata nel vigore e nell'originalità per eccesso di determinazione.

Il sottotitolo della primitiva versione, *Mademoiselle Dafné de Montbriand*, corretta in *de Boisfleury, eau-forte dans la manière de Piranèse*, corrisponde all'ossessione del labirinto e del *gouffre* impressi nell'architettura intima, insieme di immagini incentrate sulla superficie e sul fondo, sull'apparenza e sulla realtà, in cui la metamorfosi verticale si unisce all'orizzontale, le specie e le figure si mescolano in congiunzioni mostruose, imitando i modelli del regno animale, vegetale, minerale, fino all'inerte.⁸

Il principe è sopravvissuto alle trame della matrigna tese con gli attacchi dei *buli* e con i cibi avvelenati: del resto, gli artisti trovavano che il giovane assomigliava «beaucoup au portrait de César Borgia par Raphaël» [p. 42], scelto da Lothario come costume da carnevale. Erede dei romantici, il poeta elegge nella poetica dell'ombra lo spazio eteropico dei sotterranei di sogni e di lugubri allucinazioni che esaltano la diversità del male, della follia, del demoniaco in giochi di illusioni visive: la minerale vertigine delle immaginarie prigionie restituisce le angosce del *décor* fantastico trasfigurato in scrittura piranesiana. Lo spazio della metamorfosi si apre a molteplici incontri possibili secondo circuiti universali che riproducono la vita distruggendo e trasformando la materia: emergono le *moulures archétypales*, animali informi ed essenziali simboli visivi, forme esplicite incise per l'eternità all'origine del pensiero immaginifico [DÄLLENBACH 1992; BRUNEL 1974, pp. 166-167]. L'iniziale cecità di Lothario si collega all'equazione per cui *vedere è pensare*, lavoro archeologico e riesumazione dell'intoccata rovina reale apertasi sull'ignoto.

L'ascensione diventa spirituale e fisica: scale, trampolini, porte si aprono nell'assoluto affermando la preminenza dello spirito sulla materia, ma i sotterranei hanno l'opacità e la chiusura del sepolcro, preannunciato dal ca-

⁸ Nella sua raccolta *Les Grottesques*, Gautier spiega di aver scelto «quelques types qui nous ont paru amusants ou singuliers», presentanti «difformités littéraires» o «déviations poétiques» utili per ravvivare un «palais affadi par un régime littéraire trop sain et trop régulier» [GAUTIER 1859, pp. V-XI]. Le *Poésies* del 1830 annunciano la «passione della tomba»: il tono, che resta quello dell'elegia, permette di intravedere in anticipo nella donna l'immagine della morta-vivente.

stello-necropoli occhieggiante, e la mancanza di luce e i meandri tolgono alla vittima l'ultima possibilità di andare «oltre» mettendole di fronte un muro o il vuoto, inchiodandola e togliendole ogni speranza.

La compiaciuta reiterazione dell'*escalier* si accosta al «cauchemar à l'eau-forte» di Piranesi, rappresentato da «une échelle infinie de degrés serpentant à travers de noires et formidables architectures» [p. 59]. Il meraviglioso si esprime con metamorfosi degradanti, le scale, simili a precipizi, abbandonano l'uomo in luoghi di vertigine, conducendolo a una porta spalancata sull'abisso:⁹ nel vuoto, forme semivegetali e semianimali senza nome sorgono e si confondono nel movimento aggraziato e tormentato dell'ornamento. Sfruttando il motivo de *l'éternel retour*, ogni avvenimento annulla il futuro nella spirale dei meandri labirintici: l'aspetto tragicamente ripetitivo della visione simboleggia la tortura umana di ricominciare un compito vano e la moltiplicazione indefinita di sé stesso è un supplizio scaturito da una perenne consapevolezza della sconfitta. De Quincey e Piranesi accentuano le distanze dilatando, rimpicciolendo e facendo apparire più vulnerabile, per le contorsioni ridicole, l'uomo che si ritrova gettato e perduto in questo labirinto. Le scale sono nel pensiero di chi contempla il vuoto: il *second escalier* che forma «de capricieuses circonvolutions» [p. 58], apparentemente infinite nelle alternanze dell'ascensione e della discesa, recupera dall'incisore l'ipotesi di un'apertura sull'illimitato.

Nella materia vampirizzante il *cliché* infonde all'espressione consistenza della vita reale, perché con movimento *mimetico* il creatore si appropria dell'impulso *graveur* mantenendo un grado secondo di rappresentazione che traduce in immagini la sua identità nella creazione altrui, anche in materiali diversi dalla scrittura. Fino alla fine modelli dello sguardo esterno sono il sotterraneo, le «catacombes, la Rome souterraine, les thermes de quelque palais impérial», dove il corpo della cortigiana ancora si ingegna per provocare il mortifero abbraccio e diventa *voûte*, albero le cui *racines* sono già «poussées sur les couches des terres supérieures» [p. 57], ma le foglie illustri sparite; la centralità del corpo inverte le funzioni della parte superiore e inferiore di esso, permutando dall'alto al basso la *Dafné* dalle radici erte dal terreno di rovine, simbolo del tempo che divora l'opera umana.

La terrificante *mise en abyme* si risolve nel parallelo architettonico del «dôme de Saint-Pierre», simbolo mistico della liberazione dall'antitetica «voûte des ruines souterraines» [p. 62] che il risuscitato principe lascia tra le

⁹ Piranesi è l'artefice dell'incubo architettonico: le sue *Prigioni immaginarie* con labirinti e volte, gradinate a spirale, offrono allo sguardo un immaginario terrificante che imprime nella pietra i deliri e le vertigini del sogno, confusione di forme che si proiettano verso lo spazio onirico e fantastico, volute della personalità profonda che si rivela sotto l'effetto della droga. Ritorna la struttura materiale e spirituale di Venezia, città in cui è nato Piranesi, che presenta a Gautier l'aspetto di un *cauchemar architectural*, luogo dell'ispirazione e teatro della sua fantasia, benché di un fantastico diverso rispetto all'ambiente romano, segretamente diffuso nelle acqueforti.

brume del mattino. Sottraendo le carni alla decomposizione larvale, la ricerca di eternità giunge alla conclusione nel gioco descrittivo: il paganesimo gautieresco elude la bruttezza dello scheletro cristiano risorto in grottesche antitesi rappresentative e la «trappe impossible à soulever» [p. 59] sembra collegare e dividere due mondi, due *gouffres*, tra i quali l'uomo è posto.

Il luogo privilegiato in cui si associano nuove geometrie e permutazioni è nell'interstizio dei codici, nel margine, nei nascondigli di spiritelli dispettosi [CHASTEL 1988, p. 42], forme aperte in movimento, favorevoli alla trasformazione per la rinascita, ad accostamenti inattesi pronti a riqualificare la vita anche a prezzo dello sguardo alternativo e diverso del folle, segno tragico dell'isolamento con il quale il narratore riduce l'incisività dell'ironia.

La «babel d'escaliers partant du centre de la terre» [p. 59] in cui si aggira Lothario è l'intimore¹⁰ immagine del cervello umano abbandonato al timore di fantasmi rimasti nell'ombra, ma assorbiti nel dedalo delle meditazioni: il racconto, generato dalla conoscenza del male al limite dell'espressione, è una zona solida tra due territori senza fine, fluidi e insidiosi, sul pericoloso terreno di frontiera dell'intertestualità. Il *jeu abymé* non s'imprime solo nell'invenzione: la possibilità di vivere in un mondo immaginario, in cui gli elementi materiali scelgono l'uomo come terreno per installarsi e sognare, rinvia a una sensibilità in crescita inversa all'essere e alle influenze fisiche della parola che, non evocando più immagini visive, perde parte della potenza.

Uscito vittorioso dai sotterranei, il protagonista si è sottratto al ciclo infernale delle trasformazioni: quando Lothario ritorna all'aria aperta e a Parigi, allo stesso tipo di vita, probabilmente con un diverso approccio, segnalato dal comico colpo apoplettico della cortigiana che ripete ossessivamente gli ordini di Violanta, resta la sensazione che il tempo non sia trascorso.

La regressione al mondo dell'ombra consente la rivisitazione delle interne pulsioni di un artista che si temeva già morto sapendosi condannato a non conoscere mai l'ideale sepolto in un corpo estraneo all'evasione.

Bibliografia

- BRUNEL, P. (1974): *Le mythe de la métamorphose*, Paris, Colin.
CAILLOIS, R. (1966): *Images, images... Essais sur le rôle et le pouvoirs de l'imagination*, Paris, Corti.
CHASTEL, A. (1988): *La grotesque*, Paris, Le Promeneur.
DÄLLENBACH, L. (1992): «Question de moule», *Littérature*, 85.

¹⁰ Commentando *Rêve parisien* di Baudelaire, Gautier lo definisce «un cauchemar splendide et sombre», una composizione di elementi rigidi sorta da «imaginationes baroques, antinaturelles, voisines de l'hallucination et qui expriment le secret désir d'une nouveauté impossible» [GAUTIER 1991, pp. 74-75].

- DE PALACIO, J. (1993): *Les perversions du merveilleux*, Paris, Séguier.
EIGELDINGER, M. (1979): «Arria Marcella et le "jour nocturne"», *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 1, pp. 3-14.
— (1981): *Introduction* a T. Gautier, *Récits fantastiques*, Paris, Flammarion, pp. 17-42.
— (1987): «L'inscription de l'oeuvre plastique dans les récits de Gautier», in *Mythologie et Intertextualité*, Genève, Slatkine, pp. 89-101.
GAUTIER, T. (1859): *Les Grotesques*, Paris, Lévy.
— (1880): *Fusains et Eaux-fortes*, Paris, Charpentier.
— (1970): *Spirite*, ed. M. Eigeldinger, Paris, Nizet.
— (1984): *Mademoiselle Dafné*, ed. M. Eigeldinger, Genève, Droz.
— (1991): *Baudelaire*, édition présentée par Jean-Luc Steinmetz, Bedours, Le Castor Astral.
— (1993): *De la mode*, Arles, Actes Sud.
KELLER, L. (1966): *Piranèse et les Romantiques français*, Paris, Corti.
SCAIOLA, A.M. (1988): *Dissonanze del grottesco nel romanticismo francese*, Roma, Bulzoni.
SHAPIRA, M.C. (1988): «L'imaginaire des profondeurs dans *Mademoiselle Dafné*», *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 10, pp. 45-60.
UBERSFELD, A. (1990): «Théophile Gautier et la beauté virile», *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 12, pp. 23-34.