



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Tesi di Laurea

*Le figure femminili nella narrativa di E.A. Poe:
Berenice, Morella, Ligeia*

Relatore
Prof. Luigi Marfè

Laureanda
Francesca Tavella
n° matricola 2002059 / LTLT

Anno Accademico 2023 / 2024

Indice

Introduzione.....	5
Capitolo I. Figure del femminile nella letteratura del XIX secolo	9
La donna tra due stereotipi.....	9
L'archetipo della <i>femme fatale</i>	15
<i>Belles dames sans merci</i>	20
Capitolo II. Edgar Allan Poe e la rappresentazione del femminile	29
Un'esistenza travagliata	29
I racconti del grottesco e dell'arabesco.....	33
Le figure femminili nella poesia di Poe.....	39
Capitolo III. <i>Berenice, Morella e Ligeia</i>	47
Berenice: la vitalità e il peccato	47
Morella: il pericolo della conoscenza	53
Ligeia: la donna immaginaria.....	59
Capitolo IV. La fortuna figurativa	67
La donna demoniaca dei simbolisti	67
L'ossessione per Berenice.....	69
La bellezza di Ligeia.....	71
Bibliografia.....	75

Introduzione

La presente ricerca si concentra sulla figura e l'opera di Edgar Allan Poe e in particolare sui suoi personaggi femminili, attraverso lo studio e l'analisi dei racconti *Berenice* (1835), *Morella* (1835) e *Ligeia* (1838). Scopo principale del lavoro è quello di mostrare, da una prospettiva tematica e narratologica, consapevole del punto di vista dei *Gender Studies*, le forme della rappresentazione del femminile nell'opera dello scrittore statunitense, in cui la donna assume solitamente i tratti di un essere demoniaco ed estremamente pericoloso, che irretisce la vittima maschile con il suo fascino mortifero. I personaggi femminili di Poe possono essere considerati uno specchio in negativo dell'immaginario maschile, su cui sono proiettati i desideri e le paure di una società di uomini. Inoltre, si vedrà come la critica abbia a lungo avallato questa visione distorta, elogiando l'autore per la capacità di creare mondi immaginari di matrice gotica, ma evitando di mettere in risalto le incongruenze dei narratori maschili inattendibili di quegli stessi mondi.

Le donne dei racconti di Poe hanno in comune la caratteristica di uscire da quelli che sono i ruoli sociali tradizionalmente associati al genere femminile, facendo sentire il protagonista maschile minacciato:

She terrifies him not only with her subliminal reminder of his own mortality, but also with her violation of what Poe's narrators have come to expect in their brides. Once a woman steps out of the narrow boundaries of the stereotypical feminine role, she is reviled rather than revered.¹

Berenice con la sua vitalità, contrapposta alla cupezza del cugino Egaeus, Morella con la straordinaria cultura e l'interesse per letture considerate "proibite", Ligeia con la

¹ K. Weekes, *Poe's Feminine Ideal*, in K. J. Hayes, *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, New York, Cambridge University Press, 2002, pp. 148-162.

bellezza conturbante e la spiccata intelligenza: tutte loro non hanno altra colpa se non quella di essere se stesse e non piegarsi a una gabbia sociale.

Affinché la ricerca risultasse più efficace, si è scelto di dedicare il primo capitolo a una panoramica sulla figura femminile nella letteratura del XIX secolo, concentrandosi in particolare sul rinnovamento proprio dell'età romantica: in quest'epoca, alla donna angelo si affianca un archetipo molto diverso, basato sulla rappresentazione della donna come strega e simbolo di sensualità. Per quanto riguarda la storia di questo secondo elemento, inizialmente il femminile assumeva le sembianze di una maga seducente dagli ampi poteri magici. Successivamente ci si è concentrati sull'evoluzione da strega a *femme fatale* nel corso dell'Ottocento e del Novecento, basandosi in special modo sulle ricerche di Mario Praz riportate nel saggio *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930); sono stati presi in esame i personaggi di Matilda nel romanzo *The Monk* (1796) di Matthew Gregory Lewis, di *Carmen* (1845) nel racconto omonimo di Prosper Mérimée, e di Rosa Fröhlich nel romanzo *Professor Unrat, Oder Das Ende eines Tyrannen* (1905) di Heinrich Mann.

Il secondo capitolo delinea un breve profilo dell'autore: innanzitutto è esposta la sua vita estremamente travagliata, ponendo l'accento su come i numerosi lutti che ha dovuto affrontare abbiano impattato sulle sue opere; poi si è proceduto con l'analisi dei racconti e delle poesie. Per quanto riguarda le opere, sono state prese in esame in special modo quelle incentrate sulle figure femminili, così da fornire un contesto adeguato all'esame dei tre racconti al centro della presente tesi.

Il capitolo successivo è dedicato all'approfondimento dei racconti *Berenice*, *Morella* e *Ligeia*: per ognuno è presentata la genesi, una breve sinossi e un'analisi testuale completa, prendendo in considerazione le diverse interpretazioni critiche. Da questo esame si evidenzia come Poe abbia sempre preferito un punto di vista maschile, che il più delle volte tende a considerare l'uomo come una vittima delle azioni femminili. Si dimostra come, nella maggior parte dei casi, questa visione sia costruita a partire dal racconto di narratori inaffidabili, che fanno sfumare la consecuzione degli eventi in una dimensione onirica.

Infine, nel quarto e ultimo capitolo, più breve dei precedenti, è spiegato come le opere di Poe abbiano avuto un impatto considerevole anche sull'arte visuale: infatti, i racconti sono stati spesso accompagnati da illustrazioni nelle varie edizioni. Si è quindi

proceduto con l'analisi di alcune di queste, facendo riferimento all'ambito della rappresentazione della figura femminile in particolare nei racconti *Berenice* e *Ligeia*.

Attraverso questa indagine e lo studio dei casi presi in esame, si arriva quindi alla conclusione che per secoli i personaggi femminili sono stati una figura dell'inconscio maschile, che ambigualmente vi ha proiettato le proprie pulsioni erotiche e i propri timori sociali: non stupisce quindi che Edgar Allan Poe si sia attenuto a questo esempio, portando nei suoi racconti le storie di donne considerate insieme irresistibilmente seducenti e inesorabilmente mortifere.

Capitolo I. Figure del femminile nella letteratura del XIX secolo

La donna tra due stereotipi

Avete un'idea di quanti libri si pubblicano sulle donne in un anno? Avete un'idea di quanti fra questi libri sono scritti da uomini? Sapete di essere, forse, l'animale più discusso dell'universo?²

Come scritto da Virginia Woolf, le donne sono state (e continuano a essere) l'oggetto attorno a cui ruotano numerosissime opere sia in prosa sia in versi. Per quale ragione tanti scrittori si siano concentrati nella rappresentazione di figure femminili, rimane una questione complessa e senza una risposta univoca; secondo Woolf, ciò è dovuto anche al fatto che il pensiero maschile non sarebbe armonico, ma «ovunque si volge lo sguardo, gli uomini stanno pensando alle donne, e pensano cose diverse»³.

Vista la molteplicità di opere, trarre conclusioni sull'evoluzione dei personaggi femminili non è un'impresa facile: al mutare del tempo e del luogo di origine dell'autore, cambiano anche il punto di vista e le caratteristiche attribuite. Per facilitare la ricerca si può partire dalla definizione di *donna* nel vocabolario: «Essere umano adulto di sesso femminile»⁴. Se si prosegue la lettura, si troveranno le diverse accezioni con cui il termine è utilizzato; emerge che il sostantivo è legato principalmente a due famiglie lessicali: quella riguardante la sfera domestica (*la mia d.*, mia moglie, come nel caso del *Paradiso* XV, 137: «Mia d. venne a me di val di Pado»), o la donna amata; *d. di casa*, colei che si occupa solo della casa e della famiglia) o la sessualità, con caratterizzazione offensiva o negativa (*d. pubblica*, *d. di malaffare*, *buona d.*). Da questa lettura appare ciò che poi è

² V. Woolf, *A Room of One's Own*, Richmond, Hogarth Press, 1929, trad. it. *Una stanza tutta per sé*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 58.

³ Ivi, p. 62.

⁴ *Il vocabolario Treccani*, Vicenza, LEGO, 2015, p. 635.

riscontrabile anche nelle opere letterarie: la figura femminile risulta appiattita su alcuni stereotipi e filtrata dallo sguardo maschile.

Il ripetersi nel tempo di questo capitale mimetico ha portato all'emergere di una dicotomia: da una parte troviamo la donna angelo, associata alla figura materna e a quella di moglie devota e fedele; dall'altro la strega, la cui versione sensuale si è poi evoluta in *femme fatale*. La differenza sostanziale tra questi due archetipi è l'adesione o meno a quelli che sono i precetti morali e sociali di una data epoca e luogo, senza che venga tenuto effettivamente in considerazione il pensiero e le cause che muovono questi personaggi:

Non soltanto le protagoniste letterarie sono invenzioni una prima volta, in quanto creazioni di una fantasia autoriale; ma sono finzione anche ad un secondo livello, perché agiscono, vivono, pensano e parlano attraverso dei tratti specifici, che le identificano appunto come donne, ma che vengono loro attribuiti dal genere maschile a cui appartiene l'autore.⁵

Le donne protagoniste di romanzi, racconti e poesie, divengono così lo specchio della società di stampo patriarcale: a loro vengono attribuite caratteristiche considerate femminili, secondo quella che è «la “naturale” distribuzione dei ruoli fra uomo e donna»⁶. Se si amplia il campione osservato, includendo anche le donne reali, diventa facile capire come mai guardando al passato ci troviamo di fronte a un lungo elenco di personaggi con tratti molto simili tra loro. Esse hanno peculiarità fisiche e psicologiche che le rendono godibili agli occhi dello scrittore e del pubblico maschile⁷; sono riscontrabili però dei casi, uno dei quali verrà analizzato in seguito, in cui anche le autrici si sono conformate a questi modelli.

Si potrebbe obiettare che molti personaggi letterari femminili hanno una forte personalità, un carattere volitivo, non sembrano solo un elenco di connotati stereotipati: Clitennestra, Lady Macbeth, Anna Karenina⁸ e tante altre ancora non rappresentano il modello della donna angelo o della donna sensuale (o quantomeno tali schemi risultano riduttivi per descriverle). Non sembrano appiattirsi allo sguardo maschile, ma anzi

⁵ T. Crivelli (a cura di), *Selvagge e Angeliche. Personaggi femminili della tradizione italiana*, Leonforte (EN), Insula, 2007, p. 10.

⁶ Ivi, p. 11.

⁷ Ivi, p. 9.

⁸ V. Woolf, *A Room of One's Own*, cit., p. 77.

agiscono per portare a termine i loro obiettivi e vendicarsi talvolta delle offese subite. Va specificato però che i destini dei personaggi in questione, che escono da questa tassonomia, hanno tutti un esito negativo: esse scontano amaramente l'audacia di essersi "ribellate" al modello prestabilito e alle norme sociali imposte.

Con lo scopo di fornire un quadro più chiaro riguardo alla rappresentazione della figura femminile in letteratura, saranno approfonditi i due elementi della dicotomia sopracitata, la donna angelo e la *femme fatale*, fornendo esempi puntuali tratti dalla letteratura italiana e straniera; particolare attenzione sarà rivolta alla figura della *belle dame sans merci*⁹ e agli esempi tratti dal periodo romantico e degli anni di poco successivi, così da avere le informazioni di base necessarie per meglio comprendere i racconti di Edgar Allan Poe.

Partendo dall'analisi della figura della donna angelo, si può cominciare osservando l'etimologia del termine "donna": esso deriva dal latino *dōmīna(m)*, femminile di *dōminus*, con il significato di "signora, padrona"¹⁰; da qui derivano anche il francese *dame* e l'occitano *domna*. L'utilizzo di questo termine si sposa bene con l'idea che si aveva della figura femminile nella società del Trecento in Toscana; secondo Giuliano Bonfante, «fu proprio l'atmosfera spirituale della poesia del Dolce Stil Nuovo, che esalta la *donna* e ne fece la rivelazione di Dio sulla terra, quella che della *femmina* fece la *donna*»¹¹.

L'archetipo della donna angelo affonda le sue origini tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, quando si cominciano a conferire alla figura femminile virtù beatifiche che la rendono simile a una creatura celeste. Il poeta-amante si colloca in una posizione sottomessa rispetto alla donna amata, struggendosi per lei e per questo amore che nella maggior parte dei casi non è ricambiato o incontra numerosi ostacoli. Gli esempi sono molteplici: dal ciclo bretone, nel quale le imprese cavalleresche spesso sono spinte dalla devozione per una dama¹², al Dolce Stil Novo con il caso fondamentale di Dante e

⁹ M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1976, cap. IV, pp. 139-212. Il titolo del capitolo cita l'omonima ballata di John Keats (1795-1821) del 1819, in cui un cavaliere racconta di aver incontrato una bella fanciulla dagli occhi selvaggi che l'ha condotto nella sua grotta; qui, addormentato, sogna dei pallidi re, guerrieri e principi che lo avvertono della pericolosità della donna. Al risveglio è sul pendio di una collina, da quale non può fuggire.

¹⁰ M. Cortellazzo, P. Zolli (a cura di), *Il nuovo etimologico. DELI - Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 2015.

¹¹ G. Bonfante, *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*, Berna, Francke, 1958, pp. 77-109, ora in *Scritti scelti. II. Latino e romanzo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1987, pp. 463-497.

¹² R. Cesarani (a cura di), *Dizionario dei temi letterari. A-E*, Torino, UTET, 2007, p. 653.

Beatrice¹³, fino a opere e autori più recenti dell'Ottocento (alcuni personaggi nella raccolta *I fiori del male* di Charles Baudelaire, la protagonista di *Madame Bovary* di Gustave Flaubert) e del Novecento (Clizia nelle *Occasioni* e nella *Bufera* di Eugenio Montale), in cui questo modello viene ripreso per essere reinterpretato¹⁴.

Avvicinandosi a questi personaggi si ha l'impressione di non riuscire a metterli a fuoco, di non poterli cogliere nella loro interezza. A questo proposito, si possono riportare le parole scritte da Giacomo Leopardi:

La donna, cioè l'innamorata, dell'autore, è una di quelle immagini, uno di quei fantasmi di bellezza e virtù celeste e ineffabile, che ci occorrono spesso alla fantasia, nel sonno e nella veglia, quando siamo poco più che fanciulli, e poi qualche rara volta nel sonno, o in qualche alienazione di mente, quando siamo giovani. Infine è la donna che non si trova.¹⁵

Il sintagma «la donna che non si trova» riassume perfettamente non solo l'archetipo della donna angelo, ma anche il personaggio femminile in letteratura: queste donne appaiono impalpabili, eteree, distaccate dalla realtà; questo tratto è fondamentale e verrà ripreso da molteplici autori nei secoli, fino ad arrivare anche ai racconti di Poe.

Come primo modello da analizzare non si può che prendere in considerazione la Beatrice dantesca, «l'archetipo femminile col quale si confronteranno i poeti delle generazioni future»¹⁶. Nella *Vita nova*¹⁷ si può notare come l'amore di Dante-personaggio per Beatrice subisca un'evoluzione, che è osservabile nel cambiamento dei temi centrali delle liriche: in una prima sezione (capp. II-XVII¹⁸) il motivo principale è quello del saluto, quindi un'esperienza fisica; segue un periodo di crisi, nel momento in cui questo viene a mancare, risolto poi con una ricerca di un contatto indiretto mediato attraverso le «parole che lodano la sua donna»¹⁹ (tema della lode, capp. XVIII-XXVII); infine, la morte

¹³ Ivi, p. 654.

¹⁴ Ivi, p. 655.

¹⁵ G. Leopardi, *Annuncio delle canzoni*, in G. Leopardi, *Canti*, Torino, Einaudi, 1962, p. 329.

¹⁶ M. Picone, *La Beatrice di Dante dalla Vita Nova alla Commedia*, in T. Crivelli (a cura di), *Selvagge e Angeliche. Personaggi femminili della tradizione letteraria italiana*, cit., p. 33.

¹⁷ D. Alighieri, *Vita nova*, Stefano Carrai (a cura di), Milano, BUR, 2009.

¹⁸ M. Picone, nell'indicare i capitoli, prende a riferimento la partizione ottocentesca proposta nell'edizione Barbi (Bemproad, Firenze 1932); nell'edizione BUR invece «si è adottata la divisione in paragrafi di una parte della tradizione antica, ripristinata persuasivamente da Gorni nella sua edizione (Einaudi, Torino, 1966) e già accolta in quella tascabile di Luca Carlo Rossi (Mondadori, Milano, 1999)».

¹⁹ D. Alighieri, *Vita nova*, cit., 10, 10 p. 87 (ed. Barbi XVIII, 8).

della dama provoca un nuovo turbamento, ancora più tragico del precedente, che porterà alla sublimazione dell'amore (capp. XXVIII-XLII). All'interno dell'opera, Beatrice assume numerosi significati che sono stati analizzati da decine di studiosi: molteplici sono le allegorie e i simboli che le vengono attribuiti, a riprova del fatto che il personaggio in sé, con la sua fisicità e psicologia, tende a scomparire.

Ai fini di questa ricerca, è da sottolineare la continua elusione della dimensione fisica, concreta, nella descrizione che Dante fa di lei:

Il poeta non si rivolge direttamente alla donna, ma parla di lei indirettamente [...]; il corpo della donna è assente, tanto che la morte non impedisce minimamente né il poetare [...] né l'amore che è in massimo grado spiritualizzato; diversamente dalla poesia cortese, non è finalizzata alla richiesta di benevolenza da parte della donna: il poeta infatti si appaga del canto stesso di lode che per questo è gioioso.²⁰

Nonostante l'autore all'inizio dell'opera si concentri su un'esperienza reale e tangibile come il saluto, evita di descrivere Beatrice fisicamente, malgrado i canoni letterari dell'epoca imponessero una rappresentazione più dettagliata, o quanto meno prevedessero la descrizione di alcuni particolari significativi: ne sono un esempio Cino da Pistoia²¹ e Francesco Petrarca²², che riconoscono il fatto che il corpo delle loro rispettive amate abbia una sua importanza e che cambi nel tempo. In *Donne ch'avete intelletto d'amore*²³, Dante descrive esclusivamente il viso candido, privilegiando due particolari: «gli occhi (in quanto specchio dell'anima) e la bocca (in quanto fonte della parola)»²⁴. Per quanto riguarda questo secondo elemento fisico, bisogna precisare che in tutta la *Vita nova* ella non pronuncia una sola sillaba; nonostante saluti il protagonista, non vengono riportate le parole esatte. Il lettore si trova quindi di fronte a una figura

²⁰ S. Bellomo, *Filologia e critica dantesca*, Brescia, La scuola, 2012, p.70.

²¹ C. da Pistoia, *Le Rime*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1862, pp. 81-88.

²² F. Petrarca, *Il mio segreto*, a cura di Ugo Dotti, Milano, Bur Rizzoli, 2000, III, 21, p. 222: «Illius non magis corpus amasse quam animam [...] quoniam quo illa magis in etate progressa est, quod corporee pulcritudinis ineluctabile fulmen est, eo firmior in opinione permansi. Etsi enim visibiliter iuvene flos tractu temporis langueretur, animi decor annis augebatur», trad. it.: «Non ho amato il suo corpo più della sua anima [...] via via che ella è andata avanti negli anni e la sua bellezza fisica fu come colpita da un fulmine, tanto più sono rimasto nella mia convinzione. Sebbene infatti col trascorrere del tempo il fiore della sua giovinezza declinasse visibilmente, cresceva con gli anni lo splendore dell'animo».

²³ D. Alighieri, *Vita nova*, cit., 10, 15-25, pp. 89-93 (ed. Barbi XIX, 4 – XIX, 14).

²⁴ M. Picone, *La Beatrice di Dante dalla Vita Nova alla Commedia*, cit., p. 42.

eterea, un angelo che con la sua vicinanza innalza il protagonista maschile avvicinandolo a Dio; la sua fisicità non è importante, come non ha rilevanza darle una voce.

Dopo Beatrice, si trovano diverse altre figure femminili che rispecchiano l'archetipo della donna angelo, anche se negli anni il modello subisce un'evoluzione. Emblematico è il caso dell'Angelica dell'*Orlando furioso* (1516) ariostesco, che riprende alcuni tratti della Beatrice di Dante Alighieri e ne ribalta altri. Per l'analisi di questo personaggio, bisogna necessariamente partire dalla peculiarità più evidente, il nome, che rimanda con forza al *topos* della donna angelo. Anche la bellezza ricalca il modello, ma con delle differenze: essa «incarna la “meraviglia” (etimologicamente collegata col “mirare”) [...] non più del *miracolo*»²⁵. Perde inoltre l'elemento “beatificante”: al contrario di Beatrice, non porta a un innalzamento spirituale dei personaggi che la circondano, ma anzi a causa sua «piuttosto che esaltarsi verso lo stato “angelico”, Orlando diventa appunto “furioso”, scivola nella bestialità»²⁶. Nonostante Angelica ordisca e trami, sottraendo anche oggetti altrui, rimane comunque un personaggio non del tutto autonomo; è il «“premio” messo in palio da Carlomagno per il più valoroso dei due pretendenti»²⁷ e, in quanto tale, avvia il motore narrativo.

Più avanti nel tempo, fuori dal contesto letterario italiano, si incontra un altro campione di particolare interesse: le donne protagoniste dei romanzi di Jane Austen (1775-1817). In questo specifico caso, prodotto da un'autrice anziché da un autore, le protagoniste delle varie opere si sono evolute rispetto al modello dantesco, ma racchiudono ancora alcuni dei tratti più caratteristici: «le figure femminili di Jane Austen sono spesso paragonate ad angeli: Miss Bennet in *Pride and Prejudice* (1813), Maria in *Mansfield Park* (1814), Emma nell'omonimo romanzo (1816)»²⁸. Esse rappresentano l'unione tra la tradizione letteraria e gli elementi della società borghese di epoca vittoriana: ecco quindi che nasce la figura dell'angelo del focolare, della donna raffinata e sottomessa il cui scopo deve essere contrarre un buon matrimonio e occuparsi della vita domestica²⁹.

²⁵ S. Zatti, *L'Angelica ariostesca, o gli inganni della letteratura*, in T. Crivelli (a cura di), *Selvagge e Angeliche. Personaggi femminili della tradizione letteraria italiana*, cit., p. 97.

²⁶ Ivi, p. 104.

²⁷ Ivi, p. 103.

²⁸ R. Cesarani (a cura di), *Dizionario dei temi letterari. A-E*, cit., p. 654.

²⁹ K. Boardman, *The Ideology of Domesticity: The Regulation of the Household Economy in Victorian Women's Magazines*, in «Victorian Periodicals Review», 33, 2, 2000, p. 150-164.: «The domestic ideal centred around the concept of separate spheres which inserted women into the domestic space and

Volendo fornire un'analisi puntuale delle opere di Jane Austen, bisogna precisare che, per quanto nei suoi scritti siano effettivamente riscontrabili degli elementi che riconducono a un'idea patriarcale della donna, sono anche presenti dei fattori innovativi, che mostrano come siano in atto dei cambiamenti; *Pride and Prejudice* ne è l'esempio più evidente sin dall'incipit («It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife»³⁰):

It is in *Pride and Prejudice* that we are most aware of a conscious, and extended, preoccupation with conflicting concepts of education for women and the relationship between that education and marriage. The conflicts are explicit in the differences between the Bennet sisters, in the parents' incompatible attitudes towards their own roles as mother and father, and in the spirited debate on "female accomplishment" at Netherfield.³¹

L'archetipo della *femme fatale*

La figura della *femme fatale* si diffonde nel XIX secolo, con l'avvento della nuova sensibilità romantica; se si prende in considerazione una prospettiva più ampia, che non comprenda esclusivamente le caratteristiche entrate a far parte della cultura di massa grazie, per la maggior parte, ai prodotti cinematografici (*Il vaso di Pandora*, 1929; *L'Angelo Azzurro*, 1930; *La fiamma del peccato*, 1944), si scopre che il personaggio ha una storia assai più lunga.

A livello etimologico³², l'espressione deriva dal latino, più precisamente da *femina* e *fatalis*: il significato letterale sarebbe quindi «donna imposta dal destino» oppure «artefice del destino, strumento del fato»; per estensione: «donna che reca o causa (volontariamente o meno) morte e distruzione». Se si guardano quindi le origini di questa espressione, si va a indicare non tanto le peculiarità del personaggio, che verranno

men into the public. Under these terms the only acceptable work for women was domestic, it was to take place in the home and it was woman's job to oversee the regulation of the household, both morally and economically».

³⁰ J. Austen, *Pride and Prejudice*, London: Oxford university press, 1970, p. 1.

³¹ L. W. Brown *Jane Austen and the Feminist Tradition*, in «Nineteenth-Century Fiction», 28, 3, 1973, p. 321-338.

³² R. Cesarani (a cura di), *Dizionario dei temi letterari. F-O*, Torino, UTET, 2007, p. 822.

specificate più avanti, quanto il ruolo che esso ha all'interno della storia. Secondo questa prospettiva, le donne fatali in letteratura sono innumerevoli: a partire da Eva che persuade Adamo ad assaporare il frutto proibito e così segna il destino dell'umanità, proseguendo poi con Elena nell'*Iliade*, si potrebbe continuare con un lungo elenco:

La *femme fatale* si situa sul lato oscuro, seducente e mortale della femminilità, al cui polo opposto si colloca la donna angelicata e virtuosa, sia nella sua versione attiva (la Madre, nutrice e salvatrice dell'eroe) che passiva (la Fidanzata-Sorella-Moglie, ovvero la donna indifesa che l'eroe deve salvare e proteggere); la dissociazione dell'immagine femminile in «Madre» e «Prostituta» è originaria, archetipica, e si riscontra in tutte le fasi della civiltà occidentale: il principale attributo tradizionalmente associato alla femminilità negativa e sensualmente perversa (la Sfinge, le streghe medievali, eccetera) è proprio «l'anti maternità».³³

Tenendo presente questa interpretazione, le malvage e seducenti streghe di alcune delle più importanti opere antiche, possono essere considerate delle precorritrici delle donne fatali di epoca romantica e successiva.

Partendo dalle origini, nell'*Odissea* si trova Circe, «figlia del dio Helios, il Sole, e della ninfa Perse, come conferma anche Esiodo»³⁴, che vive nella favolosa isola di Eea. Qui giungono Odisseo e i suoi compagni dopo essere fuggiti dai ciclopi; avvelenati dall'affascinante e abile dea, i soldati vengono trasformati in porci, mentre l'astuto protagonista, anche grazie all'aiuto e ai suggerimenti del dio Hermes, si salva. Successivamente, Odisseo rimarrà nell'isola per un anno intero, diventando l'amante di Circe. Questo personaggio femminile è sfaccettato, possiede una duplice natura riscontrabile anche negli epiteti con cui viene designata: è una dea terribile («δεινὴ θεός»³⁵) esperta di filtri magici («πολυφαρμάκου»³⁶) e astuzie funeste («ολοφώϊα δήνεα»³⁷) ma, come tutte le divinità, possiede anche un lato benevolo, tanto che offrirà a Odisseo il suo aiuto nel momento in cui lascerà l'isola.

³³ *Ibidem*.

³⁴ I. Berti, *Le metamorfosi di Circe: dea, maga e femme fatale*, in «Status Quaestionis, Rivista di studi letterari linguistici e interdisciplinari», 8, 2015, p. 111.

³⁵ Omero, *Odissea*, Vincenzo di Benedetto (a cura di), Milano, BUR, 2011, X, v. 136, p. 556.

³⁶ *Ivi*, v. 276, p. 568.

³⁷ *Ivi*, v. 289, p. 570.

Circe ritorna nell'Eneide virgiliana, ma assumendo dei tratti più foschi e perdendo il lato più indulgente, come si può intuire dall'atmosfera cupa che circonda la sua isola:

Subito dopo rasentano le coste della terra Circea,
dove la splendida figlia del Sole di un perpetuo canto
fa risonare boschi inaccessibili e nel superbo palazzo
brucia cedro profumato alle stelle della notte,
mentre col pettine che stride intesse la tela sottile.
Di lì s'udivano i ringhi rabbiosi di leoni
che si ribellano ai ceppi e ruggiscono nella notte profonda,
l'inferire di orsi e irsuti cinghiali nei recinti,
e l'ululato di grandi lupi mostruosi:
uomini furono, che la dea Circe con erbe potenti
aveva crudelmente mutato in musi e dorsi di fiere.
Perché i pii Troiani non patissero questi prodigi
E non toccassero, spinti nel porto, quel lido maligno,
Nettuno, accelerando la fuga, di venti a favore,
gonfiò le loro vele e oltre le secche schiumanti li spinse.³⁸

Anche Ovidio nelle *Metamorfosi* ne offre un ritratto: per il poeta latino, la maga «personifica una passione così estrema che distrugge chiunque impedisca la sua

³⁸ P. Virgilio M., *Eneide*, Gianluigi Baldo (a cura di), Venezia, Marsilio, 2021, VII, vv. 10-24, pp. 368-371.

soddisfazione»³⁹, quindi è un personaggio totalmente negativo. Nei tre episodi a lei dedicati, Circe si innamora rispettivamente di Glauco, Odisseo e Pico; le sue azioni sono motivate esclusivamente dalla vendetta, vengono messe in primo piano «la sua sessualità elementare, la sua violenza e la sua crudeltà».⁴⁰ Questa rappresentazione è stata poi ripresa e reinterpretata in epoca cristiana, diventando la «personificazione del legame tra il femminile, l'irrazionale, la morte, la seduzione e le forze oscure ed istintive della natura»⁴¹.

Con un ampio salto temporale, arrivando nel XVI secolo, si trovano due personaggi femminili appartenenti ai romanzi cavallereschi che devono molto a Circe: Alcina dell'*Orlando furioso* (1516) di Ludovico Ariosto e Armida, della *Gerusalemme liberata* (1581) di Torquato Tasso. Proprio come il modello antecedente, entrambe vivono isolate in un palazzo circondato da un giardino e utilizzano le loro conoscenze in materia di sortilegi per arrivare ai loro scopi, deviando le controparti maschili dal loro percorso. Questi due personaggi saranno da tenere a mente nel momento in cui si analizzerà la nuova sensibilità romantica alla bellezza medusea.

Per quanto riguarda Alcina, era già comparsa anche nell'*Orlando innamorato* (1495) di Matteo Maria Boiardo. Il suo arco narrativo è strettamente collegato a quello dei cavalieri Astolfo e Ruggiero; quest'ultimo nel canto VI (16,7) è trasportato dall'ippogrifo fino all'isola della potente maga. Ella ha due sorelle, Morgana e Logistilla, ma solo quest'ultima è la figlia legittima: le altre due sono «nate d'incesto» (VI 43, 8); invidiose e crudeli, Morgana e Alcina hanno tentato in ogni modo di scacciare la benevola sorella, tanto da confinarla in una piccola zona dell'isola. Il cavaliere Astolfo, le cui vicende sono narrate da lui personalmente a Ruggiero (VI 34-51), giunge per primo nel territorio della spietata maga in compagnia di Rinaldo e Dudone; presto viene adescato da lei, nonostante i compagni cerchino di trattenerlo. Alcina è bellissima e seducente: è simbolo del vizio e dell'amore carnale, utilizza ogni espediente per attirare a sé giovani cavalieri. Presto però Astolfo ne scopre la crudele natura: una volta stancatasi della compagnia del cavaliere, la maga lo trasforma in mirto. Ruggiero, dopo essere stato messo in guardia dall'amico, decide di tentare di raggiungere il castello di Logistilla, unica virtuosa tra le tre sorelle: dopo alcune peripezie, si ritrova disgraziatamente alla corte di

³⁹ I. Berti, *Le metamorfosi di Circe: dea, maga e femme fatale*, cit., p. 118.

⁴⁰ Ivi, p. 119.

⁴¹ *Ibidem*.

Alcina, che rimuove dal suo cuore il ricordo dell'amata Bradamante. Verrà liberato dalla maga buona Melissa, che gli consegnerà un anello magico che scioglie gli incantesimi, facendogli così scoprire il vero aspetto di Alcina: la donna così sensuale che l'aveva stregato in realtà non esiste; ella è vecchia, alla vista risulta orrenda e sgradevole, nulla rimane dello splendore dato dagli incantesimi:

Nelle ottave del *Furioso* non è ritratta la vita interiore di Alcina. Per noi ella resta la bella maga incostante, assetata di amore carnale, che vive in un regno di sogno, rallegrato da musiche e giuochi in un mondo pieno di profumi che anebbiani i sensi dei suoi amanti, goduti e scacciati da lei uno dopo l'altro.⁴²

Con il personaggio di Armida si prosegue con questo filone tematico. Viene inviata da Idraote per danneggiare i cristiani, appare nel campo crociato portando scompiglio grazie alle sue doti da ammaliatrice: ella «è emblema del piacere e dell'amore sensuale, accostabile in tal senso a figure come Semiramide e Cleopatra»⁴³. La sua capacità seduttiva diventa di per sé una sorta di magia, che la designa come maga ancor prima che venga descritto il suo giardino incantato; altera la verità continuamente, nasconde le proprie intenzioni e la sua natura. La descrizione che ne viene fatta è innanzitutto fisica: è definita esperta delle «occulte frodi» solo in un secondo momento, prima di tutto è «Donna a cui di beltà le prime lodi / concedea l'Oriente, è sua nepote» (IV, 23).

Durante la parentesi in cui viene raccontata la storia tra lei e Rinaldo, nel canto XVI, si coglie la vera natura del personaggio⁴⁴, meno negativa di quanto si possa immaginare: il labirinto che circonda il giardino, «per chi giunge dall'esterno è un ostacolo da superare, una creazione diabolica al pari dei mostri che gli si parano davanti, per la maga e il suo compagno immemore rappresenta al contrario la struttura rituale di uno spazio sacro»,⁴⁵ diventando quindi una sorta di protezione; all'interno del suo giardino i ruoli si invertono: Rinaldo è prigioniero a livello fisico e mentale, mentre Armida è totalmente libera, seppur in uno spazio ridotto. La maga ha quindi un lato sensibile, è una donna che per non essere

⁴² E. Francioli, *Le figure femminili nell'Orlando Furioso*, in «Quaderni grigionitaliani», 29, 2, 1959-1960, p. 94.

⁴³ E. Refini, *Giuditta, Armida e il velo della seduzione*, in «Italian studies», 68, 1, 2013, p. 89.

⁴⁴ P. Casale, *Tasso e la femminilità moderna: Armida*, in «Moderno e modernità: la letteratura italiana. Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti», Roma, 17-20 settembre 2008. <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/moderno-e-modernita-la-letteratura-italiana#atti-del-xii-congresso-dellassociazione-degli-italianisti-roma-1> [Ultimo accesso: 29 dicembre 2023].

⁴⁵ E. Raimondi, *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki 1980, p. 172.

del tutto succube alla controparte maschile utilizza la sensualità e le arti magiche a suo vantaggio; inoltre, nel momento culminante della battaglia si schiera con i crociati, svolgendo un ruolo importante. In questo senso ricorda molto la Circe omerica.

Belles dames sans merci

Ora che a grandi linee è stata tracciata la storia del personaggio con alcuni esempi, ci si può concentrare sulla figura della *femme fatale* nello specifico, una «donna affascinante e seduttrice, lussuriosa, dominante, perversa, cinica, crudele, opportunista e dissanguatrice di uomini»⁴⁶.

Mario Praz intitola il primo capitolo del saggio *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* “La bellezza medusea”, partendo nella sua analisi dalla poesia di Percy Bysshe Shelley (1792-1822) *On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery* (1819), di cui è riportata qui l’ultima strofa:

‘Tis the tempestuous loveliness of terror;

For from the serpents gleams a brazen glare

Kindled by that inextricable error,

Which makes a thrilling vapour of the air

Become a [] and ever-shifting mirror

Of all the beauty and the terror there –

A woman’s countenance, with serpent-locks,

Gazing in death on Heaven from those wet rocks.⁴⁷

⁴⁶ O. D. Rossi, *Femmes fatales. Seduzione letale e mito meduseo*, in «Gorgon α, rivista di cultura polimorfa», novembre 2009, p. 20.

⁴⁷ P. B. Shelley, *Adonais e altre poesie*, Roberto Senesi (trad. it.), Milano, Rusconi Editore, 1971, pp. 88-91.

Gli elementi che dovrebbero provocare disgusto o timore, qui vanno a definire il nuovo concetto di bellezza che caratterizzerà l'epoca romantica: «per i romantici la bellezza riceve risalto proprio da quelle cose che sembrano contraddirla: dalle cose orride; è bellezza tanto più gustata quanto più triste e dolente»⁴⁸.

Medusa era una delle tre Gorgoni, la triade divina composta dalle figlie di Forco, una divinità marina, e sua sorella Ceto, un mostro marino. Secondo il mito riportato da Esiodo nella *Teogonia*⁴⁹, Perseo le tagliò la testa su ordine del tiranno di Serifo (in altre versioni era stata Atena a ordinarglielo); dal capo mozzato nacquero il cavallo alato Pegaso e Crisaore. Altri adattamenti più tardi narrano di Medusa come una splendida fanciulla, la cui chioma suscitò l'invidia della dea Atena, che la punì trasformandola in un groviglio di serpenti; un'ultima variante vorrebbe che la bellissima giovane fosse stata violata da Poseidone nel tempio di Atena, e per il sacrilegio sia stata punita dalla dea. Qualsiasi versione si voglia prendere in considerazione, ancora una volta ci si trova di fronte a un personaggio femminile profondamente solo che «sembra agire nel mito in maniera del tutto passiva»⁵⁰.

In epoca romantica e successiva, le donne fatali inizieranno a operare secondo la loro volontà, anche se non tutte sono consapevoli allo stesso modo; questo però non impedisce loro di rimanere bloccate in una spirale caratterizzata dall'isolamento e dalla morte, in cui i rapporti instaurati sono effimeri e legati al raggiungimento di uno scopo⁵¹. Proprio come Medusa, la *femme fatale* tiene il suo interlocutore a distanza, solo che in questo caso il distacco è prettamente emotivo; il corpo invece viene utilizzato come arma non per allontanare, ma, al contrario, per avvicinare a sé gli uomini:

La pietrificazione provocata da Medusa si rivela come l'irrigidimento di chi si sente spaventato nell'incontro con la *femme fatale* o di chi, ferito da essa, trasforma il proprio cuore in pietra, chiudendosi a relazioni future; ma anche di chi rimane stupefatto da lei, con effetti simili a quelli dati dalle droghe (in inglese, *to be stoned*).⁵²

⁴⁸ M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., p. 20.

⁴⁹ Esiodo, *Teogonia*, in *I poemi*, Ettore Romagnoli (trad. it.), Bologna, Zanichelli, 1929, vv. 270-281, p. 57.

⁵⁰ O. D. Rossi, *Femmes fatales. Seduzione letale e mito meduseo*, cit., p. 20.

⁵¹ Ivi, p. 21.

⁵² Ivi, p. 24.

Oltre alla conturbante bellezza, anche non essendo esplicitamente delle streghe o dotate di qualche potere soprannaturale, molte delle figure femminili del periodo romantico hanno un'aura oscura che richiama il mondo della stregoneria, come le protagoniste dei racconti di Edgar Allan Poe che verranno analizzate nel terzo capitolo.

A questo archetipo appartiene Matilda del romanzo *The Monk*, scritto da Matthew Gregory Lewis, e pubblicato per la prima volta nel 1796; l'opera è stata successivamente rimaneggiata da Antonin Artaud negli anni '30 del Novecento. Nel romanzo si intrecciano molti episodi, ma il filone narrativo principale riguarda il monaco Ambrosio. Inizialmente, egli è un uomo dai principi incorruttibili, rigoroso e virtuoso, elogiato a Madrid per i suoi sermoni persuasivi. La narrazione prende avvio quando Ambrosio scopre che il novizio a cui è più affezionato, Rosario, è in realtà una fanciulla di nome Matilda, una «donna demoniaca». Ella riesce a sedurre Ambrosio con il suo fascino e il suo ardore, facendolo cadere in tentazioni che lo portano alla perdizione, tanto da arrivare a commettere anche degli omicidi. Una volta scomparsa l'attrattiva della novità, Ambrosio si infatua di Antonia, una giovane graziosa e pura appena arrivata in città. Con l'aiuto dei poteri mefistofelici di Matilda, il monaco si impossessa della fanciulla e, accecato dalla pazzia, uccide la madre della ragazza che aveva scoperto la sua vera natura. Eliminata la sola parente di Antonia, Ambrosio la fa credere momentaneamente morta grazie a un veleno fornito da Matilda, e la porta nelle cripte dell'abbazia. Qui, il monaco cede completamente ai suoi impulsi atavici e, dopo aver violentato brutalmente la giovane, le toglie la vita. A questo punto, le oscure azioni dei due peculiari amanti vengono scoperte grazie a un'insurrezione anticlericale, così sono costretti a sottoporsi a un processo inquisitoriale. Matilda sceglie di compiere un gesto estremo, vendendo la sua anima al diavolo per sfuggire al rogo, mentre Ambrosio, ora titubante, spera nella salvezza divina. La paura della morte, però, lo porta a invocare Lucifero e a seguire la sua amata, cedendo la sua anima. Ironia del destino, Ambrosio viene ingannato dal diavolo, e anche se liberato dalla prigionia, muore tra le grinfie di Lucifero.

Matilda, presentata inizialmente come una giovane donna pudica, che nasconde la sua bellezza travestendosi da uomo, colpisce poi Ambrosio con la sua silhouette minuta ma sensuale, la sua pelle nivea, gli occhi chiari e languidi; secondo Praz «per bellezza

diabolica, bisogna convenire che Matilda si conforma ancora troppo al tipo delle Alcine e delle Armide»⁵³.

Il suo ruolo, al di là di quello funzionale alla trama, è quello di «esercitare una diserzione istituzionale»⁵⁴, dimostrando così che la donna demoniaca è la radice di problemi come l'eresia, portando quindi gli uomini lontano da Dio e dalle istituzioni religiose e statali. Inoltre, il suo potere seduttivo «porta a un imprigionamento che colpisce l'uomo, e dal quale la donna si sottrae»⁵⁵.

Un altro esempio di qualche anno più tardo è costituito dal racconto *Carmen* di Prosper Mérimée, pubblicato nel 1845 e da cui Georges Bizet trarrà l'omonima opera teatrale nel 1875. In questo racconto, «ideale esotico e ideale erotico vanno di pari passo»⁵⁶: optando per l'ambientazione in Spagna, Mérimée fa sì che nell'immaginario comune la donna fatale sia originaria di questo luogo; in epoca più tarda, gli scrittori preferiranno rendere le loro protagoniste di nazionalità russa⁵⁷. Nel 1831 Victor Hugo, nel romanzo *Notre-Dame de Paris*, aveva già introdotto il modello della gitana sensuale con il personaggio di Esmeralda, che suscita l'interesse dell'arcidiacono Frollo; a differenza di quest'ultima però, Carmen risulta molto più consapevole del suo fascino e lo utilizza intenzionalmente come strumento per raggiungere i suoi scopi.

La novella si articola in quattro sezioni; l'autore narra gli eventi in prima persona, come se fossero effettivamente accaduti durante un suo viaggio in Spagna. La terza parte, ambientata a Cordova, è quella fondamentale, in cui Don José Navarro, un criminale ormai in carcere, racconta la sua storia allo scrittore che aveva precedentemente incontrato. Il suo vero nome è in realtà José Lizarrabengoa: durante una colluttazione ha ucciso un uomo ed è stato costretto a fuggire; a Siviglia, si è unito a un plotone di "dragoni", soldati con funzioni di polizia. Qui, ha incontrato Carmen, impiegata nella fabbrica di sigari sotto il suo controllo, che ha tentato di sedurla; nonostante ciò, egli l'ha arrestata per aver colpito durante un litigio una collega. Tuttavia, Carmen è riuscita a persuaderlo a liberarla; Don José per questo ha scontato un mese in carcere, dopo il quale ha intrapreso una relazione con la giovane, unendosi anche al gruppo di fuorilegge a cui

⁵³ M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., p. 142.

⁵⁴ F. Fornari, *La donna demoniaca nella tradizione letteraria*, in *Carmen adorata, psicoanalisi della donna demoniaca*, Milano, Longanesi, 1985, p. 18.

⁵⁵ Ivi, p. 19.

⁵⁶ M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., p. 145.

⁵⁷ *Ibidem*.

appartiene e uccidendo il marito di Carmen dopo aver scoperto che fosse sposata. A questo punto, la seducente fanciulla si è innamorata di Lucas, un giovane *picador*; nonostante le suppliche del protagonista, si è rifiutata di emigrare con lui in America, preferendo essere libera e dichiarando che lui è destinato a ucciderla. Così, Don José l'ha pugnalata e si è consegnato alle autorità.

Proprio come in *The Monk*, anche qui l'uomo finisce per essere imprigionato, mentre la donna è libera, anche se ancora una volta a caro prezzo: Matilda vende la sua anima a Lucifero, mentre Carmen preferisce morire per mano dell'uomo che diceva di amarla (è inevitabile rivolgere il pensiero alla realtà odierna, in cui atti del genere sono purtroppo diventati una triste consuetudine⁵⁸).

Rimane anche il collegamento con il demoniaco: se Matilda è una sorta di messaggera del diavolo, una sua adepta, Carmen invece è ella stessa il demone, o almeno così sembra identificarsi; infatti, durante un bacio con Don José lui le dice «Tu es un diable», a cui lei risponde «Oui». Questo scambio di battute sembra però «un capolavoro di categorica ironia»⁵⁹, un dialogo scherzoso tra amanti, piuttosto che una conversazione seria. Matilda invece è effettivamente collegata a Lucifero, compie dei misfatti con una gravità decisamente superiore a quelli portati a termine da Carmen, e fa un uso maggiore delle arti magiche. La gitana risulta essere quindi un anello fondamentale, rappresenta il momento di passaggio tra la raffigurazione della donna come strega e la *femme fatale* del XX secolo.

Nel Novecento, l'archetipo della donna fatale ha continuato ad avere fortuna in campo letterario. Il cinema poi ha contribuito alla fama di questo modello, rendendo «molte attrici delle vere *femmes fatales* per il solo fatto di avere interpretato questo ruolo, in qualche modo riuscendo a incarnare un ideale che, così, è diventato mito moderno»⁶⁰.

Molti sarebbero gli esempi da citare, ma affinché sia possibile confrontarsi brevemente anche con il mondo cinematografico, verrà preso come campione il romanzo di Heinrich Mann (1871-1950) *Professor Unrat, oder Das Ende eines Tyrannen* (1905), reso immortale dal film di Josef von Sternberg del 1930 *L'angelo azzurro*, con Marlene Dietrich ed Emil Jannings.

⁵⁸ A questo proposito i dati Istat: <https://www.istat.it/it/violenza-sulle-donne/il-fenomeno/violenza-dentro-e-fuori-la-famiglia/numero-delle-vittime-e-forme-di-violenza> [Ultimo accesso: 26 maggio 2024].

⁵⁹ M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., p. 145.

⁶⁰ O. D. Rossi, *Femmes fatales. Seduzione letale e mito meduseo*, cit., p. 20.

Nel romanzo, il protagonista è Raat, un insegnante vedovo e schivo; non è particolarmente stimato né dai suoi studenti né dai loro genitori, molti dei quali lo hanno avuto come professore. A riprova di ciò, viene soprannominato “Unrat”, la cui traduzione letterale è “spazzatura”; ogni giorno di scuola egli affronta i suoi studenti e detrattori, vendicandosi sui primi assegnando compiti complessi. Tra gli studenti peggiori c’è Lohmann, che non perde occasione per far infuriare il suo insegnante. Raat scopre una poesia nel quaderno dello studente indirizzata a Rosa Fröhlich, che decide di rintracciare, così da cogliere gli studenti in fallo. All’*Angelo azzurro*, un locale malfamato, trova un cartellone che promuove la ballerina che stava cercando. Nel tentativo di nascondersi per evitare di essere visto in un luogo così poco decoroso, Raat si ritrova nel camerino della donna; qui inizia a parlarle e le ordina di smettere di corrompere i suoi allievi e di trasferirsi altrove. In risposta, lei offre al professore del vino e cerca di ammaliarlo. La notte successiva, Raat torna da Rosa Fröhlich e tenta di spiegarle, questa volta con un tono più pacato, quanto sia inappropriato accettare i doni degli studenti; la ballerina, mentre si spoglia, chiarisce che rimanda indietro i regali ricevuti. La seduzione non si svolge su un piano dialettico, che sarebbe stato più familiare al protagonista maschile, ma avviene «mediante una sapiente gestione della corporeità, sfera che il professore non conosce né governa»⁶¹.

Da quella notte, i due iniziano una relazione poco equilibrata: Raat soddisfa ogni desiderio della sua amata, degradandosi al punto da essere licenziato. Il loro rapporto è basato su un amore «rigorosamente unidirezionale: laddove chi si innamora venera l’amato [...] e sovente intreccia con la sua immagine una vera e propria relazione feticistica, l’amato non ricambia poiché non lo desidera o perché neanche si accorge del turbamento che provoca»⁶². Il professore è talmente coinvolto dalla relazione, che accetta anche il fatto che Rosa abbia una figlia avuta da un legame precedente: ciò costituisce un indizio importante per comprendere quanto potere abbia la donna su di lui; prima di incontrarla era un castigatore dell’ipocrisia e un guardiano della morale, mai avrebbe accettato un fatto del genere.

⁶¹ V. Sturli, *Armida e il professore: note per una ricerca sul tema dell’intellettuale che si degrada per amore*, in S. Brugnolo (a cura di), *L’amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, Firenze, Franco Cesati, 2020, p. 294.

⁶² Ivi, p. 287.

Due anni dopo, Raat è economicamente rovinato; la sua casa è stata trasformata in un punto di ritrovo per i borghesi in cerca di svago, un salotto libertino che serve come copertura alla moglie per intrattenere discretamente alcuni uomini. A questo punto, Lohmann rientra nella vita di Raat, offrendosi di pagare tutti i debiti di sua moglie, ma il geloso ex professore tenta di strangolarla e scappa con il portafoglio del suo studente ormai adulto. Quest'ultimo denuncia il fatto alla polizia, e sia Raat che sua moglie vengono arrestati.

Rosa all'inizio del romanzo è in una posizione subordinata⁶³ rispetto al professor Raat: osservando il punto di vista economico e sociale, lei è una donna del popolo e lui un borghese; anche intellettualmente è considerata inferiore. Ma con lo snodarsi della storia, Unrat seguirà un processo di degradazione, che porterà all'allontanamento dai valori borghesi e alla conseguente rovina economica.⁶⁴

È importante sottolineare che ci si trova di fronte a una donna che sicuramente attua dei comportamenti volti al sedurre la controparte maschile, al fine di sfruttarla economicamente, ma bisogna anche tenere in considerazione che «conosciamo l'oggetto del desiderio solo attraverso gli occhi di chi le è schiavo»⁶⁵; in fondo, Rosa sembra amare Raat, seppur a suo modo. Allo stesso tempo, per quanto abbia un atteggiamento patriarcale e accondiscendente, il professore stravolge la sua vita per lei e arriva ad accettare anche la presenza della figlia illegittima.

Nella trasposizione cinematografica la trama viene parzialmente modificata: la protagonista non si chiama Rosa Fröhlich, ma Lola Lola; il finale, molto più tragico, vede Raat che, dopo aver tentato di strangolare la ballerina, si rifugia nella scuola dove un tempo insegnava, morendo aggrappato alla cattedra. Per quanto non ci siano scene esplicitamente violente, la conclusione del film appare tremendamente straziante e patetica. Inoltre, il personaggio di Lola Lola risulta essere estremamente più conturbante e affascinante di Rosa Fröhlich.

Attraverso l'analisi comparativa di un ampio campione di testi, in questo capitolo si sono mostrati i due principali stereotipi in cui la figura femminile è stata rappresentata in letteratura, se ne sono delineate le principali caratteristiche. Data l'estensione dell'arco temporale preso in considerazione e l'ampiezza del soggetto, non si pretende di aver

⁶³ Ivi, p. 288.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Ivi, p. 269.

portato a termine l'analisi di questo tema. Si è preferito scegliere di concentrarsi in special modo sulla figura della *femme fatale*, soprattutto nel periodo romantico, dal momento che il *focus* di questa ricerca sono tre racconti di Edgar Allan Poe: *Ligeia*, *Morella* e *Berenice*.

Capitolo II. Edgar Allan Poe e la rappresentazione del femminile

Un'esistenza travagliata

Si direbbe che l'angelo cieco dell'espiazione si sia impossessato di certe persone e le frusti a più non posso per edificazione del prossimo. Eppure, se esaminate con attenzione la loro vita, vi troverete più d'una virtù e capacità, qualche grazia. La società li colpisce con una specie di anatema e gli rimprovera i vizi ch'essa stessa, perseguitandoli, ha fatto nascere in loro.⁶⁶

È noto che Edgar Allan Poe ebbe una vita sofferta, segnata da numerosi lutti, dall'indigenza e dalle dipendenze da alcool, oppio e gioco d'azzardo. Charles Baudelaire, che ne era affascinato, ne offre in più occasioni un ritratto estremamente lusinghiero, giustificando ogni suo difetto o mancanza come una reazione alla crudeltà di una società che non ha saputo riconoscere e sostenere una grande mente. Per quanto effettivamente si possano imputare alcune debolezze ai traumi subiti, sarebbe riduttivo analizzare le opere dello scrittore solo alla luce della sua esistenza tormentata; come scriveva Marcel Proust, «l'io dello scrittore si manifesta solamente nei suoi libri, mentre agli uomini di mondo [...] lo scrittore non mostra che un uomo di mondo come loro»⁶⁷. Nonostante ciò, con lo scopo di fornire un quadro completo, verrà tratteggiato qui di seguito un breve profilo dell'autore attraverso le sue opere.

Nato con il nome di Edgar Poe il 19 gennaio 1809 a Boston, dal matrimonio tra Elizabeth Arnold e David Poe Jr., fin dalla sua venuta al mondo, lo scrittore si scontrò con le difficoltà della vita: i genitori erano due attori indigenti; all'epoca «the theatre was an immoral institution, the resort of the vicious and the extravagant, and actors were

⁶⁶ C. Baudelaire, *Edgar Alla Poe, sa vie et ses ouvrages*, in «Revue de Paris», marzo-aprile 1852, trad. it. *Edgar Poe, la vita e le opere (1852)*, in G. Bufalino (a cura di), *Per Poe*, Palermo, Sellerio, 1988.

⁶⁷ M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Parigi, Gallimard, 1954, trad. it. *Contro Sainte-Beuve*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1974, p. 20.

without the pale»⁶⁸. Il padre era figlio del Maggiore David Poe Sr., membro della «Captain John McClennal's Company» e «Assistant Deputy-Quartermaster General for the City of Baltimore»⁶⁹; la sua famiglia non apprezzava la sua scelta di dedicarsi al teatro. La madre invece era figlia di un'attrice, da cui avrebbe ereditato le doti artistiche. Nel 1811 la donna muore di tubercolosi, mentre il padre lo abbandona, non essendo in grado di occuparsi di lui. Secondo alcuni studiosi, come Marie Bonaparte e Lorine Pruette, che prediligono un'analisi di stampo psicoanalitico, la morte della madre avrebbe avuto un impatto enorme sulla psiche di Poe e sulle sue opere successive:

His mother was to him an idealization of feminine charms, about as tangible as the vanished fragrance of unseen flowers. His boyish poet-soul, musing over the memory of a beautiful and unknown mother, whose tragic fate could not but win his sympathy, and clothing her image in all the matchless virtues of a fertile imagination, created around her name the first of those sadly lovely and unreal women who move softly through his stories and poems.⁷⁰

Il piccolo Edgar e i suoi fratelli, William Henry Leonard e Rosalie, vengono adottati da famiglie diverse; quello che sarà poi il grande scrittore viene accolto dai coniugi Allan, John e Frances Valentine, che gli permetteranno di avere un'educazione completa e che gli daranno il loro cognome.

Nel 1815 gli Allan partono per l'Inghilterra e viaggiano anche in Scozia e Irlanda; la coppia affida il figlio adottivo al reverendo John Bransby e al collegio di Stoke-Newington, poco fuori Londra. Il periodo passato qui segnò profondamente lo scrittore, che riporterà poi le atmosfere del collegio nel racconto *William Wilson* (1839). Sono anni sostanzialmente felici, durante i quali impara il francese e il latino e si cimenta nella lettura e scrittura; dimostra subito la sua intelligenza, ma anche un carattere piuttosto difficile, tanto che il reverendo Bransby lo definisce «intelligent, wayward, and wilful»⁷¹.

Nel 1820 Poe torna a Richmond, iniziando così «a time of emotional stress, complicated by events in Allan household, by his first ideal passion, and by his first love

⁶⁸ A. H. Quinn, *Edgar Allan Poe. A Critical Biography*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1998, p. 1.

⁶⁹ Ivi, p. 15.

⁷⁰ L. Pruette, *A Psycho-Analytical Study of Edgar Allan Poe*, in «The American Journal of Psychology», 31, 4, 1920, pp. 370-402.

⁷¹ A. H. Quinn, *Edgar Allan Poe. A Critical Biography*, cit., p. 72.

story»⁷²; le difficoltà in casa dei genitori adottivi a cui si riferisce Arthur Hobson Quinn sono di natura economica, e verranno risolte grazie all'eredità di uno zio. In questo periodo prosegue gli studi, approfondendo le sue conoscenze; all'epoca non erano ancora subentrati tutti i problemi fisici che lo accompagneranno per buona parte della vita, ma anzi era un giovane sportivo che eccelleva nelle competizioni. Non era particolarmente socievole o ben visto dai suoi compagni di corso, ma secondo Quinn questo dettaglio non ha l'importanza che invece gli è stata attribuita da altri biografi⁷³.

Nel febbraio del 1826 lo scrittore entra nell'Università della Virginia, dove però non rimarrà abbastanza a lungo per completare gli studi: nonostante fosse uno studente eccellente, a causa del suo temperamento e del suo comportamento sregolato, Poe viene espulso. È un momento estremamente complicato nella vita dello scrittore, acuito da alcuni attriti con il padre adottivo che si rifiuta di pagargli dei debiti di gioco. Sentendosi ormai un estraneo in casa Allan, il giovane ritorna nel 1827 nella sua città natale, Boston; qui pubblica il suo primo libro, una raccolta di poesie intitolata *Tamerlane and Other poems*. Dopo una breve parentesi sotto le armi, nel 1829, accade un evento che lo segna particolarmente: la morte della madre adottiva Frances, a cui Edgar era affezionato; il lutto si aggiunge a quello per la madre biologica, reiterando lo schema del decesso di una giovane donna a causa della malattia. La carriera militare, dopo una rapida ascesa ai ranghi, si conclude con la sua cacciata e il conseguente disonore.

In seguito a questo periodo complesso, Poe decide di dedicarsi completamente alla scrittura: si trasferisce a Baltimora, dove viene ospitato dalla zia Mary Clemm e inizia a frequentare la cugina Virginia Clemm che successivamente, nel 1836, sposerà. La sua carriera come intellettuale e scrittore è alquanto travagliata: malgrado il talento e le vaste conoscenze acquisite durante gli studi, per tutto il tempo è costretto a confrontarsi con la carenza di denaro e le dipendenze. Viaggia molto, stabilendosi per brevi periodi in alcune città statunitensi; le principali sono Richmond, Filadelfia e New York. In questi anni dà alle stampe alcune opere piuttosto importanti: nel 1838 è il turno di *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, il suo unico romanzo; nel 1840 pubblica la raccolta *Tales of the Grotesque and Arabesque*, composta da diversi racconti già pubblicati in

⁷² Ivi, p. 81.

⁷³ Ivi, p. 85.

rivista precedentemente; nel 1845 è la volta di *The Raven*, una delle sue poesie più conosciute e che verrà approfondita nel corso del presente capitolo.

Nonostante Poe abbia diretto diversi giornali e sia stato uno scrittore prolifico, le difficoltà economiche lo hanno perseguitato: si possono imputare al fatto che la professione non prevedesse uno stipendio stabile, poiché dipendeva dal mutevole interesse del pubblico. Inoltre, nella maggior parte dei casi gli autori dovevano autofinanziare la pubblicazione delle proprie opere o vendere i diritti per un prezzo irrisorio alle case editrici. A tutto questo si aggiunga il fatto che per diversi anni non è stato riconosciuto il suo talento, che è stato rivalutato solo diversi anni dopo la sua morte:

Se Poe è stato ammesso solo in tempi relativamente recenti nel Pantheon della letteratura americana, soprattutto per la tenace ostilità nei suoi confronti della critica ottocentesca della Nuova Inghilterra, per tutto il Novecento la storia della cultura sociale, ideologica e politica ha continuato ad esercitare nei confronti di Poe un tacito ma sistematico ostracismo.⁷⁴

A lungo è stato condannato per il suo rifiuto della società, accusato spesso «di disprezzare quanti gli si dichiarassero amici e di nutrire nei riguardi del mondo una ripugnanza totale»⁷⁵.

Per quanto riguarda le dipendenze, invece, causa anche della sua morte, ci sono diverse interpretazioni: secondo Baudelaire, la cui visione però risulta falsata da una sorta di venerazione che provava nei confronti di Poe, egli beveva «non da ghiottone, ma da barbaro»⁷⁶ e che ciò «costituiva un aiuto mnemonico, un metodo di lavoro, metodo energico e letale, finché si vuole, ma congeniale alla sua indole appassionata»⁷⁷; Piero Bairati invece crede, probabilmente a ragione, che l'autore abusasse di queste sostanze a causa del suo essere «un uomo infelice, un pagano senza patria e senza fede»⁷⁸.

Durante le varie peregrinazioni da una città all'altra, Poe è seguito dalla sua giovanissima moglie e cugina, Virginia Clemm, la quale aveva solo tredici anni quando si sposarono. Purtroppo, la donna nel 1842 inizia a dare i primi segnali di malattia, che la

⁷⁴ P. Bairati, *Poe e la società americana: lo straniero, le province e l'impero*, in R. Bianchi (a cura di), *E. A. Poe dal gotico alla fantascienza*, Milano, Mursia, 1978, p. 1.

⁷⁵ C. Baudelaire, *Edgar Alla Poe, sa vie et ses ouvrages*, cit., p. 33.

⁷⁶ C. Baudelaire, *Edgar Allan Poe, sa vie et ses œuvres*, in «Le pays», 1856, trad. it. *Edgar Poe, la vita e le opere (1856)*, in G. Bufalino (a cura di), *Per Poe*, Palermo, Sellerio, 1988, p. 85.

⁷⁷ Ivi, p. 86.

⁷⁸ P. Bairati, *Poe e la società americana: lo straniero, le province e l'impero*, cit., p. 9.

seguirà fino al 1847, anno del suo decesso; per ironia della sorte, Virginia muore di tubercolosi, esattamente come la madre dello scrittore.

Nei due anni successivi, Poe si sposta freneticamente e si dedica alla scrittura e pubblicazione di *Eureka* (1848), «his prose poem dealing with the universe»⁷⁹. In questo periodo conosce Sarah Helen Whitman, un'autrice residente a Providence, nel Rhode Island, con cui inizierà una relazione che sarebbe dovuta culminare con il matrimonio, che però non sarà mai celebrato. Ella non è l'unica donna con cui intreccia una relazione dopo la scomparsa della moglie: sembra che abbia avuto uno scambio nutrito di epistole con un folto numero di scrittrici, poetesse e intellettuali, che dopo la sua morte difenderanno strenuamente la sua memoria da ogni tentativo di infangamento.

Passa gli ultimi mesi a Richmond, tenendo alcune conferenze e letture pubbliche. Ormai sempre più malato e dedito all'alcol e all'oppio, viene trovato per le strade di Baltimora delirante all'alba del 3 ottobre 1849; soccorso e portato in ospedale, Edgar Allan Poe muore il 7 ottobre 1849.

I racconti del grottesco e dell'arabesco

If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression – for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and every thing like totality is at once destroyed.⁸⁰

Nonostante abbia pubblicato opere sia in prosa sia in versi, dedicandosi anche alla narrativa e ai saggi, il genere prediletto di Poe risulta essere il racconto, preferito al romanzo per la sua brevità, grazie alla quale poteva emergere l'Effetto.

Tra le raccolte più importanti, spicca quella intitolata *Tales of the Grotesque and the Arabesque*: è stata pubblicata per la prima volta nel 1840 in due volumi, edita da Lea & Blanchard a Filadelfia. A riprova di quanto scritto prima, riguardo alle difficoltà economiche a cui andava incontro un autore all'epoca, per la pubblicazione gli editori non gli pagarono le royalties e gli concessero solamente venti copie gratuite da distribuire

⁷⁹ A. H. Quinn, *Edgar Allan Poe. A Critical Biography*, cit., p. 539.

⁸⁰ E. A. Poe, *The Philosophy of Composition*, in «Graham's Magazine», XXVIII, 4, April 1846, pp. 163-167.

agli amici⁸¹. Il volume, dedicato al colonnello di Filadelfia William Drayton, comprende venticinque racconti, quasi tutti già pubblicati precedentemente in rivista; l'unico inedito è *Why the Little Frenchman Wears His Hand in a Sling*.

Il titolo dell'opera prende spunto da un articolo di Walter Scott, «On the Supernatural in Fictitious Composition»⁸², in cui vengono riportati i termini “grottesco” e “arabesco”. Poe nella prefazione non offre né una definizione dei due aggettivi né una spiegazione sul perché li abbia scelti, si limita a scrivere che indicano l'andamento della maggior parte dei racconti. Secondo A. H. Quinn «the Arabesques are the product of powerful imagination and the Grotesques have a burlesque or satirical quality»⁸³.

Sempre nella prefazione, l'autore si difende dalle accuse di portare nei suoi racconti dei temi che richiamano i tratti grotteschi dei racconti e romanzi tedeschi del periodo romantico; secondo Poe, gli elementi che suscitano terrore presenti nelle sue pagine vengono dall'anima e non sono ispirati dall'ambiente germanico:

But the truth is that, with a single exception, there is no one of these stories in which the scholar should recognise the distinctive features of that species of pseudo-horror which we are taught to call Germanic, for no better reason than that some of the secondary names of German literature have become identified with its folly. If in many of my productions terror has been the thesis, I maintain that terror is not of Germany, but of the soul, that I have deduced this terror only from its legitimate sources, and urged it only to its legitimate results.⁸⁴

A questo proposito, occorre ricordare che più volte la critica successiva ha accostato lo stile e i temi dei racconti e delle poesie di Poe agli autori tedeschi. Tra i vari confronti, spicca quello tra l'autore americano ed E.T.A. Hoffmann (1776-1822), scrittore e musicista tedesco, autore di fiabe fantastico-grottesche. I critici sono divisi riguardo alla questione⁸⁵: alcuni affermano che Poe si sia ispirato a Hoffmann, mentre altri credono nell'indipendenza dello statunitense dal modello germanico. A sostegno di questa

⁸¹ J. Meyers, *Edgar Allan Poe. His Life and Legacy*, New York, Cooper Square Press, 2000, p. 113.

⁸² W. Scott, *On the Supernatural in Fictitious Composition*, in «Foreign Quarterly Review», I, luglio 1827, pp. 60-89.

⁸³ A. H. Quinn, *Edgar Allan Poe. A Critical Biography*, cit., p. 289.

⁸⁴ E. A. Poe, *Tales of the Grotesque and Arabesque*, Vol. 1, Philadelphia, Lea & Blanchard, 1840, p. 6.

⁸⁵ A. Reininger, *Hoffmann e Poe: il romanticismo reificato*, in R. Bianchi (a cura di), *E. A. Poe dal gotico alla fantascienza*, cit., p. 243.

seconda ipotesi, sembra esserci il fatto che Poe non citi mai il collega europeo, nonostante faccia il nome di altri autori tedeschi anche meno rilevanti e conosciuti. In ogni caso, è evidente che alcuni temi siano presenti nelle opere di ambedue gli scrittori: «entrambi si interessavano dell'ipnotismo o magnetismo come si chiamava allora. [...] Comune ai due è anche il tema del "Doppelgänger" [...] e più generalmente quello della follia o degli stati d'animo patologici»⁸⁶.

Concentrandosi sulle caratteristiche dei racconti di Poe, si può notare come nel difendersi dall'accusa di "germanismo", lo scrittore punti a sottolineare quanto il suo terrore non sia basato sul fantastico, ma sulla realtà e sui comportamenti umani; esso è «rivolto e si concentra sull'esplorazione delle reazioni psicologiche e delle forme di sofferenza psichica in risposta a situazioni essenziali e archetipe in cui gli elementi gotici sono puramente accessori»⁸⁷. Secondo David Herbert Lawrence, nel descrivere la psiche umana Poe si comporta più come uno scienziato che come un artista e i suoi racconti risultano essere una concatenazione di cause ed effetti:

But Poe is rather a scientist than an artist. He is reducing his own self as a scientist reduces a salt in a crucible. It is an almost chemical analysis of the soul and consciousness. Whereas in true art there is always the double rhythm of creating and destroying. This is why Poe calls his things "tales". They are a concatenation of cause and effect. His best pieces, however, are not tales. They are more. They are ghastly stories of the human soul in its disruptive throes.⁸⁸

Carla Marengo Vaglio ritiene che l'analisi di Lawrence sia parzialmente scorretta, dal momento che ignora il fatto che l'accuratezza quasi scientifica di Poe «riguarda l'arte, la precisione del linguaggio, l'aderenza al soggetto, e non i fenomeni presi in considerazione che sono analizzati in modo tutt'altro che scientifico, sistematico o esaustivo»⁸⁹. Le situazioni presentate nei racconti evolvono in modo lentissimo o estremamente rapido a seconda dei casi, con un'attenzione per dettagli apparentemente insignificanti.

⁸⁶ Ivi, p. 244.

⁸⁷ C. M. Vaglio, *Poe e il "romanzo nero" inglese*, in R. Bianchi (a cura di), *E. A. Poe dal gotico alla fantascienza*, cit., p. 172.

⁸⁸ D. H. Lawrence, *Studies in Classic American literature*, New York, Thomas Seltzer, 1923, p. 94.

⁸⁹ C. M. Vaglio, *Poe e il "romanzo nero" inglese*, cit., p. 177.

Tornando alle differenze con i romanzi gotici, questi ultimi hanno inserito al loro interno un intreccio di trame, e collocano il soprannaturale e la quotidianità sullo stesso piano, mentre i racconti dell'autore statunitense si concentrano su pochi elementi e hanno l'innovativa caratteristica di porre l'interpretazione della realtà data dalla mente del soggetto come unica possibile⁹⁰.

Inoltre, Poe evita nella maggior parte dei casi di ricostruire l'ambientazione storica, cosa che invece viene fatta nei romanzi; manca quindi tutto il contesto medievale e l'elemento religioso, al contrario presenti in opere come *The Monk* di M. G. Lewis, analizzata nel capitolo precedente. Questo fattore fa sì che i personaggi risultino ancora più isolati, e che sprofondino con più facilità nella loro mente e conseguentemente anche nella follia; a sottolineare questa componente, la scelta stilistica di prediligere il monologo al dialogo:

Il protagonista dei racconti di Poe è quindi *outcast* non perché *divided self* tormentato da istinti contrapposti, lacerato tra bene e male, ma perché incapace di riconoscersi in altro che il proprio destino, o la propria privata gerarchia di valori, monade in un mondo di monadi.⁹¹

I protagonisti sono sottoposti a un destino crudele, costretti ad affrontare prove terribili, ma non si chiedono mai quale sia la causa di tutto, sopportano finché possono, per poi lasciarsi travolgere dal loro inconscio. Il bene e il male non sono divisi, ma si fondono in ogni personaggio, in un continuo danzare di luci e ombre: l'uomo subisce ma poi reagisce violentemente, la vittima è anche tentatrice, in una continua alternanza tra perseguitato e persecutore; il rimorso per i propri peccati è totalmente assente.

Al fine di poter comprendere al meglio le caratteristiche dei racconti di Poe, verrà preso come esempio e analizzato qui di seguito *The Fall of the House of Usher*, pubblicato prima in rivista, nel «Burton's Gentleman's Magazine» nel 1839, e poi nella raccolta *Tales of the Grotesque and the Arabesque* l'anno successivo. La trama presenta al suo interno molte delle caratteristiche riscontrabili anche nei tre racconti che verranno analizzati nel capitolo successivo, tra cui, prima di tutte, la morte di una giovane donna a causa di una misteriosa malattia.

⁹⁰ Ivi, p. 176.

⁹¹ Ivi, p. 179.

La storia è lineare negli eventi ma nasconde un fondo di mistero e inquietudine, proprio come in tutte le opere di Poe. L'io narrante, il cui nome è ignoto al lettore, si reca nella dimora del suo amico Roderick Usher che, malato e preoccupato per la sorella, lady Madeline, anch'essa inferma, l'ha invitato nella speranza di ricevere un po' di conforto. Una volta giunto nella dimora, il protagonista si ritrova più volte a provare un senso di turbamento, a causa dell'atmosfera lugubre del castello del suo amico d'infanzia e della misteriosa malattia dei fratelli. Una sera Roderick informa il narratore della morte di lady Madeline: decide di attendere quindici giorni prima di seppellirla, e di conservare nel frattempo il cadavere in una bara posta in un sotterraneo; nei giorni successivi i due uomini sono pervasi dall'inquietudine.

Una notte il protagonista, colto dal terrore, si alza dal letto e trova Usher che vaga per il castello in preda a un «contenuto isterismo»⁹²; nel frattempo, fuori si scatena una bufera, così, con l'intento di tranquillizzare Roderick, il narratore inizia a leggergli *Mad Trist* di Launcelot Canning. La lettura viene interrotta a causa di alcuni strani rumori che sembrano essere evocati dalla storia: Usher rivela balbettando, in preda al panico, di sentire da giorni quei suoni, che in realtà sono prodotti dalla sorella ancora viva che cerca di liberarsi dalla bara. Improvvisamente, la porta della stanza si spalanca, e lì in piedi si trova lady Madeline, avvolta nel sudario e sporca di sangue: crolla addosso al fratello, che non oppone resistenza, mentre il protagonista fugge il più lontano possibile.

Roderick Usher e sua sorella soffrono di due misteriose malattie diverse tra loro e in qualche modo complementari⁹³, che però in entrambi i casi sembrano avere un'origine psichica: il primo, pallido ma con gli occhi brillanti, almeno fino alla morte della sorella, è vittima di «un eccesso di agitazione nervosa»⁹⁴, che lo porta a «una morbosa acutezza dei sensi»⁹⁵; la seconda invece è colta da un'«ostinata apatia»⁹⁶ alternata a «crisi rapide e frequenti di semicatalessi»⁹⁷. Dalle parole del narratore, si può intuire che l'intera, antica,

⁹² E. A. Poe, *The Fall of the House of Usher*, in *Tales of the Grotesque and the Arabesque*, Filadelfia, Lea & Blanchard, 1840, trad. it, *La rovina della casa degli Usher*, in *Racconti del terrore*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1985, p. 132.

⁹³ C. Cignetti, *Poe e lo strutturalismo: una proposta di lettura di "Il crollo della casa Usher"*, in R. Bianchi (a cura di), *E. A. Poe dal gotico alla fantascienza*, cit., p. 61.

⁹⁴ E. A. Poe, *The Fall of the House of Usher*, cit., p. 121.

⁹⁵ Ivi, p. 122.

⁹⁶ Ivi, p. 123.

⁹⁷ *Ibidem*.

famiglia a cui appartengono sia propensa a contrarre atipiche patologie, visto che «non erano sorti mai durevoli rami»⁹⁸ nel loro albero genealogico.

La casa e i loro abitanti sono strettamente legati fra loro: essi non escono dalla loro dimora da diversi anni, trasformando il castello in una sorta di custode dei segreti loro e della stirpe a cui appartengono; volendo proporre un'analisi psicologica moderna, non è inverosimile pensare che l'isolamento abbia in qualche modo contribuito all'insorgere della malattia. In alcuni passaggi, sembra che l'edificio, cupo, scuro e cadente, rappresenti l'animo dei suoi abitanti attuali e passati⁹⁹, oltre che la fine ormai prossima del nome della famiglia.

Per quanto riguarda lady Madeline, è un personaggio fondamentale ai fini della trama e con un grande potere sulla mente dei due coprotagonisti, ma non ha alcuna profondità psicologica. Il narratore la vede appena da viva, è un'apparizione fugace che ricorda un fantasma; da morta terrorizza il fratello e l'ospite della casa, ancora una volta mostrandosi come una sorta di creatura soprannaturale. Non parla, non si sa come affronti la malattia e che cosa pensi, tutto ciò che il lettore conosce di lei è riportato dal narratore. Il fratello assorbe totalmente la sorella, tanto che i due sembrano essere due parti della stessa persona:

Madeline, indeed, was part of Roderick. What more simple, in Roderick's mind, than for him to withdraw altogether, so that Madeline and Roderick became one and Roderick dying in Madeline, would not have to suffer death in himself?¹⁰⁰

L'unica azione con una rilevanza, che potrebbe indicare il possesso di una volontà propria, è il ritorno dopo la presunta morte: è un atto accusatorio e vendicativo, una rivalse su quel fratello che l'ha totalmente assorbita e oscurata.

⁹⁸ Ivi, p. 118.

⁹⁹ C. Cignetti, *Poe e lo strutturalismo: una proposta di lettura di "Il crollo della casa Usher"*, cit., p. 57.

¹⁰⁰ J. D. McKee, *Poe's Use of Live Burial in Three Stories*, in «The News Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association», 10, 3, 1957, pp. 1-3.

Le figure femminili nella poesia di Poe

Nonostante Poe sia conosciuto principalmente per i suoi racconti, ha scritto anche diverse opere in versi, a cui si è dedicato a partire dal periodo della giovinezza. Non sorprende che un uomo così introverso e dall'animo tormentato si sia interessato a questo genere, che per eccellenza costituisce lo strumento d'espressione per gli spiriti inquieti. La sua produzione poetica non è vastissima, per quanto percorra la sua intera esistenza; questo si spiega tenendo conto che l'autore avesse un'idea della poesia come ricerca dell'espressione perfetta, tanto che ogni opera spesso era sottoposta a un processo di riscrittura e a continui rimaneggiamenti.

Nei saggi *The Philosophy of Composition* (1846) e *The Poetic Principle* (1848, pubblicazione postuma nel 1850), l'autore illustra le sue teorie riguardanti la poesia. Nel primo saggio, lo scrittore espone le sue idee partendo dall'analisi di una delle sue opere più famose, *The Raven*, pubblicata prima nella rivista «Evening Mirror» il 29 gennaio 1845 e successivamente, nello stesso anno, nella raccolta *The Raven and Other Poems*. Poe è in grado di ricostruire passo per passo il *modus operandi* seguito durante la stesura della poesia: secondo il suo parere, gli scrittori che preferiscono lasciare intendere che le loro opere siano frutto esclusivamente dell'ispirazione momentanea, in realtà nascondono quello che è il vero processo esclusivamente per vanità e orgoglio.

Innanzitutto, scrive l'autore, è necessario concentrarsi sulla lunghezza: come riportato nella citazione all'inizio del paragrafo precedente, bisogna che l'opera sia leggibile in un'unica seduta. Il passaggio successivo consiste nel tenere presente l'impressione o l'effetto che si desidera trasmettere; in questo caso, si è concentrato sul creare «un testo che fosse apprezzabile *universalmente*»¹⁰¹ e che quindi provocasse il piacere che normalmente si prova «nella contemplazione del Bello»¹⁰². Per soddisfare questo secondo requisito, il registro migliore è quello della tristezza, visto che la bellezza, di qualsiasi tipologia essa sia, ad alti livelli provoca le lacrime in un animo sensibile. A questo punto, si procede con la scelta del Ritornello: lo scrittore opta ancora una volta per

¹⁰¹ E. A. Poe, *The Philosophy of Composition*, in «Graham's Magazine», aprile 1846, trad. it. *Filosofia della composizione*, in E. A. Poe, *Filosofia della composizione e altri saggi*, L. Koch (a cura di), Napoli, Guida, 1986, p. 21.

¹⁰² *Ibidem*.

la brevità e una «monotonia del suono»¹⁰³; riguardo ai contenuti, preferisce una variazione della «monotonia del senso»¹⁰⁴, così da riportare continui cambiamenti nell'effetto.

Si giunge quindi alla scelta del tema, che riguarda da vicino l'argomento centrale di questa ricerca:

I asked myself – “Of all melancholy topics, what, according to the *universal* understanding of mankind, is the *most* melancholy?” Death – was the obvious reply. “And when,” I said, “is this most melancholy of topics most poetical?” From what I have already explained at some length, the answer, here also, is obvious – “When it most closely allies itself to *Beauty*: the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world – and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover.”¹⁰⁵

Ecco il fulcro, l'idea alla base di svariati racconti e poesie di Edgar Allan Poe. Questa scelta è anche la causa di tante accuse rivolte all'autore di misoginia e maschilismo: ad esempio, secondo Leland S. Person l'autore attua «a masculine poetics»¹⁰⁶ e asseconda la tendenza maschilista «to disembody women»¹⁰⁷. La critica comunque rimane divisa riguardo al rapporto tra lo scrittore statunitense e la figura femminile, tanto che alcuni ne difendono le idee e l'operato: «The destruction or death of Poe's women is never final. [...] Even though Poe destroys the idea of femininity, pulverizing something called “purity” in loathsome physical dismemberments, women's sexed bodies remain»¹⁰⁸.

Comunque si voglia interpretare questa inclinazione dello scrittore a rappresentare le donne come esseri dalla bellezza conturbante, che dopo la loro morte tornano per vendicarsi, bisogna tenere conto che tale raffigurazione si inserisce perfettamente nel contesto letterario descritto da Mario Praz ne *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, di cui si è trattato nel capitolo precedente.

¹⁰³ Ivi, p. 22.

¹⁰⁴ Ivi, p. 23.

¹⁰⁵ E. A. Poe, *The Philosophy of Composition*, cit., pp. 163-167.

¹⁰⁶ L. S. Person, *Aesthetic Headaches: Women and a Masculine Poetics in Poe, Melville and Hawthorne*, Athens, University of Georgia Press, 1988, p. 19.

¹⁰⁷ Ivi, p. 46.

¹⁰⁸ J. Dayan, *Poe's Women: A Feminist Poe?*, in «Poe Studies/Dark Romanticism», 26, 1/2, 1993, pp. 1-12.

Tra le poesie che hanno come soggetto una figura femminile, bisogna operare una distinzione in tre categorie: quelle concepite come tentativo di elogio e seduzione; quelle dedicate a persone reali; infine, quelle che interessano maggiormente in funzione a questa ricerca, ovvero le opere inerenti alla morte della donna amata.

Nel primo gruppo rientrano i versi in cui il soggetto si rivolge con benevolenza alla donna e la elogia teneramente; le destinatarie e lo stile sono estremamente vari. Di questo insieme fanno parte poesie come *Al Aaraaf* (1829) ed *Eulalie* (1843).

La prima, con i suoi quattrocento ventidue versi, costituisce il poema più lungo scritto da Poe, ed è stato pubblicato nella raccolta *Al Aaraaf, Tamerlane, and Minor Poems*. Il titolo è arabo: nel Corano indica una sorta di limbo tra Paradiso e Inferno, che secondo l'autore si trova nella stella scoperta nel 1572 dall'astronomo Tycho Brahe. L'opera è divisa in due parti: nella prima Nesace, la dea che governa la stella, rivolge una preghiera allo Spirito, che la invita a visitare altri mondi per portare il suo messaggio di pace e concordia; nella seconda, la divinità invoca Ligeia, che rappresenta la musica e l'armonia, e altri spiriti. Tra questi, due non giungono perché troppo presi dal loro amore, e perciò vengono esclusi dalla beatitudine. Ligeia è anche il nome della protagonista dell'omonimo racconto, ed è tratto dal nome di una ninfa che compare nelle *Georgiche* di Virgilio¹⁰⁹.

Il componimento *Eulalie*, invece, «fu, quasi certamente, dedicato da Poe a Virginia, la moglie-fanciulla»¹¹⁰; in esso è narrata la storia di un uomo profondamente immerso nel dolore e nella solitudine, finché non incontra Eulalia che accetta di sposarlo. Ella è una giovane donna dai capelli biondi, con un animo gentile, i cui occhi sono più luminosi delle stelle notturne.

Da quello che si può intuire da questa rapida analisi, risulta difficile considerare Poe come un misogino. Questa impressione viene rafforzata dalle poesie facenti parte della seconda categoria, quelle dedicate alle donne reali che hanno preso parte alla vita dell'autore: qui vengono rivolti per lo più complimenti e i versi diventano uno strumento di corteggiamento. Come già accennato, lo scrittore durante l'ultima parte della sua esistenza intrattenne uno scambio di lettere con alcune poetesse, a cui era legato

¹⁰⁹ P. Virgilio M., *Georgiche*, Luigi Firpo (a cura di), Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1969, IV, 336.

¹¹⁰ E. A. Poe, *Tutte le poesie*, Tommaso Pisanti (a cura di), Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 1990, p. 189.

dall'affetto e a cui dedica diversi componimenti. Tra questi si trova anche *To Helen*, dedicato a Sarah Helen Whitman¹¹¹, in cui lo scrittore offre un ritratto lusinghiero della poetessa e afferma che i suoi luminosissimi occhi lo salveranno. Nel 1831, Poe aveva pubblicato una poesia con lo stesso titolo, in cui ricordava Jane Stith Stanard, di cui si era infatuato, che era la madre di un compagno di studi nella scuola a Richmond; nel titolo e all'interno dell'opera è richiamata la figura di Elena di Troia, la più affascinante tra le donne della mitologia greca.

Il terzo gruppo è quello più interessante e problematico, che quindi richiede un'analisi più approfondita. Dato che per l'autore la morte di una bella donna costituisce il tema «più poetico del mondo», sono diversi i componimenti con questo argomento: tra quelle con maggior risonanza, si trovano *Lenore*, *The Raven*, a cui è già stato accennato, e *Annabel Lee*; si procederà dunque con l'analisi delle suddette poesie.

Lenore appare per la prima volta in *Poems by Edgar A. Poe. Second Edition* nel 1831 con il titolo *A Paean*; dopo diversi rimaneggiamenti, la versione definitiva è pubblicata nel febbraio del 1845 nel «Graham's Magazine» con il nuovo titolo. Il componimento è formato da quattro stanze, in cui si alternano una voce anonima maschile (nella prima e terza strofa) e quella dell'amante della donna, Guy de Vere (seconda e quarta strofa); gli uomini sono al funerale di Lenore e discutono della sua morte. Nella prima strofa, il tono è ricco di pathos e sentimentalismo: la voce ignota, probabilmente quella di un gruppo di falsi amici, rivolge alcune critiche ipocrite all'amante per la sua incapacità di mostrare il giusto dolore. Segue nella stanza successiva la replica di Guy De Vere, che accusa a sua volta gli amici di Lenore di essere persone false e senza scrupoli, che le sono state accanto solo per il suo denaro. Nella terza strofa gli amici ostentano pia umiltà prima di spostare l'attenzione sulle attrattive della giovane deceduta; viene poi suggerito che lo sfogo di De Vere sia un mezzo di distrazione del dolore. Dopo un'ulteriore controreplica, il lamento dell'amante si trasforma in accettazione.

Nel complesso, a livello stilistico, Poe ha utilizzato ogni espediente per aumentare il sentimentalismo: versi lunghi con rime interne, allitterazioni, parole che evocano immagini patetiche. A tal proposito, si può condividere il commento di John C. Broderick:

¹¹¹ Cfr. p. 33.

“Lenore” is, in short, a dramatic poem in which each succeeding stanza is technically responsive to its predecessor. There is throughout what might be called a spiral movement from, hypocritical grief to a consolatory acquiescence, the customary destination of elegiac poems.¹¹²

La seconda opera da analizzare, *The Raven*, è probabilmente la più interessante e la più conosciuta dai lettori. Fu pubblicata il 29 gennaio 1845 nella rivista «Evening Mirror», con una nota introduttiva di Nathaniel Parker Willis, che definiva la poesia come «the most effective single example of “fugitive poetry” ever published in this country, and unsurpassed in English poetry for subtle conception, masterly ingenuity of versification, and consistent sustaining of imaginative lift and “pokerishness”. »¹¹³ Poe aveva precedentemente venduto il componimento al «The American Review», dove venne pubblicato nel febbraio dello stesso anno: il fatto provocò alcune discussioni riguardo ai diritti sulla pubblicazione della poesia, come spiega A. H. Quinn¹¹⁴. Sempre nel 1845 i versi sono entrati nella raccolta *The Raven and Other Poems*, edita da Wiley and Putnam.

Dal momento che la poesia è stata trattata in parte nel momento in cui è stato analizzato il saggio *The Philosophy of Composition*, in questa sezione ci si concentrerà esclusivamente su alcuni elementi. Il contenuto è semplice, ma d’impatto: un intellettuale che ha perduto la sua amata Lenore, viene distratto dal suo studio, che quasi lo aveva portato ad addormentarsi, da un rumore che assomiglia al bussare insistente di qualcuno alla sua porta; alzatosi, socchiude l’uscio, ma non scorge nessuno. Avverte allora che il suono proviene dalla finestra, più precisamente da un corvo che entra nella stanza non appena la apre; inizia così un surreale dialogo tra il soggetto e l’animale, che ripete incessantemente un’unica parola, “Nevermore”, in risposta ad ogni domanda posta dall’uomo. La scelta di questo ritornello, o *refrain*, come lo chiama in *The Philosophy of Composition*, è estremamente importante e attentamente valutato:

“Nevermore,” or its variant, “No more” was in the “Sonnet to Zante” and “The Haunted Palace,” and the sonorous quality of the long “o” was an old story with him. Poe’s use of the refrain “Nevermore,” however it came to him, is masterly. His

¹¹² J. C. Broderick, *Poe’s Revisions of “Lenore”*, in «American Literature», 35, 4, 1964, pp. 504-510.

¹¹³ A. H. Quinn, *Edgar Allan Poe. A Critical Biography*, cit., p. 438.

¹¹⁴ *Ibidem*.

insight into the perverse nature of man suggested to him the mounting torture of the lover as he puts the questions. First, shall he find peace in forgetfulness; second, is there peace in the future, and at last he cries.¹¹⁵

Il corvo, interlocutore del soggetto, è stato selezionato dallo scrittore in quanto essere lugubre, simbolo del malaugurio per definizione, che quindi si sposa perfettamente con il tema altrettanto oscuro della morte. Secondo diversi critici, nella sua decisione lo scrittore si è ispirato al romanzo di Charles Dickens, *Barnaby Rudge: A Tale of the Riots of Eighty*, in cui è presente il corvo Grip; Poe aveva recensito il romanzo, ponendo l'accento «to the possible symbolic association between Barnaby and “Grip,” of which Dickens had not made full use».¹¹⁶ Nella poesia l'animale sembra provenire direttamente dagli Inferi e ha il potere di esacerbare ciò che era già presente nell'animo del protagonista, ovvero il ricordo ossessivo della sua amata Lenore e le incertezze riguardo alla salvezza eterna.

Attraverso il ritornello pronunciato dal corvo, lo spirito della donna da poco deceduta sembra ricomparire come un fantasma per tormentare l'uomo: questo elemento è fondamentale nelle opere di Poe, tanto che si ripresenta anche nei racconti, come lady Madeline in *The Fall of the House of Usher*. Sembra però che il problema non sia tanto la figura femminile in sé: non è né una strega né una donna fatale; l'impressione è piuttosto che sia la fragilità della mente dell'uomo la vera causa. Pare essere una persona talmente provata dalla morte dell'amata, da non riuscire a superare il trauma della perdita, reagendo quindi con allucinazioni e pensieri ossessivi. Questa interpretazione è più vicina alla psicologia che all'analisi letteraria, e tiene conto anche del vissuto dell'autore segnato da numerose perdite femminili. Rimanendo in campo psicologico, sembra che i personaggi maschili delle poesie e dei racconti di Poe soffrano di stress post-traumatico:

While the precise definition of post-traumatic stress disorder is contested, most descriptions generally agree that there is a response, sometimes delayed, to an overwhelming event or events, which takes the form of repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviors stemming from the event, along with

¹¹⁵ Ivi, p. 441.

¹¹⁶ Ivi, p. 440.

numbing that may have begun during or after the experience, and possibly also increased arousal to (and avoidance of) stimulants recalling the event.¹¹⁷

Proseguendo con l'indagine, si passa alla terza poesia, *Annabel Lee*: è l'ultima opera in versi completata dall'autore ed è stata pubblicata postuma il 9 ottobre 1849 nel «New York Tribune». Frances Sargent Osgood, una poetessa amica di Poe, ha definito queste rime come «the most lovely of all its verses»¹¹⁸; sempre secondo lei, e molti critici le danno ragione, la donna oggetto della poesia sarebbe una rappresentazione poetica di Virginia Clemm, la moglie dello scrittore deceduta nel 1847. Sarebbe però errato e riduttivo analizzare l'opera considerando solo l'elemento autobiografico; essa è compiuta a livello contenutistico e stilistico, costituisce la chiusura del cerchio della produzione poetica dell'autore grazie all'inserimento di alcuni elementi presenti nella prima poesia, *Tamerlane* (1827): «a similar note of youthful love, lasting beyond death»¹¹⁹.

Il soggetto ripensa alla sua amata Annabel Lee, a cui era legato da un sentimento profondo perfettamente ricambiato fin da quando erano bambini, tanto che erano invidiati persino dagli angeli. Proprio a causa di questa gelosia, un elemento che stona con l'idea degli angeli come esseri soprannaturali puri di cuore, la sua amata è stata strappata via dal mondo mortale:

The angels, not half so happy in Heaven,
Went envying her and me –
Yes! – that was the reason (as all men know,
In this kingdom by the sea)
That the wind came out of the cloud by night,
Chilling and killing my Annabel Lee.¹²⁰

La morte però non costituisce la fine di tutto: la perdita fisica della sua adorata, è supplita dalla sua onnipresenza percepibile negli elementi naturali; il soggetto la riconduce alla vita attraverso i versi. Se da un punto di vista prettamente letterario l'invocazione ad Annabel Lee ha lo scopo di attestare l'indivisibilità delle loro anime,

¹¹⁷ C. Caruth, *Introduction*, in «American Imago», 48, 1, 1991, pp. 1-12.

¹¹⁸ A. H. Quinn, *Edgar Allan Poe. A Critical Biography*, cit., p. 606.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ E. A. Poe, *Annabel Lee*, in «New York Tribune», 9 ottobre 1849.

attraverso una rinascita poetica, il colmare il vuoto della perdita si traduce nell'affermazione trionfante della poesia sulla morte.

Con lo scopo di creare un effetto di inquietudine, Poe ripete ossessivamente alcune parole, ricordando vagamente una cantilena ipnotica; i sintagmi ripetuti non sono stati scelti casualmente, ma costituiscono a livello tematico dei nodi importanti: Annabel Lee, l'oggetto di desiderio; «kingdom by the sea», in assonanza con il nome dell'amata, è il luogo dov'è nato il loro amore e dove è stata sepolta; «maiden», ribadito due volte nella prima strofa, per sottolineare la giovane età della sua anima gemella; «chilling», al verso 15, poi ripreso nella strofa successiva, al verso 26, e rafforzato con «killing».

Ancora una volta quindi la morte non costituisce un freno, la fine di un rapporto, ma anzi è l'inizio per una nuova relazione caratterizzata dall'unilateralità: l'uomo, rimasto solo, lascia che la sua mente vaghi libera e trovi segni della presenza della sua amata scomparsa prematuramente, in una sorta di disperato tentativo di consolazione.

Capitolo III. *Berenice, Morella e Ligeia*

Berenice: la vitalità e il peccato

Se nelle poesie Poe presenta delle figure femminili ormai decedute ma circondate da un'aura radiosa, nei racconti il tono è più cupo e tali personaggi diventano inquietanti e vendicativi, almeno in apparenza: «the feminine corpse is prone to eerie reanimation: a dark revenant with “speaking” countenance, horrifying and even exhilarating»¹²¹. Con lo scopo di comprendere al meglio questo sottogenere presente nella narrativa del grande scrittore americano, nel presente capitolo saranno analizzati tre racconti.

Berenice è stato pubblicato per la prima volta nel marzo del 1835 nella rivista di Richmond «The Southern Literary Messenger»: il racconto suscitò numerose critiche a causa dei dettagli cruenti, tanto che il direttore del giornale, Thomas Willis White, ricevette diverse lettere di protesta. Poe non accettò i pareri negativi del pubblico di buon grado: nell'aprile dello stesso anno, un mese dopo la pubblicazione, scrisse una lettera a White per esprimere il suo punto di vista sulla questione e difendersi. Secondo il suo parere, il racconto seguiva quella che era la natura di altre opere precedentemente pubblicate nella rivista; inoltre, non si sentiva tenuto a seguire pedissequamente il volere dei lettori. Qui di seguito è riportato uno stralcio della lettera:

The history of all Magazines shows plainly that those which have attained celebrity were indebted for it to articles *similar in nature to Berenice* – although, I grant you, far superior in style and execution. I say similar in *nature*. You ask me in what does this nature consist? In the ludicrous heightened into the grotesque: the fearful coloured into the horrible: the witty exaggerated into the burlesque: the singular wrought out into the strange and mystical. [...] In respect to *Berenice* individually I

¹²¹ J. Doyle, *(Dis)Figuring Woman: Edgar Allan Poe's "Berenice"*, in «Poe Studies / Dark Romanticism», 26, 1/2, 1993, pp. 13-21.

allow that it approaches the very verge of bad taste – but I will not sin quite so egregiously again.¹²²

Nel 1840, lo scrittore inserì il racconto nella raccolta *Tales of the Grotesque and the Arabesque*, ma continuò a pubblicarlo anche in rivista: nel 1845 diede alle stampe nel «Broadway Journal» una versione edulcorata, nella quale ometteva i particolari più cruenti¹²³.

Il protagonista e narratore della vicenda è il giovane intellettuale Egaeus, il cui cognome rimane ignoto per suo volere; è vissuto sin da bambino insieme alla cugina Berenice in un castello, che nella descrizione risulta simile a quello della famiglia Usher in *The Fall of the House of Usher*. Un giorno improvvisamente Berenice si ammala e nessuno pare essere in grado di spiegare la natura della patologia; tra gli effetti peggiori, ci sono degli attacchi di epilessia che spesso la portano in uno stato di *trance* simile alla morte. Nel frattempo, Egaeus è colto da una forma di «monomania, [...] consisted in a morbid irritability of those properties of the mind in metaphysical science termed the *attentive*»¹²⁴; la malattia scatena un'insana passione per la cugina, che lo porta a chiederle di sposarlo. Pochi giorni dopo, durante una notte agitata, l'uomo viene svegliato da un grido e dal suono di alcune voci concitate; alzatosi, una serva lo informa della morte di Berenice, avvenuta all'alba a causa di un attacco di epilessia particolarmente violento. Egaeus a questo punto si reca nella camera della defunta «with a heart full of grief, yet reluctantly, and oppressed with awe»¹²⁵: qui, mentre osserva la cugina, gli sembra di cogliere il movimento di un dito e di scorgere una sorta di sorriso, che scopre i denti candidi. Spaventato si allontana, ma non riesce a smettere di pensare a quell'immagine anche in seguito al funerale, avvenuto poco dopo il tramonto. A tarda notte, Egaeus è in biblioteca; non ricorda cosa sia accaduto successivamente al momento di terrore nella camera della defunta. Un servo entra nella stanza pallido e sconvolto, racconta di aver udito un grido spaventoso e che i domestici, andati a controllare, hanno trovato un corpo sfigurato ma ancora vivo. Il finale è sconvolgente:

¹²² A. H. Quinn, *Edgar Allan Poe. A Critical Biography*, cit., p. 210.

¹²³ Ivi, p. 457.

¹²⁴ E. A. Poe, *Berenice*, in *The Collected Works of Edgar Allan Poe, vol. 2: Tales & Sketches I*, T. O. Mabbott (a cura di), Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1978, p. 211.

¹²⁵ Ivi, p. 217.

He pointed to my garments; they were muddy and clotted with gore. I spoke not, and he took me gently by the hand: it was indented with the impress of human nails. He directed my attention to some object against the wall. I looked at it for some minutes: it was a spade. With a shriek I bounded to the table, and grasped the box that lay upon it. But I could not force it open; and, in my tremor, it slipped from my hands, and fell heavily, and burst into pieces; and from it, with a rattling sound, there rolled out some instruments of dental surgery, intermingled with thirty-two small, white, and ivory-looking substances that were scattered to and fro about the floor.¹²⁶

Secondo l'interpretazione più razionale, Egaeus ha tentato di seppellire viva Berenice, creduta morta dalla servitù probabilmente perché era in uno dei suoi stati di incoscienza dovuti all'epilessia, e le ha strappato tutti i denti con una violenza inaudita. Seguendo questa linea di pensiero, risulta chiaro che la donna è un'assoluta vittima, non ha nulla di demoniaco: è l'uomo a considerarla come un essere mefistofelico, «trasfigures her into his idealized image of herself»¹²⁷. Questo la distingue dagli altri personaggi femminili presi in esame nel primo capitolo, i quali, per quanto comunque caratterizzati da una certa passività, e per quanto a volte siano costretti a commettere atti terribili per sopravvivere, hanno la possibilità di esprimersi, almeno in parte: Circe, Alcina e Armida pronunciano incantesimi; Matilda seduce Ambrosio e vende la sua anima al diavolo; Carmen compie reati di vario genere; Rosa Fröhlich usa il suo corpo come arma di seduzione.

Innanzitutto, occorre indagare sull'origine dei sentimenti di Egaeus nei confronti della cugina. Appare chiaro come l'uomo non abbia mai amato Berenice in sé per sé: quando la giovane era sana e vitale, non era altro che la giovane parente con cui condivideva il castello. Forse inizialmente invidiava il suo essere una creatura «agile, graceful, and overflowing with energy»¹²⁸, che ha passato molto tempo all'aria aperta, mentre lui, al contrario, è cresciuto «ill of health and buried in gloom»¹²⁹, sempre rinchiuso nelle mura domestiche a studiare senza alcuna compagnia. L'esordio dei sentimenti e della conseguente ossessione coincide con l'inizio della malattia della donna:

¹²⁶ Ivi, p. 218.

¹²⁷ J. Doyle, *(Dis)Figuring Woman: Edgar Allan Poe's "Berenice"*, cit., p. 13.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ E. A. Poe, *Berenice*, in *The Complete Works of Edgar Allan Poe, vol. 2: Tales & Sketches I*, cit., p. 210.

ciò che sembra affascinare Egaeus, è «a fantastic figure increasingly visible in Berenice's physical decay»¹³⁰.

I sentimenti provati dall'uomo prendono la forma di una vera e propria mania, «una forma di alterazione mentale caratterizzata dalla persistenza di un unico concetto delirante – di persecuzione, di autodistruzione, di gelosia – che determina stati di allucinazione, di fissazione ossessiva o di monomania»¹³¹. Nei racconti di Poe, il protagonista maschile è spesso incapace di ragionare lucidamente: le cause possono essere diverse, ma la caratteristica comune rimane l'impossibilità di riflettere razionalmente e una conseguente perdita di capacità di controllo sulle proprie azioni. Nel caso di Egaeus, si può notare come l'inclinazione a pensieri ossessivi, la cosiddetta «monomania», fosse già presente prima che Berenice si ammalasse e diventasse così affascinante agli occhi del cugino; addirittura sembra che anche i suoi avi ne fossero predisposti (questo tratto ricorda nuovamente *The Fall of the House of Usher*, in cui l'intera famiglia sembra avere una tendenza a contrarre particolari malattie):

[...] it is wonderful what stagnation there fell upon the springs of my life – wonderful how total an inversion took place in the character of my commonest thought. The realities of the world affected me as visions, and as visions only, while the wild ideas of the land of dreams became, in turn, not the material of my every-day existence, but in very deed that existence utterly and solely in itself.¹³²

Se il mondo interiore di Egaeus assume un'eccezionale importanza, così non è per quello di Berenice: il lettore non conosce nulla della sua psiche, dal momento che lo sguardo maschile si concentra solo ed esclusivamente sul corpo. Viene dato particolare risalto ai suoi denti, un elemento cruciale nello svolgersi degli eventi. Infatti, a pochi giorni dalle nozze, si verifica un episodio solo apparentemente insignificante: mentre è in biblioteca, alzando gli occhi Egaeus si accorge che la pallida promessa sposa lo sta osservando; ella è come un fantasma, non emette un suono, e provoca una profonda angoscia nel cugino. Egli rimane particolarmente colpito dai denti di Berenice, che intravede quando lei sorride lentamente. Anche dopo che è uscita dalla stanza, lo spirito

¹³⁰ J. Doyle, *(Dis)Figuring Woman: Edgar Allan Poe's "Berenice"*, cit., p. 13.

¹³¹ R. Cesarani (a cura di), *Dizionario dei temi letterari. F-O*, cit., p. 1791.

¹³² E. A. Poe, *Berenice*, in *The Complete Works of Edgar Allan Poe, vol. 2: Tales & Sketches I*, cit., p. 210.

dell'uomo non si placa, ma anzi viene colto da un attacco di monomania e inizia a rimuginare ossessivamente sulla dentatura perfetta della donna. Questo è quindi l'elemento scatenante dei pensieri morbosi e unica parte di lei che non sembra essersi deteriorata a causa della malattia: «the teeth are the instruments of biting, of resistance, of antagonism. They often become symbols of opposition, little instruments or entities of crushing and destroying [...] the man in Berenice must take possession of the irreducible part of his mistress»¹³³.

Il resto del fisico di Berenice, invece, perde lentamente, ma inesorabilmente forza e vitalità, diventando presto smagrito e debilitato. La descrizione del corpo corroso dalla malattia rientra perfettamente nel canone emergente nel periodo romantico, descritto da Mario Praz ne *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*: «l'orrido, da categoria del bello, finì per diventare uno degli elementi propri del bello: dal bellamente orrido si passò per gradi insensibili all'orridamente bello».¹³⁴ La patologia e tutte le sue conseguenze diventano quasi sensuali:

The forehead was high, and very pale, and singularly placid; and the once jetty hair fell partially over it, and overshadowed the hollow temples with innumerable ringlets, now of a vivid yellow, and jarring discordantly, in their fantastic character, with the reigning melancholy of the countenance. The eyes were lifeless, and lustreless, and seemingly pupilless, and I shrank involuntarily from their glassy stare to the contemplation of the thin and shrunken lips.¹³⁵

Nella descrizione portata avanti da Egaeus, il corpo di Berenice sembra disgregarsi, smembrato nelle singole parti. L'effetto straniante è rafforzato dall'uso dell'articolo determinativo e dall'assenza di aggettivi possessivi: «she becomes a spectacular figure compounded of discrete bodily parts, not even “her” forehead, hair, or teeth, but “the” forehead, hair, and teeth»¹³⁶. Secondo l'interpretazione di Jacqueline Doyle, l'intento dietro questa scelta di Poe sarebbe quello di drammatizzare «the disfiguring power of the rhetorical figures which from Petrarch to Dante to Shakespeare, from the early Church

¹³³ D. H. Lawrence, *Studies in classic American literature*, cit., p. 110.

¹³⁴ M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., p. 21.

¹³⁵ E. A. Poe, *Berenice*, in *The Collected Works of Edgar Allan Poe*, vol. 2: *Tales & Sketches I*, cit., p. 215.

¹³⁶ J. Doyle, *(Dis)Figuring Woman: Edgar Allan Poe's "Berenice"*, cit., p. 14.

fathers to his own Romantic age and beyond, have enslaved the female body and silenced the female voice»¹³⁷.

Nel racconto anche gli spazi, i luoghi in cui si svolgono le azioni, hanno una particolare rilevanza. Come già accennato, la dimora dei due cugini, con le sue stanze «gloomy, gray»¹³⁸, ricorda il castello della famiglia Usher per le atmosfere lugubri e solenni. All'interno, la biblioteca assume un ruolo importante, essendo l'ambiente in cui Egaeus passa la maggior parte del suo tempo: in questa stanza è nato e sempre qui sua madre ha perso la vita; il protagonista è quindi cresciuto senza una figura femminile di riferimento, un particolare che riporta anche alla biografia di Poe. Inoltre, nella scura biblioteca si svolgono i fatti cruciali della vicenda: l'arrivo di Berenice e la successiva visione dei suoi denti perfetti da parte del cugino; la scoperta della morte della fanciulla e la presa di coscienza del delitto commesso. La stanza offre quindi una sorta di rifugio per Egaeus prima che gli eventi precipitino, ma è anche un simbolo della sua chiusura nei confronti della realtà che lo circonda:

In a remarkable meditation on the male-authored library, Debra Castillo suggests that «the librarian mimics the enclosure of the library by closing the windows and doors of his body, by choosing inward visions over outside reality» [...] Berenice's dark history is obscured by her «librarian» cousin, whose own «burial» in the library suggests the restrictive effects of his feminine dream-vision on his «living, breathing» female cousin, who will be prematurely buried by her prematurely bereaved lover and forever marked by his attempt to possess her.¹³⁹

A proposito del momento in cui Egaeus prende consapevolezza del delitto commesso, si può notare come due oggetti comuni assumano una particolare rilevanza: un libro e una piccola scatola di ebano. Il volume è aperto sulla scrivania e ha una frase sottolineata del poeta Ebn Zaiat, la cui esistenza non è accertata¹⁴⁰: «*Dicebant mihi*

¹³⁷ Ivi, p. 13.

¹³⁸ E. A. Poe, *Berenice*, in *The Collected Works of Edgar Allan Poe, vol. 2: Tales & Sketches I*, cit., p. 209.

¹³⁹ J. Doyle, *(Dis)Figuring Woman: Edgar Allan Poe's "Berenice"*, cit., p. 16. È inserita la citazione di D. Castillo, *The Translated World: A Post-modern Tour of Libraries in Literature*, Tallahassee, Florida State University Press, 1984, p. 206.

¹⁴⁰ M. Beard, *The Epigraph to Poe's "Berenice"*, in «*American Literature*», 49, 4, 1978, pp. 611-613. «The Alterton and Craig annotated edition of Poe, *Edgar Allan Poe: Representative Selections* (New York, 1962) glosses Ebn Zaiat as unidentified; Burton Pollin's *Dictionary of Names and Titles in Poe's Collected Works* (New York, 1968) lists him as an Arab biographer».

sodales si sepulchrum amicae visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas»¹⁴¹; la stessa frase è posta come esergo del racconto e sembra quasi preannunciare la perturbante scoperta posta nel finale.

Anche la scatola pare anticipare il colpo di scena conclusivo: è anonima, ma il protagonista la riconosce come il contenitore degli attrezzi del medico di famiglia e ciò gli provoca un brivido di terrore che non riesce a spiegarsi; probabilmente in un angolo della sua mente annebbiata è presente il ricordo del crimine commesso, una parte del suo subconscio sa che all'interno sono custoditi i denti di Berenice. Si può inoltre notare come un altro oggetto nella stanza, la vanga, passi del tutto inosservato agli occhi dell'uomo fino al momento in cui il servo non ne fa notare la presenza, anche se avrebbe dovuto suscitare subito l'attenzione di Egaeus data la sua estraneità con l'ambiente circostante. È tipico di Poe spostare lo sguardo del lettore, attraverso le parole dei suoi protagonisti, su oggetti o particolari altrimenti trascurabili, come i denti di Berenice.

Morella: il pericolo della conoscenza

Il secondo racconto che viene qui analizzato, *Morella*, è stato pubblicato per la prima volta un mese dopo *Berenice*, nell'aprile del 1835, sempre nella rivista di Richmond «The Southern Literary Messenger»; in questa prima edizione e in quelle successive fino al 1845, era inclusa anche la poesia *Catholic Hymn*. Successivamente il racconto è stato ripubblicato in diverse riviste e inserito nel 1840 nella raccolta *Tales of the Grotesque and the Arabesque*.

A. H. Quinn, e buona parte della critica è d'accordo con lui, lo considera «a preliminary study for Ligeia»¹⁴². Secondo Thomas Ollive Mabbott¹⁴³, Poe si è ispirato per la trama al racconto di Henry Glassford Bell (1803-1874) *The Dead Daughter*, pubblicato il primo gennaio 1831 nel «The Edinburgh Literary Journal: or, Weekly Register of Criticism and Belles Lettres» e poi inserito l'anno successivo nel volume *My Old Portfolio*. La trama e i temi trattati sono particolarmente ambigui e di difficile

¹⁴¹ E. A. Poe, *Berenice*, in *The Collected Works of Edgar Allan Poe, vol. 2: Tales & Sketches I*, cit., p. 218. La frase è in latino, la traduzione è la seguente: “Mi andavano dicendo i compagni miei che se avessi visitato il sepolcro dell'amica i miei affanni sarebbero alquanto allievati”.

¹⁴² A. H. Quinn, *Edgar Allan Poe. A Critical Biography*, cit., p. 269.

¹⁴³ E. A. Poe, *Morella*, in *The Collected Works of Edgar Allan Poe, vol. 2: Tales & Sketches I*, ed. T. O. Mabbott, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1978, p. 222.

interpretazione, tanto che la critica risulta essere disomogenea e divisa: alcuni studiosi preferiscono considerare Morella una vittima, altri un essere soprannaturale malefico, altri ancora un insieme delle due cose.

Morella e il protagonista si sono conosciuti molti anni prima, quasi per caso: da subito l'uomo è stato profondamente attratto da lei e, nonostante «the fires were not of Eros»¹⁴⁴, si sposano. La donna è estremamente intelligente ed erudita: condivide la sua vasta conoscenza con il marito, anche se lui non approva pienamente i suoi interessi; si dedica specialmente agli studi filosofici e teologici, prediligendo l'antica letteratura mistica tedesca. Il narratore con il passare del tempo prova un crescente senso di inquietudine e orrore in presenza di Morella, tanto che, nel momento in cui ella inizia a mostrare segni di una misteriosa malattia, desidera che muoia al più presto. La donna sa di essere detestata dal marito e, negli ultimi istanti, annuncia che continuerà a vivere attraverso la bambina che ha in grembo, «a pladge of [...] affection»¹⁴⁵, che nasce nel momento in cui la madre spira. Inizialmente, la figlia è amata e protetta, ma il padre, che rifiuta di darle un nome, le nasconde la figura materna e le impedisce ogni contatto con il mondo esterno; crescendo, la bambina inizia ad assomigliare sempre più alla defunta madre. Il protagonista, tormentato dall'inquietudine, decide di liberarsi dai suoi terrori battezzando la figlia che ha compiuto dieci anni. In un momento di irrazionalità, le conferisce il nome “Morella”, e la reazione della ragazza è sconvolgente: il suo volto assume delle «hues of death»¹⁴⁶, poi «she turned her glassy eyes from the earth to heaven, and, falling prostrate on the black slabs of our ancestral vault, responded — “I am here!”»¹⁴⁷. La follia si impossessa del protagonista nel momento in cui la figlia muore e, durante il funerale, scopre che non c'è alcuna traccia della sepoltura della prima Morella.

Anche questo racconto ha un esergo e in questo caso si tratta di una frase tratta dal *Simposio* di Platone: «Itself, by itself, solely, one everlasting, and single». Poe la lesse in *Introductions to the Study of the Greek Classic Poets* (1831) di Henry Nelson Coleridge; nelle prime edizioni del racconto utilizzò la traduzione dello stesso autore, poi ne

¹⁴⁴ E. A. Poe, *Morella*, in *The Works of Edgar Allan Poe, Vol. I: Memoir & Tales*, Edinburgh, Adam and Charles Black, 1874, p. 388.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 391.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 393.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

introdusse una propria¹⁴⁸. La scelta di mettere in corsivo o in maiuscolo, a seconda delle edizioni, la parola «one», è motivata dal fatto di voler dare risalto al principio di unità, elemento cardine del racconto: infatti, le due Morella sono come un unico essere per il narratore, la stessa anima in un corpo diverso, la reincarnazione della madre nella figlia¹⁴⁹. Oltre a questa citazione, all'interno della trama sono presenti altri riferimenti al mondo greco, alla sua filosofia e alla cultura.

L'intrigante protagonista femminile rientra nel paradigma della *femme savante*, ovvero quella figura letteraria che «si va delineando tra il XVI e il XVII secolo, in un momento in cui le donne di estrazione elevata cominciano, seppur con molte limitazioni, ad accedere al sapere, è una raffinata scrittrice e un'abile intrattenitrice, dimostra assoluta saggezza e dominio di sé»¹⁵⁰. È stato reso evidente dai fatti e dagli studi di sociologi e psicologi che per secoli (e ancora oggi) di frequente gli uomini si siano sentiti minacciati di fronte a una donna colta. Osservando le opere letterarie se ne ha la prova, notando lo sviluppo del tema della donna saccente e petulante, come risvolto ironico e pungente della figura della *femme savante*: da Giovenale, nella sesta delle sue *Satire* (scritte tra il 100 e il 127 d.C.), a Molière con *Le Femmes savantes* (1672), fino ai romanzi tardo ottocenteschi, nei quali «il sapere femminile viene censurato per la sua carica rivoluzionaria e antiborghese, attraverso la proposta di figure negative di intellettuali che, dopo essersi traviate con gli studi, raggiungono la vera felicità solo nel matrimonio»¹⁵¹.

Il protagonista ritiene che la moglie si dedichi alla lettura di «forbidden pages»¹⁵², che accendono dentro di lui «a forbidden spirit»¹⁵³ una volta che ci si accosta a sua volta; per quanto sia spaventato e provi un senso di repulsione non si ritrae in alcun modo, ma anzi si lascia trasportare sempre più. Quindi, non solo Morella si dedica a un'attività di appannaggio maschile, ma si addentra anche nello studio di temi e materie considerate pericolose e vietate, vicine alla sfera del misticismo e dell'occulto. Il tema è ricorrente in letteratura, e richiama alla mente il noto passo biblico della cacciata di Adamo ed Eva dal

¹⁴⁸ E. A. Poe, *Morella*, in *The Collected Works of Edgar Allan Poe, vol. 2: Tales & Sketches I*, cit., p. 236.

¹⁴⁹ D. Tsokanos, *Hellenic Allusions in Edgar Allan Poe: a note on "Morella"*, in «Odisea», 23, 2022, pp. 108-120.

¹⁵⁰ R. Cesarani (a cura di), *Dizionario dei temi letterari. F-O*, cit., p. 825.

¹⁵¹ Ivi, p. 827.

¹⁵² E. A. Poe, *Morella*, in *The Works of Edgar Allan Poe, Vol. I: Memoir & Tales*, cit., p. 389.

¹⁵³ *Ibidem*.

Giardino dell'Eden¹⁵⁴ dopo che la donna aveva ceduto alle lusinghe del serpente e aveva indotto il compagno a mangiare la mela con lei¹⁵⁵, colta dall'albero della conoscenza del bene e del male:

This identification of the Adamic motif is useful in that it helps throw light on the nature of that forbidden knowledge in which Poe's characters become immersed. To begin with, it appears to identify Poe's «forbidden knowledge», which on the narrative level is vaguely characterized as German mysticism or metaphysics or «theological morality»¹⁵⁶, with nothing less than original sin itself. This, in turn, suggests the traditional association of original sin with sexuality. While theologians and Biblical scholars of various sects fail to agree whether original sin was itself sexuality (or concupiscence, to use St. Augustine's term) or was merely the cause of it, they tend to agree that the two were closely linked.¹⁵⁷

Rimane il sospetto che, per quanto il protagonista tenti di negarlo, una parte di lui sia attratta da queste materie e ne rimanga ammaliata, ritornando al concetto di fascino dell'«orridamente bello» di Praz¹⁵⁸. Se così fosse, si spiegherebbe anche la misteriosa malattia di Morella: il marito, sedotto, ma allo stesso tempo impaurito dai temi presenti nei libri proposti dalla donna, magari anche a causa di qualche patologia psichica, ha fatto della moglie un capro espiatorio e ha causato la sua morte. In effetti, il narratore sembra essere inattendibile e propenso al vittimismo, quasi fosse affetto da un delirio persecutorio. Morella, come le altre donne protagoniste dei racconti di Poe, diventa agli occhi maschili un demone terribile e pericoloso: «in Morella [...] the woman is associated both with the well of Democritus, that classic locus of truth, and with the abyss,

¹⁵⁴ J. Zanger, *Poe and the Theme of Forbidden Knowledge*, in «American Literature», 49, 4, 1978, pp. 533-543.

¹⁵⁵ Genesi, 3, 1-6: «Il serpente era la più astuta di tutte le bestie selvatiche fatte dal Signore Dio. Egli disse alla donna: "È vero che Dio ha detto: Non dovete mangiare di nessun albero del giardino?". Rispose la donna al serpente: "Dei frutti degli alberi del giardino noi possiamo mangiare, ma del frutto dell'albero che sta in mezzo al giardino Dio ha detto: Non ne dovete mangiare e non lo dovete toccare, altrimenti morirete". Ma il serpente disse alla donna: "Non morirete affatto! Anzi, Dio sa che quando voi ne mangiaste, si aprirebbero i vostri occhi e diventereste come Dio, conoscendo il bene e il male". Allora la donna vide che l'albero era buono da mangiare, gradito agli occhi e desiderabile per acquistare saggezza; prese del suo frutto e ne mangiò, poi ne diede anche al marito, che era con lei, e anch'egli ne mangiò».

¹⁵⁶ E. A. Poe, *Morella*, in *The Works of Edgar Allan Poe, Vol. I: Memoir & Tales*, cit., p. 389.

¹⁵⁷ J. Zanger, *Poe and the Theme of Forbidden Knowledge*, cit., p. 536.

¹⁵⁸ Cfr. p. 51.

suggesting the Christian Hell itself, reflects that combination of horror and fascination with which Poe's protagonists regard the whirlpool»¹⁵⁹.

La precedente interpretazione rimane però solo una tra quelle possibili e bisogna ammettere che risulta essere convincente solo se ci si concentra esclusivamente sulla prima parte del racconto, tralasciando gli episodi che più rimandano al grottesco e all'arabesco. Una spiegazione quasi opposta è stata data a partire dai significati nascosti dietro il nome di Morella: secondo T. O. Mabbott, Poe lo avrebbe scelto dopo aver letto nell'articolo *Women Celebrated in Spain for their Extraordinary Powers of Mind*, contenuto nel numero di settembre del 1834 del «The Lady's Book», la storia di Juliana Morell, una donna spagnola vissuta nella prima metà del Seicento dalle vastissime conoscenze in campo filosofico, musicale, filologico e legale, che è ricordata come «the fourth Grace and the tenth Muse in a poem by Lope de Vega»¹⁶⁰. Inoltre, sempre secondo Mabbott, «her name is appropriate to Poe's story, for "morel" is one of the names of the black nightshade, a poisonous weed related to that from which the drug belladonna is made»¹⁶¹.

James W. Gargano nell'articolo *Poe's "Morella": A Note on Her Name*¹⁶², analizza l'enigmatico personaggio partendo proprio dal suo nome: ritiene che esso contenga sia la radice latina *mors*, ovvero "morte", sia, in accordo con Mabbott, un riferimento alla pianta di morella comune (il cui nome scientifico è "Solanum nigrum"); la donna sarebbe quindi, nella mente del narratore, «the menace and certainty of recurring death and human insufficiency. Yet, she cannot really die because she is Death itself»¹⁶³. Se ci si attiene a questa interpretazione, quindi se si ritiene che Morella sia principio di morte, il rifiuto del protagonista maschile di dare un nome alla figlia sembra essere una sorta di ribellione, come se non volesse accettare di avere di fronte la figlia della Morte stessa.

Secondo Gargano, nel racconto il rapporto tra i due coniugi si evolverebbe in tre fasi: inizialmente, il loro matrimonio fortemente sbilanciato evidenzia la parte più analitica e razionale del narratore, portandolo verso uno schema relazionale

¹⁵⁹ J. Zanger, *Poe and the Theme of Forbidden Knowledge*, cit., p. 539.

¹⁶⁰ E. A. Poe, *Morella*, in *The Collected Works of Edgar Allan Poe, vol. 2: Tales & Sketches I*, cit., p. 222.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² J. W. Gargano, *Poe's "Morella": A Note on Her Name*, in «American Literature», 47, 2, 1975, pp. 259-264.

¹⁶³ *Ivi*, p. 262.

autolesionistico e a una vendetta contro Morella, che qui è vittima e incantatrice. Con la morte della donna, sembra che il narratore trionfi sulla sua crescente autorità, ma il ritorno di Morella tramite sua figlia la dota di caratteristiche sovraumane. Successivamente, con la nomina e la morte della seconda Morella, il narratore diventa completamente assoggettato alla tirannia che ha contribuito a perpetrare con il suo intellettualismo arrogante. Nella fase finale, la donna «refines herself into a spirit or disembodied name eternally and pervasively existing, according to the rhythm of nature, in wind and water – and in the mind of man»¹⁶⁴. Secondo questa interpretazione, quindi, entrambi i personaggi avrebbero la loro parte di “colpe”, rientrando entrambi nella categoria di vittime e carnefici.

Per quanto riguarda la gravidanza di Morella e la crescita prodigiosa della bambina, lo snodo centrale della vicenda, è stata offerta una spiegazione che fornisce una prova dell’oscurità della psiche del narratore. È interessante notare come egli non menzioni mai la gestazione prima della morte della moglie e, anche in quel momento, è la stessa donna a parlarne: ella dice chiaramente nei suoi ultimi istanti che, per quanto il marito non l’abbia mai amata, dentro di lei è presente «a pledge of that affection – ah, how little! – which thou didst feel for me, Morella»¹⁶⁵. Si può dedurre quindi che, nonostante il loro rapporto non fosse basato né sui sentimenti né sulla passione carnale, il matrimonio sia stato consumato, ma il protagonista si rifiuta ostinatamente di nominare l’atto anche solo in modo indiretto; ciò sembra dimostrare «the depth of his distaste for the idea of sexual commerce with his wife: such an event may perhaps be evidenced, but is apparently too repugnant to him to be adumbrated or even passingly recalled»¹⁶⁶.

Quindi l’uomo, inizialmente tiepido nei confronti della donna, tanto da non capire quasi perché abbia scelto di sposarla, ha poi iniziato ad esserne impaurito e successivamente a odiarla, ma contemporaneamente una parte di lui per un breve momento l’ha amata. Sono sentimenti confusi, rifiutati e, nella maggior parte dei casi, non particolarmente intensi: l’apice della loro violenza è nell’odio per la moglie e, successivamente, nell’amore per la figlia, «a love more fervent than I had believed it possible to feel for any denizen of earth»¹⁶⁷.

¹⁶⁴ Ivi, p. 264.

¹⁶⁵ E. A. Poe, *Morella*, in *The Works of Edgar Allan Poe, Vol. I: Memoir & Tales*, cit., p. 391.

¹⁶⁶ P. Coviello, *Poe in Love: Pedophilia, Morbidity, and the Logic of Slavery*, in «ELH», 70, 3, 2003, pp. 875–901.

¹⁶⁷ E. A. Poe, *Morella*, in *The Works of Edgar Allan Poe, Vol. I: Memoir & Tales*, cit., p. 391.

Il rapporto tra il padre e la bambina è quantomeno ambiguo: la ama e la teme, osserva lo svilupparsi delle «faculties of the woman»¹⁶⁸, «the development of her mental being»¹⁶⁹, «her maturing form»¹⁷⁰. Madre e figlia sono estremamente simili, ma l'uomo non ha mai provato un tale affetto e attaccamento nei confronti della donna adulta: Poe sembra lasciare consapevolmente delle zone grigie, delle frasi equivoche che permettono di supporre che il narratore nel trovarsi di fronte a una giovanissima copia della moglie provi dei sentimenti assolutamente inappropriati¹⁷¹. La maledizione di Morella («her whom in life thou didst abhor, in death thou shalt adore»¹⁷²) sembra quindi aver funzionato:

[...] its cunning efficacy appears instead in the pangs of desire and refusal which her inattentive widower is made to suffer. By the workings of her curse, the narrator's failures of erotic attachment to his wife return upon him in the form of a specifically Oedipal prohibition: having cruelly withheld sexual attention from his long-suffering wife, he is compelled in turn to withhold, from himself, the sexual satisfactions seemingly offered by his eerily "mature" and "experienced" young daughter.¹⁷³

Si può affermare dunque che il protagonista, al pari di Egaeus in *Berenice*, sia ossessionato dalla moglie: questo aspetto è ricorrente nei racconti di Poe, come si è visto nel corso dell'analisi di *The Fall of the House of Usher* nel capitolo precedente; il culmine arriverà con il protagonista di *Ligeia*.

Ligeia: la donna immaginaria

Uno dei racconti migliori di Poe è sicuramente *Ligeia*, in cui dà prova di tutta la sua maestria; lui stesso riconosce la bellezza del suo lavoro, definendolo in diverse occasioni una delle sue prove migliori¹⁷⁴. Lo pubblicò nel 1838 nel mensile di Baltimora «*American Museum*», edito da due suoi amici, N. C. Brooks e J. E. Snodgrass. Nel 1840 lo incluse

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ Ivi, p. 392.

¹⁷¹ P. Coviello, *Poe in Love: Pedophilia, Morbidity, and the Logic of Slavery*, cit., p. 895.

¹⁷² E. A. Poe, *Morella*, in *The Works of Edgar Allan Poe, Vol. I: Memoir & Tales*, cit., p. 391.

¹⁷³ P. Coviello, *Poe in Love: Pedophilia, Morbidity, and the Logic of Slavery*, cit., p. 895.

¹⁷⁴ A. H. Quinn, *Edgar Allan Poe. A Critical Biography*, cit., pp. 430, 496, 515.

nella raccolta *Tales of the Grotesque and Arabesque*. Nel 1848, Poe spedì una copia del racconto pubblicato nel «Broadway Journal» a Sarah Helen Whitman, scrivendo nella lettera che la storia gli era comparsa in sogno: è possibile che si trattasse di un «vivid daydream, for he may have catered to the lady's known love of the mystical»¹⁷⁵.

Il racconto inizia con il narratore che tenta di ricordare, senza successo, le circostanze in cui conobbe Ligeia, la sua amata moglie, di cui rammenta però ogni particolare fisico. Con il passare del tempo, la donna si ammala: poco prima della sua morte, Ligeia fa leggere al marito delle strofe che lei aveva scritto alcuni giorni prima. Dopo che è spirata, il narratore, inquieto, decide di lasciare la casa dove abita, troppo infestata di ricordi dell'amata compagna: peregrina senza meta, per poi stabilirsi in un'antica e isolata abbazia, che ristruttura all'interno dando sfoggio di «a display of more than regal magnificence»¹⁷⁶, guidato dalle fantasie evocate dall'oppio di cui ormai è «a bounden slave»¹⁷⁷. Poco dopo convola a nozze con Lady Rowena Trevanion di Tremaine, anche se è sempre più ossessionato dal ricordo di Ligeia. La storia si ripete, e anche Rowena presto si ammala; forse a causa della patologia, ode voci e scorge figure simili a spettri che il marito non percepisce. All'ennesimo delirio, l'uomo offre alla moglie un vino curativo consigliato dal medico: portata la bevanda, il narratore allontanandosi scorge un'ombra evanescente; poi, mentre Rowena sta per bere, alcune gocce di liquido rosso compaiono dal nulla e cadono nel bicchiere. Il protagonista è sconvolto, ma cerca di convincersi di aver immaginato tutto. La donna peggiora velocemente fino al decesso; durante la veglia funebre, il vedovo più volte nel corso della notte è convinto di vedere il cadavere riprendere vita. Inaspettatamente, il corpo si alza dal letto e vacilla fino al centro della stanza e il narratore inizia a credere che non si tratti di Rowena:

One bound, and I had reached her feet! Shrinking from my touch, she let fall from her head the ghastly cerements which had confined it, and there streamed forth, into the rushing atmosphere of the chamber, huge masses of long and disheveled hair; *it was blacker than the wings of the midnight!* And now slowly opened *the eyes* of the figure which stood before me. “Here then, at least,” I shrieked aloud, “can I never –

¹⁷⁵ E. A. Poe, *Ligeia*, in *The Collected Works of Edgar Allan Poe*, vol. 2: *Tales & Sketches I*, cit., p. 306.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 320.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

can I never be mistaken – these are the full, and the black, and the wild eyes – of my lost love – of the lady – of the LADY LIGEIA!”¹⁷⁸

Durante la lettura si possono cogliere degli echi e dei rimandi ad altri scritti; secondo T. O. Mabbott, Poe si è ispirato principalmente a due opere¹⁷⁹: all’*Ivanhoe* (1819) di Walter Scott e a *A Madman’s Manuscript*, presente nell’undicesimo capitolo di *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* (1836) di Charles Dickens. Dal primo avrebbe preso ispirazione per il tema d’amore e la contrapposizione tra due donne nel cuore di un uomo; riprende anche il nome di Rowena e dà a Ligeia alcune caratteristiche di Rebecca, che nel romanzo viene ingiustamente accusata di stregoneria (in Poe la donna si dedica all’alchimia, una conoscenza proibita spesso accostata alla stregoneria). Dal secondo invece avrebbe tratto «the splendid home, the incipient madness of the hero, the bride’s lack of love, the husband’s demoniacal hatred, his scorn of the lady’s family for cruelly forcing upon her a mercenary marriage, and finally his inability to recall certain facts, in especial to remember the woman’s name»¹⁸⁰.

Una volta a conoscenza della trama, viene spontaneo porsi alcune domande: Ligeia è davvero risorta, prendendo il posto di Rowena? O il narratore si è immaginato ogni cosa, magari a causa dell’oppio di cui verso la fine del racconto fa un uso esagerato? Qui di seguito si proverà a dare risposta a questi interrogativi, basandosi su alcuni elementi del racconto. Secondo l’interpretazione più semplice, basata su una lettura superficiale, ci si troverebbe davanti a un racconto dell’orrore in cui Ligeia rappresenta la componente soprannaturale, l’occulto, la donna fatale la cui anima prende possesso di Rowena. Questa spiegazione risulta però essere poco soddisfacente, soprattutto alla luce di alcuni fattori che verranno analizzati nel presente capitolo.

Anche in questo racconto è presente un esergo: «And the will therein lieth, which dieth not. Who knoweth the mysteries of the will, with its vigor? For God is but a great will pervading all things by nature of its intentness. Man doth not yield himself to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will»¹⁸¹. Poe indica che la frase è una citazione del filosofo inglese Joseph Glanvill (1636-1680), ma in realtà pare che sia stata una creazione *ad hoc* dello scrittore americano per questo

¹⁷⁸ Ivi, p. 330.

¹⁷⁹ Ivi, p. 306.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ Ivi, p. 310.

racconto¹⁸². In *A Descent into the Maelström* (1841), cita davvero il filosofo nell'esergo a partire dall'edizione del 1845, traendo la frase dall'opera *Essays on Several Important Subjects* (1676). Il rimando a Glanvill viene ripreso nel corso del racconto altre tre volte, tutte nella prima parte, prima della morte di Ligeia: la prima, come citazione tratta da un libro, a proposito dell'incomprensibile espressione della donna (p. 314); la seconda e la terza sono pronunciate da Ligeia stessa vicina alla morte, prima in modo accorato (p. 319) e poi, un attimo prima di morire, come un sussurro (p. 320). La ripetizione per ben quattro volte della citazione, fa pensa che Poe volesse che rimanesse impressa nella mente del lettore¹⁸³.

Per quanto riguarda il nome della protagonista, "Ligeia", bisogna sapere che esso non è stato inventato da Poe: in greco antico è il femminile dell'aggettivo λιγύς (ligys), che significa "canoro", "altisonante", "dal tono chiaro" o "stridulo", e nel mito greco è il nome di una sirena, un essere che per sua natura utilizza la sua voce per attirare i marinai a sé e farli naufragare. È stata a lungo discussa la questione della pronuncia: Poe nella poesia *Al Aaraaf* (1829), analizzata nel secondo capitolo di questa ricerca¹⁸⁴, fa rimare Ligeia con "idea"; di conseguenza, la dizione corretta dovrebbe essere /lar'dzi:ə/ (IPA).

All'inizio del racconto, il narratore dice di non ricordare le circostanze in cui è avvenuto il primo incontro con quella che poi sarebbe diventata sua moglie: è un fatto quanto meno curioso, dal momento che più avanti, quando descrive il corpo della donna, la sua memoria non vacilla nemmeno mentre ne delinea i particolari; ancor più strano, risulta il fatto che non abbia mai saputo il cognome della coniuge. In accordo con quanto sostenuto da Jack L. Davis e June H. Davis¹⁸⁵, più si prosegue nella lettura, più aumenta il sospetto che Ligeia in realtà non esista, ma sia frutto delle allucinazioni causate dall'oppio; sembra esserne un'ulteriore prova il fatto che a un certo punto l'uomo descriva il suo volto come dotato della «radiance of an opium dream»¹⁸⁶. Inoltre, la donna viene più volte definita dal protagonista come un essere etereo: «for example, the way Ligeia once entered the narrator's study seems to represent the way she enters his mind each

¹⁸² Ivi, p. 331.

¹⁸³ J. Schroeter, *A Misreading of Poe's "Ligeia"*, in «PMLA», 76, 4, 1961, pp. 397-406.

¹⁸⁴ Cfr. p. 41.

¹⁸⁵ J. L. Davis, J. H. Davis, *Poe's Ethereal Ligeia*, in «The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association», 24, 4, 1970, pp. 170-176.

¹⁸⁶ E. A. Poe, *Ligeia*, in *The Collected Works of Edgar Allan Poe, vol. 2: Tales & Sketches I*, cit., p. 311.

time he imaginatively sees her. It is revealing that she did not walk into the room like a real woman, but “came and departed as a shadow”. For she is a shadow, literally an apparition»¹⁸⁷.

Anche lo studioso James W. Gargano sostiene l’idea che Ligeia sia un prodotto della mente del narratore e che, una volta perduta, egli non riesca a conformarsi al mondo reale e di conseguenza si macchi dell’omicidio di Rowena:

First of all, his “hero” escapes into an Ideality which provides such an encompassing satisfaction that the real world forever becomes a dismal, minatory abyss. After the eclipse of his vision, the narrator enters a second stage: he now attempts to compensate for his loss by artificially inducing ecstasy through wild fantasies calculated to distract him from his grief. In the third distinct phase of his history, he descends into the real world by marrying Rowena «in a moment of mental alienation». Finally, considering his alliance with reality a profanation of his earlier “marriage” to the Ideal, he insanely “triumphs” over the actual world by resurrecting Ligeia and reestablishing as a permanent condition the reign of the spirit she represents.¹⁸⁸

Il comportamento del protagonista maschile rispecchia perfettamente la teoria del genio della perversione¹⁸⁹, proposta da Poe nel racconto *The Imp of the Perverse* (1845)¹⁹⁰. Nella storia, presentata in forma di saggio, il narratore spiega che questo impulso induce l’essere umano a commettere atti contro il proprio interesse, cosa che è successa a lui stesso quando ha commesso un omicidio: «through its promptings we act without comprehensible object; or, if this shall be understood as a contradiction in terms; we may so far modify the proposition as to say, that through its promptings we act, for the reason that we should *not*»¹⁹¹. Oltre a ciò, si aggiunge il consumo smodato di oppio da parte del narratore, un comportamento che lo priva ulteriormente della razionalità e della lucidità mentale.

¹⁸⁷ J. L. Davis, J. H. Davis, *Poe’s Ethereal Ligeia*, cit., p. 172.

¹⁸⁸ J. W. Gargano, *Poe’s “Ligeia”: Dream and Destruction*, in «College English», 23, 5, 1962, pp. 337-342.

¹⁸⁹ R. Bieganowski, *The Self-Consuming Narrator in Poe’s “Ligeia” and “Usher”*, in «American Literature», 60, 2, 1988, pp. 175-187.

¹⁹⁰ E. A. Poe, *The Imp of the Perverse*, in *The Collected Works of Edgar Allan Poe, vol. 3: Tales & Sketches*, ed. T. O. Mabbott, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1978, pp. 1217-1227.

¹⁹¹ Ivi, p. 1220.

Come le altre protagoniste femminili dei racconti di Poe, anche Ligeia è descritta principalmente dal punto di vista fisico: per quanto sia bellissima, in lei sono presenti dei tratti che non coincidono perfettamente con il canone estetico dell'epoca, come l'estrema magrezza e il naso aquilino. Colpiscono profondamente il narratore la bocca e gli occhi: la prima è «the triumph of all things heavenly»¹⁹², sensuale e nasconde dei denti candidi e perfetti come quelli di Berenice; i secondi invece provocano un profondo turbamento nell'uomo, che non riesce a decifrare l'espressione di quei pozzi neri come la chioma. Durante la lunga descrizione del corpo di Ligeia, vengono fatte numerose comparazioni: il naso ricorda i volti raffigurati sui medaglioni ebraici; il mento delicato è simile al profilo greco, quello che «the God Apollo revealed but in a dream, to Cleomenes, the son of the Athenian»¹⁹³; gli occhi, specialmente quando la donna si anima, sono come quelle delle Hours, delle donne pure e bellissime nominate nel Corano, che a differenza degli uomini mortali sono state create dal muschio anziché dall'argilla.

Lady Rowena è l'esatto opposto di Ligeia: bionda e con gli occhi cerulei, al lettore non è dato sapere altro della nuova moglie del protagonista. Se della prima donna viene data notizia anche della sua straordinaria intelligenza, oltre che delle attrattive fisiche, della seconda non si sa altro se non il colore della chioma e degli occhi; in compenso, si viene a conoscenza del suo cognome e del fatto che fosse amata dai genitori.

Risulta interessante la descrizione della camera nuziale nell'abazia dove il protagonista si trasferisce dopo la morte della prima moglie. I colori principali sono il nero e l'oro, come le chiome rispettivamente di Ligeia e Rowena; proseguendo nella lettura, l'impressione è che il narratore, con la mente offuscata dall'oppio, abbia voluto ricreare con l'architettura della camera un ritratto del suo amore perduto:

[...] the narrator refers to the «lofty» forehead of Ligeia; the ceilings and walls of the bridal chamber too are called «lofty». Like the enormous, dark, and impenetrable eyes of Ligeia [...] the single window [...] permits the light of the sun and moon to penetrate only vaguely into the room. [...] The window has its equivalent lashes and

¹⁹² E. A. Poe, *Ligeia*, in *The Collected Works of Edgar Allan Poe*, vol. 2: *Tales & Sketches I*, cit., p. 313.

¹⁹³ Ivi, p. 312. T. O. Mabbott in proposito nelle note (nota 7, p. 332): «Cleomenes, son of Apollodorus the Athenian, is named in its epigraph as the sculptor of the Venus de Medici. The inscription is generally regarded as a Renaissance forgery, although Pliny refers to a sculptor named Cleomenes in the *Natural History*, XXVI, 4. Poe apparently knew some story that the statue was modeled on a vision, and refers to it also in a canceled passage in *The Visionary*; in a review of Sophocles' *Antigone* (*BJ*, April 12, 1845); and in *Marginalia*, number 186 («Graham's», December 1846, p. 312)».

brow in an «aged vine» creeping «over the upper portion» of the sole entrance for light. Ligeia's black, full, and «naturally-curling tresses» (and dishevelled at her resurrection) are not unlike the dark ceiling «elaborately fretted with the wildest and most grotesque specimens of a semi-Gothic, semi-Druidical device». Even Ligeia's brilliantly sparkling teeth, reflecting all light, have their counterpart in the Saracenic censer with its «continual succession of parti-colored fires».¹⁹⁴

¹⁹⁴ J. R. Byers, *The Opium Chronology of Poe's "Ligeia"*, in «South Atlantic Bulletin», 45, 1, 1980, pp. 40-46.

Capitolo IV. La fortuna figurativa

La donna demoniaca dei simbolisti

Edgar Allan Poe è uno degli autori, nella storia della letteratura, la cui opera è stata più frequentemente illustrata¹⁹⁵, tanto che diverse centinaia di artisti visivi, provenienti dai contesti più diversi, ne hanno decorato le opere nell'ultimo secolo e mezzo. Una delle ragioni dietro a questa fortuna iconografica così marcata, è una continua richiesta di immagini da parte dei lettori che cominciò a crescere già durante la vita dello scrittore, soprattutto nel suo ultimo decennio. A partire dalla seconda metà del XX secolo, Poe è diventato molto conosciuto anche tra il grande pubblico, come testimoniano le innumerevoli edizioni delle sue opere in tutte le principali lingue; non sembra un caso che quelle che riscuotono maggior successo siano dotate di illustrazioni.

Soprattutto dopo essere stato tradotto in francese, nella celebre versione di Baudelaire, l'autore americano ebbe una forte influenza sui poeti simbolisti, che trassero spunto dai racconti e dalle poesie per ricreare le atmosfere gotiche e lugubri. Poe ebbe particolare impatto nella rappresentazione della donna: all'epoca divenne pratica comune rappresentare il lato femminile come pericoloso e demoniaco, per cui le protagoniste del grande autore erano perfette per lo scopo. Era particolarmente in voga l'associazione tra la donna e gli insetti¹⁹⁶, soprattutto le mantidi religiose, la cui femmina si nutre del maschio dopo l'accoppiamento. Ne è un esempio il quadro del pittore e scultore tedesco Max Ernst, *Berenice* (1935), ispirato all'omonimo racconto di Poe; secondo Robert J. Belton, l'artista sarebbe stato attratto in special modo «to the personality of the narrator,

¹⁹⁵ C. Drost, *Illuminating Poe-The Reflection of Edgar Allan Poe's Pictorialism in the Illustrations for the Tales of the Grotesque and Arabesque*, PhD Thesis, Staats-und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, 2006, p. 6.

¹⁹⁶ R. J. Belton, *Edgar Allan Poe and the Surrealists' Image of Women*, in «Woman's Art Journal», 8, 1, 1987, pp. 8-12.

whose description of his obsessional staring provided a direct model for Ernst's discussion of his automatic methods in *Beyond Painting*»¹⁹⁷. È interessante notare come il pittore sembri aver interpretato il racconto in modo piuttosto distorto, facendo apparire Berenice come un essere crudele:

[...] it seems like a reversal of the narrative, for the figure of Berenice, with her long hair cascading over one shoulder, seems to loom over a rather helpless male figure that may or may not be lying in a box or coffin. In this, she is like the contemporary female mantis of *Hunger Feast*, triumphing over the male in spite of the original tale's apparently opposite conclusion. Part of the origin of this change is thus to be found in the same distorted prejudices concerning human sexuality that characterized the mantis theme—that is, that women are fundamentally evil. Moreover, Berenice's character is also presumed to be “natural,” for she too blends with her environment in color and loose treatment.¹⁹⁸



Fig. 1. Max Ernst, *Berenice*, 1935, olio su tela, 19.5 × 24 cm, Piero Chiantelassa, Torino.

¹⁹⁷ Ivi, p. 8.

¹⁹⁸ Ivi, p. 9.

L'ossessione per Berenice

La figura di Berenice è stata illustrata per la prima volta dal pittore e incisore di origini francesi Alphonse Legros nel 1862, suscitando l'ammirazione di Charles Baudelaire, che apprezzò così tanto le opere da volerle inserire nelle *Histoires Extraordinaires* (l'editore però si oppose e alla fine non vennero inserite)¹⁹⁹. Una delle immagini mette in primo piano Egaeus, ponendo la figura femminile in una posizione subordinata: Berenice viene presentata nella bara avvolta in un sudario, in modo da rendere visibile solo parte del volto; Egaeus invece è posto a tre quarti, in piena vista dello spettatore. Ciò non sorprende, visto che il racconto è occupato prevalentemente dalle riflessioni del protagonista maschile e dall'autoanalisi della propria psiche.



Fig. 2. Alphonse Legros, *Berenice*, 1862, acquaforte, 27.3 × 37.6 cm, Victoria and Albert Museum, Londra.

Altri artisti hanno voluto porre l'attenzione sul collegamento tra Berenice, l'ambiente della biblioteca in cui si rifugiava spesso Egaeus e le letture portate avanti da quest'ultimo. È il caso dell'incisione su legno di Fritz Eincheberg (1944), in cui il narratore, con la testa appoggiata su un libro, è sovrastato dall'immenso volto della donna; evidentemente, l'autore voleva mostrare come Berenice invada totalmente la psiche dell'uomo, insinuandosi nel suo subconscio e nei suoi sogni.

¹⁹⁹ C. Drost, *Illuminating Poe-The Reflection of Edgar Allan Poe's Pictorialism in the Illustrations for the Tales of the Grotesque and Arabesque*, cit., p. 111.

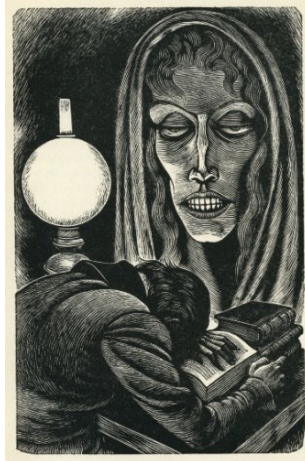


Fig. 3. Fritz Eichenberg, *Berenice*, 1944, incisione su legno, 12.7 × 7.6 cm, Brier Hill Gallery, Boston.

Molto interessante è anche la rappresentazione di Odilon Redon, che si concentra sull'ossessione di Egaeus: i denti di Berenice (non a caso il titolo dell'opera è *Les Dents*). Nell'immagine è rappresentata una serie completa di denti che fluttuano davanti a uno sfondo di libri ordinati: «relying on chiaroscuro, Redon's image addresses Egaeus' fixated hallucinatory meditation on Berenice's teeth, surrounded by an array of illuminated lines revealing his fanatic contemplation»²⁰⁰. In questa opera manca, come nelle precedenti, un accenno all'orrendo crimine svelato nel finale: per gli artisti non sembra avere alcuna importanza il fatto che Egaeus non sia una semplice vittima da compatire, ma un uomo che si macchia di un violentissimo crimine.

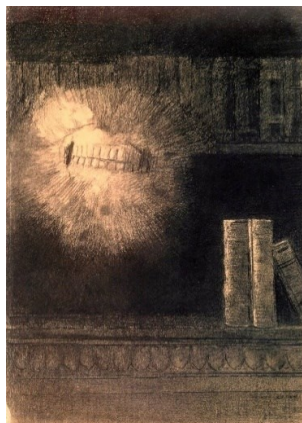


Fig. 4. Odilon Redon, *Les Dentes*, 1883, carboncino e gesso nero, 51.1 × 36.8 cm, Museum of Modern Art, New York.

²⁰⁰ V. L. Kessenich, *Odilon Redon, The Visual Poet of Edgar Allan Poe: A Study of the Lithographic album A Edgar Poe*, PhD Thesis, University of St. Andrews, 2004, p. 109.

La bellezza di Ligeia

Anche le rappresentazioni del racconto *Ligeia* si sono concentrate principalmente sulla trama e sugli aspetti soprannaturali, più che sulla protagonista femminile, che invece è passata in secondo piano²⁰¹. Risulta interessante l'opera di Gus Bofa, una delle poche a concentrarsi esclusivamente sul protagonista maschile, dimenticandosi completamente della controparte femminile, quasi non esistesse; il protagonista è atterrito, ma nulla si sa della causa del suo sgomento, neanche se sia provocato da qualcosa di reale o da un'allucinazione²⁰².



Fig. 5. Gus Bofa, *Ligeia*, in *Histoires Extraordinaires*, trad. fr. Charles Baudelaire, Paris, Librairie Gründ, 1941, p. 280.

Nel tempo, alcuni artisti e illustratori hanno tentato di raffigurare la straordinaria bellezza di Ligeia. Tra gli esempi migliori, ci sono i tentativi di Harry Clarke e William Sharp: entrambi hanno messo in evidenza i grandi occhi scuri della donna, anche se con tecniche differenti. Clarke ha creato un'illustrazione con colori sgargianti e dai toni orientaleggianti, sottolineando «the story's undertones of debauchery and eroticism»²⁰³, mentre Sharp ha raffigurato Ligeia come una donna la cui fisionomia «seems to be modeled on a Hispanic type of woman, and she makes a very decent and graceful

²⁰¹ C. Drost, *Illuminating Poe-The Reflection of Edgar Allan Poe's Pictorialism in the Illustrations for the Tales of the Grotesque and Arabesque*, cit., p. 122.

²⁰² Ivi, p. 123.

²⁰³ Ivi, p. 128.

impressione»²⁰⁴. Se nel primo esempio l'abbondanza di dettagli distrae dalla figura femminile, rendendo impattante il quadro nel suo insieme, nel secondo la carenza di dettagli fa sì che lo spettatore si concentri esclusivamente sulla donna, rimanendo estremamente colpito dalla sua compostezza e dall'intensità del suo sguardo.



Fig. 6. Harry Clarke, *Ligeia*, in *Tales of Mystery and Imagination*, New York, Brentano's, 1923, p. 122.



Fig. 7. William Sharp, *Ligeia*, in *Tales of Mystery and Imagination*, Baltimore, Limited Editions Club, The Garamond Press, 1941, p. 404.

Per quanto riguarda l'illustrazione di Harry Clarke, essa è la seconda versione realizzata dall'artista irlandese: nella prima edizione della raccolta del 1919²⁰⁵, le immagini erano state create in bianco e nero con un segno appuntito che quasi sembra voler tagliare il foglio. L'atmosfera lugubre e vagamente onirica che le caratterizza, non dissimile a quella degli incubi, punta a creare turbamento nello spettatore. Tutti i corpi umani in queste raffigurazioni diventano creature geometricamente stilizzate con caratteristiche ultraterrene; in particolare, le mani sono innaturalmente lunghe e sottili come artigli, mentre gli occhi sono infossati e spiritati.

Ligeia nello specifico viene raffigurata alta e statuaria, con una chioma lunghissima e voluminosa, mentre il marito è in ginocchio di fronte a lei con le braccia sollevate, come

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ E. A. Poe, *Tales of Mystery and Imagination*, ed. ill. da Harry Clarke, Londra, George G. Harrap & Co. Ltd., 1919.

se la stesse venerando; con questa rappresentazione l'artista sembra considerare la donna come un'oscura divinità, tanto che intorno al suo capo è stata aggiunta quella che sembra essere una sorta di aureola.



Fig. 8. Harry Clarke, *I Would Call Aloud*, in *Tales of Mystery and Imagination*, Londra, George G. Harrap and Co. Ltd., 1919, p. 110.

Bibliografia

- D. Alighieri, *Vita nova*, Stefano Carrai (a cura di), Milano, BUR, 2009.
- J. Austen, *Pride and Prejudice*, Londra, Oxford university press, 1970.
- P. Bairati, *Poe e la società americana: lo straniero, le province e l'impero*, in R. Bianchi (a cura di), *E. A. Poe dal gotico alla fantascienza*, pp. 1-10.
- C. Baudelaire, *Edgar Alla Poe, sa vie et ses ouvrages*, in «Revue de Paris», marzo-aprile 1852, trad. it. *Edgar Poe, la vita e le opere (1852)*, in *Per Poe*, G. Bufalino (a cura di), Palermo, Sellerio, 1988.
- C. Baudelaire, *Edgar Allan Poe, sa vie et ses œuvres*, in «Le pays», 1856, trad. it. *Edgar Poe, la vita e le opere (1856)*, in G. Bufalino (a cura di), *Per Poe*, Palermo, Sellerio, 1988.
- M. Beard, *The Epigraph to Poe's "Berenice"*, in «American Literature», 49, 4, 1978, pp. 611-613.
- S. Bellomo, *Filologia e critica dantesca*, Brescia, La scuola, 2012.
- R. J. Belton, *Edgar Allan Poe and the Surrealists' Image of Women*, in «Woman's Art Journal», 8, 1, 1987, pp. 8-12.
- I. Berti, *Le metamorfosi di Circe: dea, maga e femme fatale*, in «Status Quaestionis, Rivista di studi letterari linguistici e interdisciplinari», 8, 2015, pp. 110-140.
- R. Bianchi (a cura di), *E. A. Poe dal gotico alla fantascienza*, Milano, Mursia, 1978.
- R. Bieganski, *The Self-Consuming Narrator in Poe's "Ligeia" and "Usher"*, in «American Literature», 60, 2, 1988, pp. 175-187.
- K. Boardman, *The Ideology of Domesticity: The Regulation of the Household Economy in Victorian Women's Magazines*, in «Victorian Periodicals Review», 33, 2, 2000, pp. 150-164.
- G. Bonfante, *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*, Berna, Francke, 1958, pp. 77-109, ora in *Scritti scelti. II. Latino e romanzo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1987.
- J. C. Broderick, *Poe's Revisions of "Lenore"*, in «American Literature», 35, 4, 1964, pp. 504-510.
- L. W. Brown *Jane Austen and the Feminist Tradition*, in «Nineteenth-Century Fiction», 28, 3, 1973, pp. 321-338.

- J. R. Byers, *The Opium Chronology of Poe's "Ligeia"*, in «South Atlantic Bulletin», 45, 1, 1980, pp. 40-46.
- C. Caruth, *Introduction*, in «American Imago», 48, 1, 1991, pp. 1-12.
- P. Casale, *Tasso e la femminilità moderna: Armida*, in «Moderno e modernità: la letteratura italiana. Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti», Roma, 17-20 settembre 2008. <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/moderno-e-modernita-la-letteratura-italiana#atti-del-xii-congresso-dell'associazione-degli-italianisti-roma-1>.
- R. Cesarani (a cura di), *Dizionario dei temi letterari. A-E*, Torino, UTET, 2007.
- R. Cesarani (a cura di), *Dizionario dei temi letterari. F-O*, Torino, UTET, 2007.
- C. Cignetti, *Poe e lo strutturalismo: una proposta di lettura di "Il crollo della casa Usher"*, in R. Bianchi (a cura di), *E. A. Poe dal gotico alla fantascienza*, pp. 55-68.
- M. Cortellazzo, P. Zolli (a cura di), *Il nuovo etimologico. DELI - Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 2015.
- P. Coviello, *Poe in Love: Pedophilia, Morbidity, and the Logic of Slavery*, in «ELH», 70, 3, 2003, pp. 875-901.
- T. Crivelli (a cura di), *Selvagge e Angeliche. Personaggi femminili della tradizione italiana*, Leonforte (EN), Insula, 2007.
- J. L. Davis, J. H. Davis, *Poe's Ethereal Ligeia*, in «The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association», 24, 4, 1970, pp. 170-176.
- J. Dayan, *Poe's Women: A Feminist Poe?*, in «Poe Studies/Dark Romanticism», 26, 1/2, 1993, pp. 1-12.
- J. Doyle, *(Dis)Figuring Woman: Edgar Allan Poe's "Berenice"*, in «Poe Studies / Dark Romanticism», 26, 1/2, 1993, pp. 13-21.
- C. Drost, *Illuminating Poe-The Reflection of Edgar Allan Poe's Pictorialism in the Illustrations for the Tales of the Grotesque and Arabesque*, PhD Thesis, Staats-und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, 2006.
- Esiodo, *Teogonia*, in *I poemi*, Ettore Romagnoli (trad. it.), Bologna, Zanichelli, 1929, pp. 43-88.
- F. Fornari, *La donna demoniaca nella tradizione letteraria*, in F. Fornari, *Carmen adorata, psicoanalisi della donna demoniaca*, Milano, Longanesi, 1985, pp. 17-30.
- E. Francioli, *Le figure femminili nell'Orlando Furioso*, in «Quaderni grigionitaliani», 29, 2, 1959-1960, pp. 93-107.
- J. W. Gargano, *Poe's "Ligeia": Dream and Destruction*, in «College English», 23, 5, 1962, pp. 337-342.
- J. W. Gargano, *Poe's "Morella": A Note on Her Name*, in «American Literature», 47, 2, 1975, pp. 259-264.

- Il vocabolario Treccani*, Vicenza, LEGO, 2015.
- V. L. Kessenich, *Odilon Redon, The Visual Poet of Edgar Allan Poe: A Study of the Lithographic album A Edgar Poe*, PhD Thesis, University of St. Andrews, 2004.
- D. H. Lawrence, *Studies in classic American literature*, New York, Thomas Seltzer, 1923.
- G. Leopardi, *Annuncio delle canzoni*, in G. Leopardi, *Canti*, Torino, Einaudi, 1962.
- J. D. McKee, *Poe's Use of Live Burial in Three Stories*, in «The News Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association», 10, 3, 1957, pp. 1-3.
- J. Meyers, *Edgar Allan Poe. His life and legacy*, New York, Cooper Square Press, 2000.
- Omero, *Odissea*, Vincenzo di Benedetto (a cura di), Milano, BUR, 2011.
- L. S. Person, *Aesthetic Headaches: Women and a Masculine Poetics in Poe, Melville and Hawthorne*, Athens, University of Georgia Press, 1988.
- F. Petrarca, *Il mio segreto*, Ugo Dotti (a cura di), Milano, Bur Rizzoli, 2000.
- M. Picone, *La Beatrice di Dante dalla Vita Nova alla Commedia*, in T. Crivelli (a cura di), *Selvagge e Angeliche. Personaggi femminili della tradizione letteraria italiana*.
- C. da Pistoia, *Le Rime*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1862.
- E. A. Poe, *Tales Of the Grotesque and Arabesque*, Vol. 1, Philadelphia, Lea & Blanchard, 1840.
- E. A. Poe, *The Fall of the House of Usher*, in *Tales of the Grotesque and the Arabesque*, Filadelfia, Lea & Blanchard, 1840, trad. it. *La rovina della casa degli Usher*, in *Racconti del terrore*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1985.
- E. A. Poe, *The Philosophy of Composition*, in «Graham's Magazine», XXVIII, 4, April 1846, pp. 163-167.
- E. A. Poe, *The Philosophy of Composition*, in «Graham's Magazine», aprile 1846, trad. it. *Filosofia della composizione*, in *Filosofia della composizione e altri saggi*, Ludovica Koch (a cura di), Napoli, Guida, 1986, pp. 17-31.
- E. A. Poe, *Annabel Lee*, in «New York Tribune», 9 ottobre 1849.
- E. A. Poe, *Morella*, in *The Works of Edgar Allan Poe, Vol. I: Memoir & Tales*, Edinburgh, Adam and Charles Black, 1874, pp. 388-393.
- E. A. Poe, *Tales of Mystery and Imagination*, ed. ill. da Harry Clarke, Londra, George G. Harrap & Co. Ltd., 1919.
- E. A. Poe, *Berenice*, in *The Collected Works of Edgar Allan Poe, vol. 2: Tales & Sketches I*, T. O. Mabbott (a cura di), Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1978, pp. 207-221.
- E. A. Poe, *Ligeia*, in *The Collected Works of Edgar Allan Poe, vol. 2: Tales & Sketches I*, pp. 305-334.

- E. A. Poe, *Morella*, in *The Collected Works of Edgar Allan Poe*, vol. 2: *Tales & Sketches I*, pp. 221-237.
- E. A. Poe, *The Imp of the Perverse*, in *The Collected Works of Edgar Allan Poe*, vol. 3: *Tales & Sketches*, ed. T. O. Mabbott, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1978, pp. 1217-1227.
- E. A. Poe, *Tutte le poesie*, Tommaso Pisanti (a cura di), Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 1990.
- M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1976.
- M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Parigi, Gallimard, 1954, trad. it. *Contro Sainte-Beuve*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1974.
- L. Pruette, *A Psycho-Analytical Study of Edgar Allan Poe*, in «The American Journal of Psychology», 31, 4, 1920, pp. 370-402.
- A. H. Quinn, *Edgar Allan Poe. A Critical Biography*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1998.
- E. Raimondi, *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980.
- A. Reininger, *Hoffmann e Poe: il romanticismo reificato*, in R. Bianchi (a cura di), *E. A. Poe dal gotico alla fantascienza*, pp. 243-260.
- E. Refini, *Giuditta, Armida e il velo della seduzione*, in «Italian studies», 68, 1, 2013, pp. 78-98.
- O. D. Rossi, *Femmes fatales. Seduzione letale e mito meduseo*, in «Gorgon α, rivista di cultura polimorfa», novembre 2009, pp. 20-26.
- J. Schroeter, *A Misreading of Poe's "Ligeia"*, in «PMLA», 76, 4, 1961, pp. 397-406.
- W. Scott, *On the Supernatural in Fictitious Composition*, in «Foreign Quarterly Review», I, luglio 1827, pp. 60-89.
- P. B. Shelley, *Adonais e altre poesie*, Roberto Senesi (trad. it.), Milano, Rusconi, 1971.
- V. Sturli, *Armida e il professore: note per una ricerca sul tema dell'intellettuale che si degrada per amore*, in S. Brugnolo (a cura di), *L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, Firenze, Franco Cesati, 2020, pp. 285-300.
- D. Tsokanos, *Hellenic Allusions in Edgar Allan Poe: a note on "Morella"*, in «Odisea», 23, 2022, pp. 108-120.
- C. M. Vaglio, *Poe e il "romanzo nero" inglese*, in R. Bianchi (a cura di), *E. A. Poe dal gotico alla fantascienza*, pp. 169-184.
- P. Virgilio M., *Georgiche*, Luigi Firpo (a cura di), Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1969.
- P. Virgilio M., *Eneide*, Gianluigi Baldo (a cura di), Venezia, Marsilio, 2021.

- K. Weekes, *Poe's Feminine Ideal*, in K. J. Hayes, *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, New York, Cambridge University Press, 2002, pp. 148-162.
- V. Woolf, *A Room of One's Own*, Richmond, Hogarth Press, 1929, trad. it. *Una stanza tutta per sé*, Milano, Feltrinelli, 2005.
- J. Zanger, *Poe and the Theme of Forbidden Knowledge*, in «American Literature», 49, 4, 1978, pp. 533-543.
- S. Zatti, *L'Angelica ariostesca, o gli inganni della letteratura*, in T. Crivelli (a cura di), *Selvagge e Angeliche. Personaggi femminili della tradizione letteraria italiana*.