



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*L'inconnue de la Seine.
Metamorfosi di un volto nella letteratura
europea contemporanea*

Relatore: Prof. Luigi Marfè
Correlatore: Prof. Emanuele Zinato

Laureanda
Francesca Rampin
1234122 / LMFIM

Anno Accademico 2021 / 2022

Indice

Introduzione.....	5
Capitolo I. I tanti volti della “sconosciuta”.....	13
La morte e l’acqua: tra Ofelia e Rusalka.....	13
La “sconosciuta” nelle arti figurative.....	17
Un soggetto per la fotografia e il cinema.....	21
Capitolo II. Desiderio e sparizione dell’immagine.....	31
<i>The Worshipper of the Image</i> di Richard Le Gallienne.....	31
Declinazioni della maschera in Anaïs Nin e Maurice Blanchot.....	40
Capitolo III. «Sorridente come se sapesse»: l’ <i>inconnue</i> di Rainer Maria Rilke.....	47
La morte anonima e il confronto con Charles Baudelaire.....	53
Le sconosciute e le abbandonate.....	62
Capitolo IV. Morire al femminile: annegamento e liberazione.....	71
La “sconosciuta” di Jules Supervielle.....	73
Le eroine annegate in Vladimir Nabokov.....	79
Capitolo V. La “sconosciuta” come Musa.....	91
La “sconosciuta” dei surrealisti: Louis Aragon e Man Ray.....	91
Julio Cortázar: l’inconscio e la Musa.....	101
Capitolo VI. «Ce n’est pas une femme, c’est l’absence».....	111
Il desiderio di ciò che non c’è.....	111
Patrick Modiano e il tema dell’assenza.....	114
Capitolo VII. Metamorfosi contemporanee della “sconosciuta”.....	127
L’oggetto culturale.....	127
Palahniuk, Musso e Kiernan.....	129
Bibliografia.....	143

Arti visive.....	148
Filmografia.....	149

Introduzione

Gli occhi per sempre chiusi, le ciglia opache che sembrano ancora umide, un sorriso appena accennato, le guance arrotondate in un volto giovane e delicato circondato di capelli: oltre a questo, tutto ciò che sappiamo di lei è che nulla si è mai, davvero, saputo. Eppure, a partire dall'inizio del Novecento, l'*inconnue de la Seine*, la sconosciuta della Senna, anche nota come *la belle noyée*, entra nell'immaginario collettivo europeo, diventando presto un fenomeno letterario, artistico e fotografico.

Si narra che, alla fine del diciannovesimo secolo, l'obitorio della città, chiamato Morgue e installato sulla punta dell'Île de la Cité dietro a Notre-Dame, fosse un vero e proprio spettacolo popolare capace di attrarre le masse provenienti da tutta Parigi e non solo: «non c'era una sola finestra a Parigi che attirasse più spettatori di questa»¹. Indistintamente dal sesso, dall'età e dalla classe sociale, un pubblico eterogeneo si riuniva ogni settimana dietro a un vetro per ammirare, al di là di esso, le lastre di pietra inclinate, sulle quali giacevano cadaveri esposti per il riconoscimento.

Molti di questi cadaveri erano stati estratti dalla Senna,² e tra loro, sul finire degli anni Ottanta dell'Ottocento, vi è anche il corpo di una giovane donna, la cui bellezza e, insieme, la serenità emanata dal corpo morto, colpiscono l'attenzione di qualcuno. Che sia stato un medico forense, un artigiano presente tra gli astanti o un inserviente dell'obitorio a ordinare o realizzare un calco che riproducesse il volto di questa giovane donna non è dato sapersi. Oscura, inoltre, è l'identità di quel corpo: non si conoscono l'età, le origini, la storia e non possiede nemmeno un nome, nemmeno quello di un padre che le possa dare un posto nella società o che le valga una tomba, un'iscrizione. Per designarla, la si riduce a un nome comune con la I maiuscola, *Inconnue*, che le conferisce da una parte una parvenza di patronimico, dall'altra rappresenta un vuoto che può assumere molti altri nomi.³

¹ H. Pinet, *L'eau, la femme, la mort. Le mythe de l'Inconnue de la Seine*, exposition de la Bibliothèque nationale de France, <http://expositions.bnf.fr/portraits/grosplan/inconnue/index.htm>.

² *Ibidem*.

³ E. S. Bonelli, *L'inconnue de la Seine: il nome proprio tra veli e simulacri*, cit., p. 19.

Qualche ipotesi, invece, è stata formulata a proposito del decesso: trattandosi di un corpo privo di segni di violenza e con un sorriso stampato sul volto, sembra escludersi la dinamica di un omicidio in favore di quella del suicidio. Tale interpretazione si fonda sull'unico elemento preciso di cui disponiamo: l'indicazione topografica della Senna; i cadaveri ripescati, infatti, erano per la maggior parte suicidi. In ogni caso, circa l'esistenza di questa ragazza e della sua morte non si ha nessun documento e nemmeno i registri della polizia dell'epoca la menzionano. Quindi, anche questa storia ha il carattere della leggenda, tant'è vero che vi sono altre ipotesi secondo cui si tratterebbe in realtà del volto di una modella alla quale poi era stata associata la drammatica storia di un'altra ragazza: pare infatti impossibile prendere un viso così perfetto da una donna morta.⁴ Secondo qualcuno, invece, la sua vera identità era quella di una cantante ungherese, Éva László,⁵ suicidatasi dopo aver avuto una relazione impossibile con un uomo sposato, per qualcun altro, al contrario, si trattava di una giovane adolescente innocente, una contadina alla deriva in città o una giovane che, alla fine del XIX secolo, sapendo di essere stata condannata dalla tubercolosi, all'epoca malattia mortale, avrebbe deciso di togliersi la vita. C'è anche chi non si sente di escludere che si tratti di una nobile russa di nome Valérie, che si suppone si sia suicidata nella Senna.

L'unica cosa che rimane di "lei" è il suo calco, quel volto scolpito da qualcuno di non identificato in un momento temporale non precisato, che non è un'opera d'arte, ma sarà d'ispirazione per molte. Ci si è chiesti, durante questo lavoro, se, alla fine, fosse possibile considerare quella dell'*inconnue* una storia vera e un personaggio vero, arrivando alla conclusione che la verità di un personaggio letterario, in quanto tale, non coincide con la sua "realtà funzionale". La Sconosciuta della Senna, quindi, non appartiene né alla realtà effettuale né alla dimensione dell'irreale, questo perché la letteratura va pensata con altre categorie modali: il possibile e il necessario.⁶ L'*inconnue*, di conseguenza, è esistita se intendiamo il termine esistenza non con l'accezione comune, che indicherebbe qualcosa nel suo esistere effettivo, bensì la condizione ontologica che caratterizza il possibile.⁷ L'*inconnue de la Seine* è una figura caleidoscopica e uno spazio dinamico capace di innescare proiezioni, riuscendo ad affascinare sia il pubblico

⁴ A. Chrisafis, *Ophelia of the Seine*, in «The Guardian», December 1, 2007.

⁵ A. Rey, *L'Inconnue de la Seine, un fait divers devenu icône littéraire*, in «Slate FR», June 29, 2020.

⁶ G. Bottiroli, *Che cos'è la teoria della letteratura*, Torino, Einaudi, 2003, p. 280.

⁷ Ivi, p. 343.

intellettuale sia quello popolare. Indica quello spazio poetico abitato da immagini spettrali e governato dal fascino, senza mai arrivare a svelarlo.⁸

Questo lavoro si pone come finalità quella di indagare come generi letterari diversi, ma non solo, riproduzioni e rappresentazioni eterogenee, si impadroniscano del mito e completino il ritratto della donna annegata, in virtù della legge secondo cui ciò che è assente si può solo immaginare. L'interrogativo sotteso a questa indagine riguarda anche il *perché* molti artisti si siano interessati alla storia dell'*inconnue de la Seine*, che cosa ha spinto loro ad associarle significati diversi e autonomi. Ogni scrittore ha potuto proiettare ciò che desiderava su quel volto ed essa, di pubblicazione in pubblicazione, ha acquisito una realtà puramente fittizia.⁹ Il mistero e il vuoto della maschera hanno stimolato l'immaginazione e la fantasia, non tanto legate alla necessità di comprendere, quanto al desiderio. Il fascino presuppone una distanza, una separazione che diventa incontro ideale. L'*inconnue*, in tutte le opere prese in esame, rappresenta un'interlocutrice attiva pur nella sua incomunicabilità e nel sottrarsi allo sguardo, entrambe calamite che attirano ancor di più l'immaginazione artistica.

Tra gli obiettivi di questo lavoro c'è quello di collegare la storia di un oggetto culturale alle teorie della letteratura e dell'immagine. La maschera attraversa i confini culturali, generici e mediatici e, quindi, per indagare su di essa, è necessario procedere seguendo una metodologia *inter artes*, in una prospettiva comparatistica. Si è approfondito, per questo, il rapporto esistente tra l'immagine e la parola, facendo particolare attenzione al periodo surrealista che innalza l'*inconnue* a propria musa. La tesi non si sviluppa seguendo la fortuna letteraria del calco in ordine meramente cronologico, ma si articola in sette capitoli che mirano a definire, in chiave tematica, gli elementi essenziali, narrativi e simbolici, che hanno determinato la fortuna dell'*inconnue de la Seine*.

Il primo capitolo di questa tesi da una parte illustra come la *storia* di una giovane morta annegata si inserisca in una tradizione letteraria europea, dall'altra dimostra come il *calco*, nel suo non essere un prodotto artistico, giunga ad influenzare l'arte figurativa. Non solo l'*inconnue* è rappresentata nella scultura e nella pittura, ma diviene un soggetto anche per la fotografia e, più tardi, per il cinema. Dalla bottega di un atelier parigino la si

⁸ A.-G. Saliot, *The Drowned Muse*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 308.

⁹ H. Pinet, *L'eau, la femme, la mort. Le mythe de l'Inconnue de la Seine*, exposition de la Bibliothèque nationale de France, <http://expositions.bnf.fr/portraits/grosplan/inconnue/index.htm>.

ritrova nel frontespizio de *L'Église* (La chiesa, 1952) di Céline, nei *tableaux vivant* di Man Ray, e, settant'anni dopo, nelle pellicole di Hitchcock. Questa prima parte del lavoro vuole dimostrare come tracciare la figura dell'*inconnue*, la cui principale caratteristica è la mobilità, significhi navigare nelle sue rappresentazioni fisiche, visive e discorsive individuando una costellazione di significati.¹⁰

Nel secondo capitolo, si prende in esame il calco come oggetto materiale e, in quanto tale, presente nelle opere a partire da *The Worshipper of the Image* (L'adoratore dell'immagine, 1899), prima opera letteraria in assoluto a parlare della sconosciuta. Nella novella di Le Gallienne la maschera diventa immagine di una donna morta vivente, una *femme fatale* che incarna un'ansia sessuale che colloca anche il protagonista tra la vita e la morte. Nel capitolo si è voluto instaurare un confronto con la figura dell'*inconnue* per come rappresentata da Anaïs Nin e da Maurice Blanchot, forse il punto di riferimento critico più importante nella composizione di tutto il lavoro. I tre autori sopra nominati evidenziano come il calco si collochi all'incrocio tra una fenomenologia delle immagini e la rappresentazione occidentale della morte. L'immagine, nella sua connotazione sia figurativa sia fotografica, rappresenta un tentativo di dominare la morte, sia che la si limiti a un'immagine pacifica o a una presunzione decorativa.

Nel terzo capitolo dedicato invece a Rainer Maria Rilke, l'*inconnue de la Seine* rappresenta un *fil rouge* per approfondire tre tematiche nella produzione letteraria rilkiana: la poetica delle cose, la morte anonima e il sentimento amoroso nei confronti della *femme inconnue*. Sullo sfondo della dinamica Parigi, l'intimità del poeta si espone senza riserve al mondo, per cui tutte le cose, anche un calco, vengono trasformate in intimità.¹¹ Nel confronto con l'esterno emergono la morte in serie, il desiderio dell'artista che vuole fare della morte la sua opera e, parallelamente, una riflessione sul suicidio. Tutte e tre queste riflessioni possono essere attribuite a un ragionamento su molti aspetti riguardanti la vicenda e la figura dell'*inconnue*, che emergono soprattutto in *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (I quaderni di Malte Laurids Brigge, 1910) e *Neue Gedichte* (Nuove Poesie, 1907).

Nel quarto capitolo, invece, l'indagine consiste in un approfondimento di un aspetto anticipato nel capitolo iniziale: l'annegamento come forma di suicidio femminile.

¹⁰ A.-G. Saliot, *The Drowned Muse*, cit., p. 331.

¹¹ M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955; trad. it. *Lo spazio letterario*, a cura di F. Ardenghi, Milano, Il saggiatore, 2018, p. 249.

L'*inconnue* è impegnata in una riattivazione delle culture vittoriana, decadente e simbolista della fine del XIX secolo. Risuona con numerosi temi iconografici e i loro ossessivi legami tra morte, donna e acqua. Mentre la maschera nasconde ciò che pretende di rappresentare (la realtà della morte), rivela anche, in una sorta di capovolgimento, esattamente ciò che si suppone reprimere, il macabro fascino per una morte femminilizzata. Si è approfondito quest'ultimo aspetto mettendo a confronto due autori molto diversi tra loro, Jules Supervielle e Vladimir Nabokov.

Il quinto capitolo traccia una topografia materiale e immaginaria dell'*inconnue*. La storia della sconosciuta, nella sua totale indeterminatezza, presenta un unico elemento certo: fonda le sue radici e trova la sua evoluzione nella capitale francese. In Louis Aragon la maschera si rivela una potente forza integrativa nella leggibilità della Parigi degli anni Venti¹² e viene assunta nel suo *Aurélien* come vera protagonista, declinata in modalità diverse sia come fotografia sia come espediente letterario. Un duplice impiego che mette in risalto come l'*inconnue* sia diventata una caleidoscopica musa surrealista. Tale immagine rivive nel personaggio de *La Maga* di Julio Cortázar che sembra essere quasi nato per omaggiare il Surrealismo e il paesaggio parigino nell'opera *Rayuela* (Rayuela. Il gioco del mondo, 1963). Al contempo, si ritrovano allusioni alla sconosciuta anche nel racconto *El rio* (in *Final del juego*, 2018) che fa riferimento al fiume centrale nella vicenda dell'*inconnue*: la Senna.

Nel capitolo seguente, il sesto, l'assenza è la protagonista, nonché la costante ossessione di un altro scrittore: Patrick Modiano, che descrive una città onirica senza tempo, indagando sui destini anonimi e i misteri irrisolti, e non può, quindi, sfuggire al suo interesse la vicenda dell'*inconnue*. Quest'ultima possiede le due caratteristiche che definiscono tutti i personaggi femminili di Modiano: da una parte l'indeterminatezza, dall'altra l'istinto all'evasione, all'anonimato e all'autodistruzione. Il lavoro svolto in questo capitolo prende inizio da un assunto fondamentale: ogni oggetto del desiderio, qualsiasi esso sia, presenta una caratteristica intrinseca: la *manca*za. La donna ideale, nonché il mito che si è creato attorno all'*inconnue*, è tale grazie al vuoto che essa porta con sé, che può essere colmato dall'immaginazione dell'autore.

Nel settimo e ultimo capitolo si è voluto concludere portando all'attenzione le metamorfosi contemporanee dell'*inconnue*, ribadendo una volta per tutte che in lei vi è

¹² A.-G. Saliot, *The Drowned Muse*, cit., p. 209.

trasformazione della musa moderna: il suo volto anonimo e urbano suggerisce l'impossibilità di nominare e definire la modernità. Nonostante questo, le sue metamorfosi costituiscono punti di trattativa attraverso i quali è possibile comprenderne le infinite sfumature. Si è ritenuto utile concludere questo lavoro facendo riferimento a due romanzi come *Haunted* (Cavie, 2005) di Chuck Palahniuk e *L'inconnue de la Seine* (La sconosciuta della Senna, 2020) di Guillaume Musso grazie ai quali si è potuto dimostrare che la sconosciuta è una figura inserita in un immaginario collettivo che coinvolge anche la letteratura di consumo.

Questo lavoro ha preso avvio dall'intenzione di analizzare, in chiave comparatistica, come l'immaginario letterario contemporaneo abbia sondato un mistero intrattabile. *L'inconnue* è come una di quelle immagini che sembrano sfidare i tentativi di interpretazione: è insieme familiare e inquietante, datata e senza età; ha un'aria di *déjà vu*, pur restando misteriosamente opaca. È caratterizzata da un'intensità visiva, una radiosità e un occultamento simultanei. Se la storia dietro la maschera rischia di rimanere inafferrabile, tuttavia, la storia dell'*inconnue de la Seine* come oggetto culturale apre linee di indagine produttive. Il caso della sconosciuta-rappresenta in questo senso un'indagine antropologica dello sguardo, una fenomenologia del visibile e infine una storia materiale.¹³

Questo lavoro prende avvio a partire da un calco che, sia nella sua progettazione come oggetto estetico, sia nella sua pulsione verso una verità, pare connotarsi, per usare le parole di Blanchot, come «abisso del vuoto, pienezza del vuoto».¹⁴ Scrivere significa, da sempre, indagare questo vuoto e farsi eco di ciò che, nell'indeterminatezza e nel silenzio, non smette di parlare. Questo è avvenuto con l'immagine e la "leggenda" dell'*inconnue de la Seine*, destinata ad essere, per sempre, un riflesso di tutto ciò che in lei si desidererà vedere. Il capitale mimetico, oggi, associato alla maschera fa sì che essa possa essere percepita in due modi radicalmente opposti: può essere vista come un'autentica maschera mortuaria, una sorta di *memento mori*, una presenza ossessionante, un'eccessiva incarnazione della morte; o come un'immagine idealizzata della morte, un *pharmakon* che cancella l'aspetto corruttibile della carne, la realtà schiacciante del cadavere.¹⁵

¹³ A.-G. Saliot, *The Drowned Muse*, cit., p. 316.

¹⁴ M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, cit., trad. it. *Lo spazio letterario*, cit., p.460.

¹⁵ A.-G. Saliot, *The Drowned Muse*, cit., p. 315.

La forza dell'*inconnue*, in entrambi i casi, è quella di designare il nulla insondabile da cui sorge la possibilità dell'arte. Svela il legame intrinseco tra arte e memoria, come una presenza nostalgica che ci ricorda, alla fine di tutto, della nostra presenza effimera.¹⁶

¹⁶ Ivi, p. 325.

Capitolo I

I tanti volti della “sconosciuta”

La morte e l’acqua: tra Ofelia e Rusalka

Il destino di ogni leggenda è quello di non possedere una tradizione definita e ordinata; infatti, il repertorio che le permette di essere tramandata si forma perlopiù a partire da testimonianze orali unite ad attestazioni materiali di natura eterogenea.¹⁷ In questo processo, lo spazio rappresentato dalla letteratura può essere più o meno determinante alla sua definizione e divulgazione. Ciò è dovuto prevalentemente alla fortuna popolare di un’opera letteraria e alla considerazione che quest’ultima ha ricevuto da parte della critica contemporanea, ma soprattutto di quella successiva.

È difficile paragonare il caso dell’*inconnue de la Seine* con altri e anche definirla *leggenda* è impreciso; questo perché manca una narrazione univoca intorno all’origine dell’oggetto e alla persona che rappresenta, e nei testi letterari in cui è presente acquista significati diversi. Nelle opere letterarie prese in esame in questa tesi, la sconosciuta non si presenta sempre come un riferimento esplicito, anzi, ciò che risulta interessante notare è l’eterogeneità delle valenze che acquista la sua figura e, in modo particolare, la funzione che rappresenta dal punto di vista narrativo in forme letterarie diverse. L’*inconnue de la Seine* è musa ispiratrice, apparizione fugace, protagonista, antagonista o simbolo, ma sempre si colloca in un continuum tra *vita* e *morte*, *eros* e *thanatos*, due parti inscindibili della stessa storia. Ci sono anche altri elementi ricorrenti che hanno permesso di instaurare un approfondimento e una comparazione tra le opere letterarie che verranno prese in esame: la *donna*, nelle sue accezioni sentimentali ed erotiche, il *silenzio*, quindi

¹⁷ Su questi temi, cfr. E. Hobsbawm, T. Renger (cura), *L’invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi, 1987 e H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Francoforte, Suhrkamp Verlag, 1979; trad. it. *Elaborazione del mito*, a cura di Bruno Argenton, Bologna, Il Mulino, 1991.

l'incapacità del calco di comunicare, e l'*anonimato*, l'assenza di identità unita al mistero che caratterizzano la sconosciuta. Prima di inoltrarsi in questo lavoro, è bene ricordare ancora una volta che l'*inconnue de la Seine* non è una storia, ma l'ispirazione creatrice o partecipe di molteplici storie che abbracciano un arco temporale esteso: dal Novecento alla contemporaneità, e forme letterarie e figurative diverse.

Considerato ciò, tuttavia, è altrettanto necessario chiedersi se la vicenda della sconosciuta abbia degli antecedenti letterari e risulta essere proprio così: l'*inconnue de la Seine* si inserisce in una tradizione letteraria europea che evoca una serie di associazioni mitiche tra la donna e l'acqua: le Naiadi del folclore europeo, le sirene e, insieme, le belle fanciulle che si tolsero la vita. Il diciannovesimo secolo ha ridato loro vita, testimoniando un interesse persistente, sia nelle arti letterarie sia in quelle visive, per le giovani fanciulle e il loro rapporto con l'acqua. Emblematico, a tal proposito, è lo studio dello storico dell'arte Aby Warburg che, alla fine dell'Ottocento, esaminando l'opera di Botticelli, con l'intenzione di "far sopravvivere" l'antichità, avvertiva la presenza dell'antichità pagana nelle sue figure femminili «nell'improvviso movimento del drappeggio e dei capelli di quella figura, scompigliati da un soffio, Warburg riconosce il gesto vivo dell'antichità che riappariva».¹⁸ D'altra parte, una fanciulla dai connotati simili è anche quella che appare ne *La nascita di san Giovanni Battista*¹⁹ di Domenico Ghirlandaio, che lo storico dell'arte definisce proprio come «ninfa». Insomma, queste particolari figure femminili non solo legano le estetiche del diciannovesimo secolo all'antichità, ma rappresentano un campo davvero ampio che spazia tra le arti e pare non arrestarsi nel tempo.

L'*inconnue de la Seine* si rivela una figura composta capace di integrare miti e figure letterarie come le sirene e le ninfe greche, l'Ondina francese, l'Ofelia inglese o le tedesche Lorelei o Wilis.²⁰ Nel mondo greco antico le figure femminili acquatiche erano due: le ninfe e le sirene, entrambe affascinanti e ammaliatrici. Le prime sono descritte da Roberto Calasso come «materia mentale che fa agire e che subisce l'incantamento»²¹, potenze divine legate all'acqua e alle sorgenti, e più in generale alla natura, elargitrici di fertilità. In comune con le sirene hanno la capacità di agire improvvisamente, catturando

¹⁸ R. Calasso, *La follia che viene dalle ninfe*, Milano, Adelphi, 2005, p. 31.

¹⁹ L'opera appartiene al ciclo degli Affreschi della Cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella a Firenze, realizzati tra il 1485 e il 1490.

²⁰ A.-G. Saliot, *The Drowned Muse*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 81.

²¹ R. Calasso, *La follia che viene dalle ninfe*, cit., p. 10.

e trasformando la loro preda.²² Le sirene, anch'esse creature marine, possiedono invece il potere della fascinazione solo mediante la loro voce; come l'*inconnue* seducono perché non viste, ma immaginate. La fascinazione, scrive Maurice Blanchot, è il tramite per cui l'immagine parla e attrae chi la sta guardando, esprimendo l'inaccessibile «non con la chiarezza, la franchezza, la persuasione di un discorso ma, al contrario, con la forza irrimediabile e la vertigine di un canto»²³. L'*inconnue*, come una sirena e come tutte le figure in grado di affascinare, sottrae a chi la ammira «il potere di dare un senso, abbandona la sua natura “sensibile”, abbandona il mondo, si ritrae al di qua del mondo, attirandoci, non si rivela più a noi e tuttavia si afferma in una presenza estranea al presente del tempo e alla presenza nello spazio».²⁴ La fascinazione nelle immagini, dunque, non è destinata a trovare compimento nel mondo.²⁵

Il fascino per le donne legate all'acqua si ritrova nei contesti artistici più diversi. Il riferimento più comune è l'immagine di Ofelia, anche se, a onor del vero, nelle numerose opere pittoriche a lei dedicate, l'elemento acquatico appare solo più tardi. Nei dipinti francesi e britannici dal Romanticismo al Simbolismo, Ofelia incarna la morte per annegamento, ispirando quattro diverse versioni di un dipinto di Eugène Delacroix²⁶ e l'opera più fortunata fra tutte, quella del 1851 di John Everett Millais.²⁷ È questo dipinto che ci fa immaginare la fanciulla legata imprescindibilmente all'elemento naturale, che nel Novecento si acuisce sempre di più: non c'è più Ofelia senza acqua. Quest'ultima è un elemento di resa realistica del paesaggio, di fedeltà al testo shakespeariano, così come la minuziosa resa dei fiori e delle erbe menzionate dalla regina Gertrude, che descrive la scena dell'annegamento:

Le sue vesti, gonfiandosi sull'acqua,
l'han sostenuta per un poco a galla,
nel mentre ch'ella, come una sirena,
cantava spunti d'antiche canzoni,

²² Ivi, p. 18.

²³ M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, trad. it. *Lo spazio letterario*, a cura di F. Ardenghi, Milano, Il saggiatore, 2018, p. 17

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, p.1 8.

²⁶ E. Delacroix, *La mort d'Ophelie*, ne esistono quattro versioni: una del 1838 oggi alla Nue Pinacothek di Monaco, una del 1844 al Louvre di Parigi, un'altra del 1859 al Kunst Museum Winterthurt di Winterthur e, infine, una litografia del 1859.

²⁷ J.-E. Millais, *Ophelia*, 1851-1852, Tate Gallery, London.

come incosciente della sua sciagura
o come una creatura d'altro regno
e familiare con quell'elemento.²⁸

Fin dalla prima scena fra Amleto e Ofelia, il primo, come se fosse un indovino che presagisce il destino, chiama la fanciulla con il nome di “Ninfa”²⁹. A partire da quel momento Ofelia dovrà morire per i peccati altrui, nel ruscello, pacatamente e senza scalpore. La sua breve esistenza è l'esistenza di una morta e la sua figura rappresenterà il simbolo del suicidio femminile «si tratta di una creatura nata per morire nell'acqua, vi ritrova, come dice Shakespeare, “il suo elemento” .»³⁰

Una vicenda simile a quella della fanciulla danese riguarda la ninfa acquatica del folklore russo: Rusalka, fondamentale per interpretare in seguito le opere e gli intenti nabokoviani. La ninfa russa che si ritiene rappresentare il fantasma di una giovane donna suicida per annegamento, dopo essere stata abbandonata dal suo seduttore. Questa creatura fatata abita laghi e fiumi e cerca vendetta mortale su quegli uomini che sono abbastanza sfortunati, quando scende la notte, da perdersi vicino all'acqua. Soprattutto, Rusalka è la protagonista dell'omonimo dramma poetico incompiuto di Aleksandr Sergeevič Puškin.³¹ Si dice che questo lavoro abbia affascinato Nabokov, sia nella sua figura principale, la stessa Rusalka, sia nella sua incompletezza. Nel 1923 l'autore di *Lolita* compone una poesia intitolata *Rusalka* in cui la luna, invece dell'amante, sprofonda nell'acqua. La presenza del tema della musica è un filo conduttore che unisce due poesie nabokoviane: in *Rusalka* i sospiri delle correnti d'acqua sono come il suono dei violini, ne *L'Inconnue de la Seine* la voce della maschera è assimilata alle «Stringhe, che vibrano e muoiono all'infinito»³². Ancora infatuato di questa figura nel 1942, Nabokov pubblicò un breve pezzo drammatico intitolato *Undine*, nel quale suggerisce un epilogo alla famosa

²⁸ «Her clothes spread wide; / And, mermaid-like, awhile they bore her up: / Which time she chanted snatches of old tunes; / As one incapable of her own distress, / Or like a creature native and indued / Unto that element: but long it could not be / Till that her garments, heavy with their drink, / Pull'd the poor wretch from her melodious lay / To muddy death», in W. Shakespeare, *The tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, 1603, trad. it. *Amleto*, a cura di G. B. Baldini, atto IV, scena VII, Milano, Rizzoli, 1975.

²⁹ Ivi, atto III, scena I.

³⁰ G. Bachelard, *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1971, trad. it.. *Psicanalisi delle acque, Purificazione, morte e rinascita*, a cura di Marta Cohen Hems, Milano, Red Edizioni, 2006, p. 101.

³¹ A.-S. Puškin, *La Roussalka*, 1837.

³² D. -B. Johnson, “*L'Inconnue de la Seine*” and Nabokov's *Naiads*, in «Comparative Literature», 44, 31992), pp. 225-248.

tragedia incompiuta di Puškin. In *Rusalka*, quest'ultimo attinge alla vena fantastica delle ballate romantiche tedesche: da loro prende in prestito il tema della sirena ammaliante che attira gli uomini verso la morte, integrandolo nel folclore russo. Il suo erede, Nabokov, farà lo stesso con l'*inconnue de la Seine* e non sarà il solo.

La “sconosciuta” nelle arti figurative

Nel comune francese di Arcueil, in provincia di Parigi, nell'edificio di un vecchio ufficio postale in Avenue Laplace 60, si trova una bottega d'arte scultorea a conduzione familiare: l'Atelier Lorenzi. È il 1871 quando Michel Lorenzi, modellatore lucchese, fonda nella riva sinistra della Senna, precisamente in Rue Racine, il suo laboratorio.³³ È proprio in questa bottega che il giovane Rainer Maria Rilke, durante il suo primo soggiorno parigino nel 1902, racconta di aver notato il calco del volto di un'anonima ragazza annegata, collocato in mezzo alle celebri copie del *Tireur d'épine* e del *Beethoven mort*.³⁴ La prima rappresentazione materiale del calco dell'*inconnue de la Seine* si fa risalire tradizionalmente proprio a questo atelier, ma è davvero così? Chi, all'interno del laboratorio, ne fu l'autore? Fu realizzato sul volto di un cadavere o di una modella? Sono tutte domande alle quali non saprà mai rispondere, ma questo diviene poco interessante di fronte alla fortuna narrativa e iconografica che questa maschera ha avuto e continua ad avere nel panorama artistico e non solo. Nello specifico, in questo capitolo, analizzeremo il successo di questo volto nell'arte figurativa e nella cultura popolare contemporanea.

Nei paesi occidentali, ma soprattutto in Francia, tra il XIX secolo e la prima metà del XX secolo si diffonde l'usanza del *dernier portrait*, l'ultimo ritratto; amici e parenti di un defunto scelgono di trattenere un ultimo ricordo di quest'ultimo nel mondo terreno, modellando una maschera mortuaria del suo volto.³⁵ Anche il calco dell'*inconnue*, se la consideriamo inserita in questa tradizione, presenta «una relazione indiziale di prossimità

³³ <https://www.atelierlorenzi.com/> Sito ufficiale dell'Atelier Lorenzi.

³⁴ H. Pinet, *L'eau, la femme, la mort. Le mythe de l'Inconnue de la Seine*, in «Exposition de la Bibliothèque Nationale de France», <http://expositions.bnf.fr/portraits/grosplan/inconnue/index.htm>.

³⁵ Nel 2002 il Museo d'Orsay instaura una mostra temporanea intitolata *Le dernier portrait*, con protagonisti le maschere mortuarie, i dipinti, i disegni e le fotografie di defunti personaggi illustri o anonimi, tra questi l'*inconnue de la Seine*.

e contiguità fisica tra il segno e il suo oggetto/referente»³⁶: l'ineffabilità del referente è data da un volto senza nome che si sottrae alla comunicazione (gli occhi sono chiusi) e al tempo stesso attrae:

Se viso e nome proprio sembrano assicurare all'individuo uno 'status' – non a caso entrambi compaiono nella carta d'identità che ci accompagna per tutta la vita, ma anche sulla lapide, che permette il nostro ricordo dopo la morte –, la letteratura e l'arte giocano con viso e nome proprio spostandoli, camuffandoli o facendoli proliferare, provocando così l'instabilità del soggetto. Il calco dell'*Inconnue de la Seine* non nasce come opera d'arte, ma diventa oggetto di culto.³⁷

È così che, durante la stagione della Belle Époque, la maschera dell'*inconnue* rappresenta un oggetto di arredo per molti artisti e borghesi parigini, che iniziano ad appenderla nel soggiorno o nella camera da letto. La sua produzione diviene seriale e in larga scala, diffondendosi in tutta Europa e oltrepassando i confini dei singoli stati europei. In *The Savage God* (Il dio selvaggio, 1972) Al Alvarez³⁸ racconta di come un'intera generazione di ragazze tedesche avesse modellato il proprio aspetto su questo volto. A dare inizio a questa moda sembrerebbe essere stata l'attrice anglo-austriaca Elisabeth Bergner, che avrebbe copiato la sua pettinatura proprio dalla bella annegata. Un po' come era successo, sempre nello stesso paese, centocinquant'anni prima, quando adolescenti indossavano costumi di colore giallo e blu in onore dell'eroe di Goethe, il giovane Werther suicida per amore. Il volto dell'*inconnue* diviene allo stesso modo un mito da imitare e al tempo stesso un ideale erotico.³⁹

Pur non trattandosi di un'opera d'arte, nella cattedrale dell'arte parigina, il Musée d'Orsay, si trova oggi una scultura intitolata *L'Inconnue de la Seine*, datata tra 1898 il 1900, opera di un autore anonimo. Un calco molto probabilmente uguale a quello che Maurice Blanchot possedeva nella sua residenza in Costa Azzurra e che lui descrive come il volto di un'adolescente con gli occhi chiusi, ravvivata da un sorriso rilassante e ricco al

³⁶ E. S. Bonelli, *L'inconnue de la Seine: il nome proprio tra veli e simulacri*, cit., p. 19.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ A. Alvarez, *The Savage God. A Study of Suicide*, London, Norton, 1972, p. 133 in *Ibidem*.

³⁹ A. Zeidler, *Influence and authenticity of l'Inconnue de la Seine*, articolo nel sito dedicato all'opera *Recognitions* di William Gaddis, <http://www.williamgaddis.org/recognitions/inconnue/index.shtml>.

punto che qualcuno avrebbe potuto credere fosse morta in un momento di estrema felicità.⁴⁰



Figura 1: *L'Inconnue de la Seine*, 1898-1900, Musée d'Orsay, Paris.

È questo volto ad ispirare l'artista francese Eugène Deplechin che realizza nel 1902 in Place Jussieu a Lille un Monumento dedicato ad Alexandre Desrousseaux, poeta e compositore francese.⁴¹ Il gruppo marmoreo comprende una scultura che ritrae Desrousseaux e, ai piedi della colonna che la sorregge, una donna intenta a cullare il suo bambino con la famosa ninna nanna *Le Petit Quinquin*, scritta dal compositore.

Nemmeno il mondo della pittura rimane indifferente all'influenza della bella *inconnue*, tanto che negli anni Quaranta il suo volto è protagonista in due opere del surrealista René Magritte: *La mémoire* (1948), di cui esistono diverse versioni tutte raffiguranti una testa di statua dal sopracciglio insanguinato e sullo sfondo il mare e *Les eaux profondes* (1941) il cui soggetto è una statua femminile che indossa un cappotto del medesimo colore di un'aquila in primo piano. In entrambe le opere, il volto della statua ha i tratti delicati e gli occhi chiusi come l'*inconnue*, ma un'espressione decisamente più matura che non lascia spazio a serenità, ma piuttosto sembra assorta e pensierosa. Il volto sereno e l'esplicito riferimento alla bella Sconosciuta ritornano nella scultura *L'Inconnue de la Seine* (1990) di Daniel Spoerri, artista rumeno ed inventore dei *tableaux-pièges*,

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ <https://archives.lille.fr/Document-du-moment/p448/1902-Eugene-Deplechin-realise-le-monument-en-memoire-d-Alexandre-Desrousseaux> dal blog del sito web dell'Archivio Municipale della città di Lille.

opere realizzate con l'assemblaggio di oggetti quotidiani su tavole. Qui, il celebre volto si compone anche dello spazio di un corpo orizzontale formato dall'accumulo di oggetti e attrezzi indefiniti, tra i quali compare una mano con il palmo rivolto verso l'alto, un timido e unico segnale di vita.



Figura 2: D. Spoerri, *L'Inconnue de la Seine*, 1990, collezione privata.

Nel 2016, presso La Tôlerie, spazio d'arte contemporanea di Clermont-Ferrand viene installata la mostra temporanea *L'Inconnue de la Seine – Un songe*⁴² nella quale le opere ospitate si inseriscono in un'esperienza onirica multisensoriale: entrando, lo spettatore è colpito da un suono sordo e inquietante e dalla presenza costante del volto dell'*inconnue*, rappresentata da otto artisti in forme e con significati diversi. Tra loro, il francese Guillaume Constantin, artista contemporaneo il cui soggetto privilegiato nelle sue opere è proprio il volto della Sconosciuta, riprodotto in modo estremamente simile rispetto all'originale.

⁴² A. Chevalier, *L'Inconnue de la Seine – Un songe*, la tôlerie espace d'art contemporain Clermont-Ferrand in «Point Contemporain» <https://pointcontemporain.com/linconnue-de-seine-songe-tolerie-espace-dart-contemporain-clermont-ferrand/>.



Figura 3: G. Constantin, *Les Fantômes du Quartz XXVIII*, 2016, Le Centre Régional d'Art Contemporain (CRAC), Sète.

Un soggetto per la fotografia e il cinema

Il volto di una ragazza o di una donna deve avere qualcosa di straordinariamente mutevole, perché di solito è solo uno specchio che riflette ora passione, ora infantilismo, ora stanchezza, e passa come un riflesso; così che un uomo possa facilmente dimenticare il volto di una donna perché l'età ne cambia luce e ombra, e abiti diversi le danno una nuova ambientazione.⁴³

Cosa deve possedere un volto, tra tanti, per catturare l'amore di chi lo guarda? A questa domanda non esiste una risposta unanime e probabilmente si farebbe fatica a ricavarne anche una individuale. La scienza riconosce tra le varie cause le reazioni chimiche generate dai feromoni, l'odore corporeo o il contatto prolungato; tutte indotte dalla vicinanza con un corpo *vivo*. Diverso è il caso in cui a trovare posto nella memoria dei sentimenti è un'immagine, per definizione *non viva*, ma al tempo stesso animata da una forza attiva: come ha osservato Horst Bredekamp, «il quadro, certo, è nel mio occhio.

⁴³ « das Gesicht eines Mädchens, einer Frau etwas ungemein Wandelhaftes sein muß für einen Mann, weil es meist nur Spiegel ist, bald einer Leidenschaft, bald einer Kindlichkeit, bald eines Müdeseins, und so leicht verließt wie ein Bildnis im Spiegel, daß also ein Mann leichter das Antlitz einer Frau verlieren kann, weil das Alter darin durchwandelt mit Schatten und Licht, weil die Kleidung es von einemmal zum andern anders rahmt», S. Zweig, *Brief einer Unbekannten*, Dresda, Lehmann & Schulze, 1922, p. 16 (trad. mia).

Ma io sono nel quadro»⁴⁴. È, in sostanza, una relazione interattiva quella che si stabilisce tra immagine e individuo e a quest'ultimo è data la possibilità di attribuirle un significato personale.

È così che il volto sereno dell'*inconnue de la Seine* diventa materia di interesse anche per gli artisti dell'immagine fotografica, che le assegnano valori differenti: per qualcuno, nella sua spensieratezza, rappresenta una delicata farfalla, per qualcun altro un'iconografia della Vergine o, ancora, una maschera dietro cui celare la propria identità.

In *Undying Faces*⁴⁵ (Facce non muoiono, 1927), il volume realizzato da Ernst Benkard, storico dell'arte tedesco, sono raccolte le riproduzioni fotografiche di 123 maschere mortuarie corredate da un breve testo informativo.⁴⁶ Uno schema che presenta un'unica eccezione: il volto della bella *sconosciuta*, il solo caso in cui al ritratto fotografico è attribuito uno statuto speciale, in quanto accompagnato da una didascalia che presenta una piega poetica «per noi è una delicata farfalla, che – alata e spensierata – si è fatta bruciare prematuramente le tenere ali»⁴⁷. È Benkard, inoltre, a nominare per la prima volta questa immagine *Inconnue de la Seine*, mentre nello scatto del fotografo di sculture e nudi Albert Rudomine, realizzato nel medesimo anno, viene chiamata *La Vierge Inconnue, canal de l'Ourcq* (1927). Il titolo allude esplicitamente a una fusione tra l'immagine della sconosciuta e la Vergine Maria e implicitamente al numero di suicidi che avvenivano in quel periodo nel canal de l'Ourcq⁴⁸.

Come ha dimostrato la tradizione dell'*inconnue* nell'arte figurativa, questo volto trova la propria forma materiale nel calco, ma anche nella maschera, alla quale viene attribuito anche un significato metaforico. Nel 1933, quando lo scrittore Louis-Ferdinand Céline pubblica la sua opera *L'Église* (La chiesa, 1952)⁴⁹, invece di fornire all'editore un'immagine raffigurante se stesso, come imponeva la consuetudine editoriale, chiede ai fotografi Hermann Amsler e Theodor Ruthardt di riprodurre la *sconosciuta*.⁵⁰ Céline, con

⁴⁴ H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlino, Suhrkamp Verlag, 2010; trad. it. *Immagini che ci guardano*, a cura di Federico Vercellone, Milano, Raffaello Cortina, 2015, p. 32.

⁴⁵ E. Benkard, *Undying Faces: A Collection of Death Masks*, in H. Pinet, *L'eau, la femme, la mort. Le mythe de l'Inconnue de la Seine*, in «Exposition de la Bibliothèque Nationale de France», <http://expositions.bnf.fr/portraits/grosplan/inconnue/index.htm>.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ A. Zeidler, *Influence and authenticity of l'Inconnue de la Seine*, cit.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Frontespizio di L.-F. Céline, *L'Église*, Bibliothèque Nationale de France, 1933.

⁵⁰ H. Pinet, *L'eau, la femme, la mort. Le mythe de l'Inconnue de la Seine*, in «Exposition de la Bibliothèque Nationale de France», <http://expositions.bnf.fr/portraits/grosplan/inconnue/index.htm>.

grande stupore da parte di molti critici letterari, sceglie di celare il proprio volto dietro a quello di un'anonima ragazza morta annegata, rispondendo alle perplessità così:

Sono contrario all'iconografia. Sono un maomettano. Nessuna mia foto... A questo proposito, ci vuole questo tipo di occasione per percepire questa silenziosa persistenza poetica negli anonimi, che scompare anche nel silenzio senza lasciare traccia.⁵¹

Insomma, il volto dell'*inconnue* è metafora di mascheramento dell'io e naufragio della figura dello scrittore. Ci si chiede però perché Céline, tra tutte le maschere, abbia scelto proprio questa. Un'ipotesi può essere avanzata considerando tre caratteristiche di questo volto: l'*assenza*, un volto privo di identità che annulla anche quella dell'autore, la *mancaza di un originale*, come la maschera è prodotta in serie, così lo scrittore non attribuisce nella sua figura autorità e infine l'*enigma* che, se da un lato affascina, dall'altro stabilisce inevitabilmente una distanza tra scrittore e pubblico.⁵²

Di tutt'altro significato è la riproduzione fotografica di Willy Otto Zielke, direttore della fotografia appartenente al movimento della *Nouvelle Objectivité* che, nel 1934, mette in scena, in una stampa ai sali d'argento, il calco dell'*inconnue de la Seine* avvolto in un velo di tulle bianco, evocando la carta velina che protegge gli oggetti fragili e i veli dentro i quali le donne nascondono i loro volti.⁵³

Gli scatti esaminati fino a questo momento raffigurano il volto dell'*inconnue* con luci e composizioni differenti, lasciando spazio all'interpretazione solo per ciò che riguarda il significato, non il referente, che rimane pressoché invariato: un anonimo calco. A introdurre un tipo di rappresentazione fotografica diversa è Yvonne Chevalier con la fotografia *Ophélie (Baigneuse)* (1935)⁵⁴ in cui, per la prima volta, il celebre volto diventa il soggetto di un *tableaux vivant*⁵⁵: dalla superficie dell'acqua emerge solo il viso

⁵¹ «Je suis contre l'iconographie. Je suis mahométan. pas de photo de moi... Je n'aime pas ça» in E. S. Bonelli, *L'inconnue de la Seine: il nome proprio tra veli e simulacri*, cit., p. 25 (trad. mia).

⁵² J. -P. Montier, *Le masque de l'Inconnue de la Seine: promenade entre muse et musée*, in «Word & Image», 30, 1, 2014, p. 50.

⁵³ H. Pinet, *L'eau, la femme, la mort. Le mythe de l'Inconnue de la Seine*, in «Exposition de la Bibliothèque Nationale de France», <http://expositions.bnf.fr/portraits/grosplan/inconnue/index.htm>.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ La definizione di *tableaux vivant* a cui si fa riferimento: «La gamma delle immagini vive comprende dipinti, affreschi, sculture a tutto tondo o bassorilievi costruiti non come opere figurative, ma come persone o gruppi di persone. Essi, per tutta la durata della loro esistenza, devono rimanere immobili: devono cioè

di una modella, dai tratti simili a quelli del calco e il medesimo sorriso sereno, mentre attende, forse, lo stesso fatale destino.



Figura 4: Y. Chevalier, *L'Inconnue de la Seine*, 1929, Musée National d'art Moderne-Centre Georges Pompidou, Paris.

È la prima volta che il calco della *sconosciuta* viene umanizzato e riprodotto nelle sue caratteristiche peculiari, ma non l'ultima. I *tableaux vivants*, infatti, sono una delle espressioni artistiche predilette dal pittore e fotografo Man Ray. Al suo genio si affida lo scrittore Louis Aragon che, nel 1944, gli commissiona delle fotografie in forma di *tableaux vivants*, corredo illustrativo per l'edizione *Oeuvres Romanesques croisées*, che raccoglie le sue opere e quelle della moglie Elsa Triolet:

Ho chiesto a Man Ray, che non è solo un fotografo, di usare la fotografia per composizioni che giocano tutte con il presunto volto della donna che Aurélien ama, Berenice. Man Ray ha dato 15 interpretazioni di questo oggetto donna, arrivando ad aprirle gli occhi e peggio, e meglio, a farla invecchiare di vent'anni.⁵⁶

Man Ray, nelle sue fotografie, era solito sostituire almeno in parte gli arti mancanti di antichi dorsi mediante corpi femminili, riportando così la personificazione nel medium

fungere da immagini viventi.» da H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, cit.; trad. it. *Immagini che ci guardano*, cit., p. 78.

⁵⁶ «J'ai demandé à Man Ray, qui n'est pas qu'un photographe, de faire servir la photographie à des compositions qui toutes jouent du visage supposé de la femme qu'Aurélien aime, Bérénice... Man Ray a donné quinze interprétations de cette femme de plâtre, allant jusqu'à lui ouvrir les yeux, et pire, et mieux à la faire vieillir de 20 ans», in H. Pinet, *L'eau, la femme, la mort. Le mythe de l'Inconnue de la Seine*, cit. trad. mia).

dell'immagine.⁵⁷ Tra le quindici foto realizzate per Aragon ritroviamo il calco dell'*inconnue*, interpretato in modi diversi: in posizione frontale con gli occhi non più chiusi ma sostituiti da quelli sbarrati di una modella, oppure appoggiato sul cuscino in una beatitudine morte-sonno o ancora ritratto di tre quarti di fronte a uno specchio. Insomma, un moltiplicarsi di rifrazioni e sdoppiamenti che fanno emergere la moltitudine di identità che il calco può assumere.⁵⁸

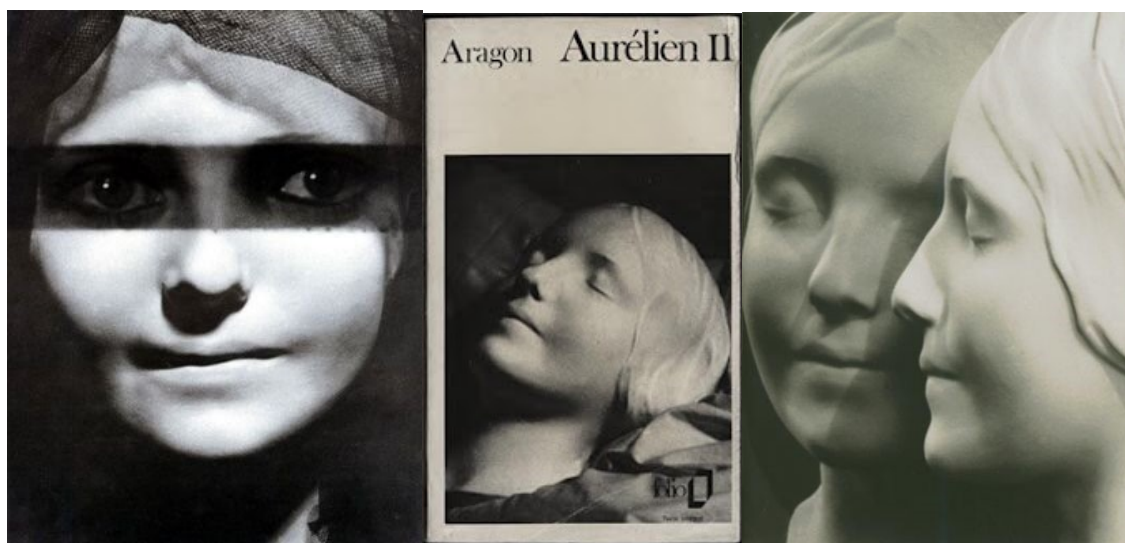


Figure 5, 6, 7: *L'Inconnue de la Seine*, fotografie pubblicate nell'edizione L. Aragon, *Aurélien*, Paris Gallimard, 1944. Sono conservate come negativi originali al Centre Pompidou di Parigi.

Queste fotografie non svolgono solo la funzione di illustrazioni, ma sono protagoniste della struttura narrativa. Aragon ne è pienamente consapevole, al punto da affermare «In verità è Man Ray che ha scritto il romanzo, giocando in bianco e nero con la maschera dell'*Inconnue de la Seine*».⁵⁹ L'edizione del 1944 di *Oeuvres Romanesques croisées* (Opere romanzesche crociate) coinvolge quindi tre autori, una pluralità che annulla la paternità autoriale dell'opera, in tendenza con l'idea surrealista di moltiplicare o, in alternativa, annullare l'identità dell'autore con la finalità di desacralizzarlo. Rispetto a questo, non si può fare a meno di notare la stessa intenzione provocatoria di svalutazione della figura dello scrittore utilizzata da Céline. Come quest'ultimo, anche Aragon, nel

⁵⁷ H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, cit.; trad. it. *Immagini che ci guardano*, cit., p. 84.

⁵⁸ E. S. Bonelli, *L'inconnue de la Seine*, cit., p. 21.

⁵⁹ A. Zeidler, *Influence and authenticity of l'Inconnue de la Seine*, cit.

1978, in un film documentario dal titolo *Aragon, dits et non dits*,⁶⁰ mentre indossa una maschera bianca che gli nasconde il volto, risponde alle domande del collega Jean Ristat. Seduto al caffè parigino Le Cyrano, rievoca sessant'anni di attività letteraria e politica e la sua vita privata, celando il suo volto.⁶¹

Per i Surrealisti che condannavano l'arte e le forme di esposizione delle opere, l'*inconnue de la Seine*, con la sua aurea di ispirazione e provocazione, rappresenta una Musa alternativa a quelle ereditate dalla tradizione, una Musa che tutti possono ammirare nelle case, nei mercatini delle pulci o nei negozi di antiquariato. Diventa per questo un simbolo ricorrente, come se fosse quasi una firma, un marchio di Surrealismo. Non è un caso che la prima opera cinematografica con un evidente richiamo all'esperienza di annegamento dell'*inconnue de la Seine* sia il lungometraggio surrealista *Atalante* (1934). A bordo di una chiatte, due novelli sposi vivono i loro primi momenti di coppia all'insegna dell'*amour fou* contemplato dai surrealisti: confidenze, gelosie, litigi, ma anche momenti di intime suggestioni. La moglie un giorno racconta al marito che, per chiunque, immergendo il volto nell'acqua, è possibile vedere il viso della persona che si ama. Non prendendo sul serio questa leggenda, inizialmente lo sposo non scorge nulla sotto acqua, ma nella conclusione del film la stessa scena si ripete, questa volta con l'apparizione della donna fluttuante.

L'immersione ritorna anche in *Die Unbekannte* (La sconosciuta, 1936), la cui sceneggiatura è a cura di Reinhold Conrad Muschler, anche autore dell'omonimo romanzo da cui è tratta la pellicola. Il film si apre in una caserma di polizia in cui si annuncia il ritrovamento di un cadavere rinvenuto dalle acque, è una «perfetta sconosciuta». Viene alzato un lenzuolo bianco in cui si scorge il volto della donna, volto praticamente intatto. Da quel momento, attraverso un flashback, lo spettatore conosce l'identità e la storia di Madeleine, una giovane donna indipendente che si autodefinisce «una donna sconosciuta da un mondo sconosciuto» fino a quando si innamora di un uomo sposato che l'abbandona. Disperata e completamente sola, Madeleine, in riva al mare, decide, con gli occhi chiusi e un sorriso rassegnato, di abbandonarsi al flusso della corrente.

⁶⁰ *Aragon, dits et non dits*, film documentario realizzato per Antenne 2 per Raoul Sangla (1979), un estratto da <https://www.dailymotion.com/video/xup5uv>.

⁶¹ J. -P. Montier, *Le masque de l'Inconnue de la Seine: promenade entre muse et musée*, cit., p. 50.

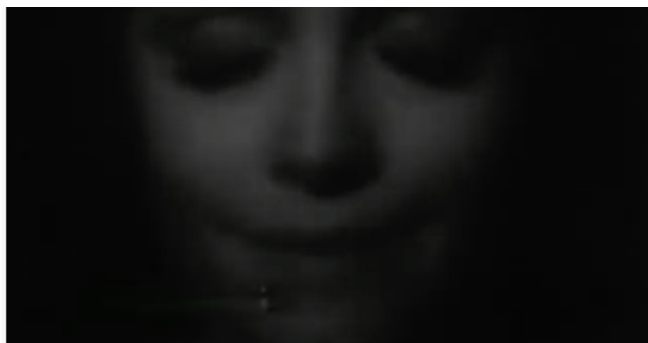


Figura 8: Il volto di Madeleine (Sybille Schmitz) nella scena finale di *Die Unbekannte* (1936).

Non si può parlare di un riferimento specifico relativamente all'*inconnue*, ma ritroviamo lo stesso fascino attorno a una figura femminile di cui non sono noti né il nome, né l'identità in *Letter from an Unknown Woman* (Lettera da una sconosciuta, 1948), film di Max Ophüls, tratto dall'omonimo racconto di Stefan Zweig del 1922.⁶² Il protagonista è uno scrittore viennese che, il giorno del suo quarantunesimo compleanno, riceve una lettera anonima da parte di una donna che gli racconta la propria storia, il suo amore per lui e la nascita e la morte del loro figlio. Durante una sequenza del film, l'uomo, indicando un busto di donna nella scrivania, afferma:

I greci innalzavano statue al dio sconosciuto sperando che un giorno si manifestasse a loro, il mio in realtà era una dea. Per anni, alla mattina svegliandomi ho ripetuto a me stesso forse oggi verrà da me e la mia vita avrà davvero inizio, a volte l'ho sentita davvero molto vicina, ormai sono diventato vecchio.⁶³

Il calco di donna è inteso come rappresentazione di un idolo, di un ideale femminile desiderato e atteso che, se nel film di Ophüls incarna solo una chimera che mai arriverà, in *Jules et Jim* (1962), capolavoro di François Truffaut, la sua comparsa è preludio dell'arrivo di Catherine. Nei primi minuti del film, Jules presenta a Jim l'amico Albert, che mostra loro una serie di sculture di epoche diverse, una tra queste li colpisce così particolarmente da spingerli a partire verso un'isola dell'Adriatico per andare a vederla dal vivo:

⁶² S. Zweig, *Brief einer Unbekannten*, Dresda, Lehmann & Schulze, 1922; trad. it. *Lettera di una sconosciuta*, a cura di Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2009.

⁶³ Dialogo tratto da *Letter from an Unknown Woman*, dir. M. Ophüls, EN 1948.

Era molto più bella e misteriosa di quanto avevano immaginato, la guardarono in silenzio e ne parlarono soltanto il giorno dopo. Avevano mai incontrato quel sorriso? Mai. Cosa avrebbero fatto se l'avessero incontrato? L'avrebbero inseguito. Tornarono come colpiti da una rivelazione.⁶⁴

I richiami alla *belle noyée* sono numerosi in tutta la produzione di Truffaut. Ne *L'histoire d'Adèle H.* (Adele H. - Una storia d'amore, 1975) la giovane protagonista figlia di Victor Hugo, coinvolta in un amore totalizzante come quello di Lisa nel film di Max Ophüls, durante una notte ha un incubo forse premonitore delle proprie sciagure, in cui sogna di affogare. Mentre l'annegamento richiama la tragica fine di sua sorella *Léopoldine*, le altre numerose sequenze del film che vedono protagonista l'acqua, evocano la distanza fisica di Adèle dall'Europa e dalla sua famiglia e sono metafore di un allontanamento dal giudizio e dalla razionalità. Gli incubi relativi all'annegamento si presentano come avvisaglie di una schizofrenia che condurrà Adèle all'autodistruzione, il medesimo destino che si ipotizza anche per l'*inconnue*.

In *La mariée était en noir* (La sposa in nero, 1968), *l'inconnue de la Seine* si presenta come semplice oggetto di arredo sopra il letto di un uomo così ossessionato e sfortunato con le donne, da aver collezionato nella propria stanza calchi e poster di ritratti femminili.



Figura 9: Scena tratta da *La mariée était en noir* dir. F. Truffaut, FRA 1968.

⁶⁴ Tratto da *Jules et Jim*, dir. F. Truffaut, FRA 1962.

Proseguendo, il richiamo al volto dell'*inconnue* è presente, con una valenza inquietante e violenta, in *Les Yeux sans visage* (Occhi senza volto, 1960) diretto da Georges Franju. Christiane, rimasta sfigurata in seguito a un incidente stradale, vive nascosta coprendo il volto con una maschera che ricorda proprio quello dell'*inconnue*. Il padre medico, per ricostruirle il volto, narcotizza e avvia operazioni chirurgiche in giovani che le assomigliano, sottraendo loro la vita. Con un significato erotico, invece, ritroviamo l'*inconnue* esplicitamente citata in *Jane B. par Agnès V.* (1987), pellicola realizzata da Agnès Varda per raccontare l'amica Jane Birkin, un'attrice e un'icona la cui figura viene presentata attraverso le rappresentazioni artistiche della bellezza femminile come la *Venere di Urbino* di Tiziano e la *Maja desnuda* di Goya. Una serie di riferimenti storico-artistici che trasformano la sceneggiatura in un grandissimo *tableaux-vivant*. In questo contesto, *l'inconnue de la Seine* viene citata come riflesso dell'ambivalente desiderio di Birkin di essere sia sconosciuta che famosa, focalizzando l'attenzione sul suo enigmatico sorriso. Quel sorriso che, seppur senza una confermata corrispondenza, sembra proprio ripresentarsi nel volto dell'attrice Audrie Tatou in *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* (Il favoloso mondo di Amélie, 2001) probabilmente tra le pellicole francesi che hanno avuto più fortuna nel panorama cinematografico internazionale e contemporaneo.



Figura 10: confronto tra la fotografia *La Vierge Inconnue* (1924) di Albert Rudomine e il ritratto dell'attrice Audrie Tatou in *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* (2001).

Amélie non incarna di certo il personaggio della *femme fatale* come Jane Birkin e nemmeno la donna passionale e tormentata come Adèle H., ma è una

giovane ingenua e malinconica che, se da una parte fatica a trovare piacere nel sesso, dall'altra lo scova in piccole routine quotidiane. Il suo personaggio, lungo questi vent'anni, ha ispirato artisti e creativi del mondo della moda e dell'artigianato, che hanno saputo comprendere quanto Amélie fosse diventata la "ragazza francese" dell'immaginario popolare contemporaneo. Molte guide turistiche hanno creato degli itinerari per visitare "la Parigi di Amélie", proprio come altre propongono dei percorsi turistici raccontando la storia dell'*inconnue de la Seine* e altre leggende. Amélie ha ispirato una generazione di giovani ad amare tanto le strade di Montmartre quanto il suo stile *parisienne*, immedesimandosi in lei. La medesima cosa che accadeva per le ragazze europee nella prima metà del Novecento con il calco dell'*inconnue*.

Capitolo II

Desiderio e sparizione dell'immagine

The Worshipper of the Image di Richard Le Gallienne

Se è vero che ogni storia è profondamente legata a un luogo, nel caso della vicenda dell'*inconnue de la Seine* questo si può considerare una delle poche certezze: non c'è la sconosciuta senza Parigi, a partire dal nome (*Seine*, il fiume del capoluogo francese) con cui viene ricordata. Sorprende quindi, e non poco, che la prima opera letteraria in cui fa la sua comparsa sia stata scritta da uno scrittore e poeta inglese: Richard Le Gallienne. *The Worshipper of the Image*⁶⁵ (L'adoratore dell'immagine, 1900) è una novella suddivisa in ventitré brevi capitoli, scritta nel 1899 e pubblicata nel 1900. La vicenda prende avvio in un contesto favolistico: in un vecchio ufficio, all'interno di uno chalet, immerso nella foresta, si trova un calco che raffigura un volto femminile. La scultura è illuminata da un sorriso pacifico, tradito da un velo di astuzia che consente di immaginare a coloro che l'osservano la possibilità che gli occhi, chiusi, possano aprirsi da un momento all'altro: «se tu distoglievi lo sguardo da lei e poi la guardavi di nuovo, sembrava sorridere a se stessa come se avesse aperto gli occhi mentre lo spettatore non la stava guardando»⁶⁶.

Antony, il giovane protagonista della novella, è perdutamente innamorato di questo calco con il quale trascorre gran parte delle sue giornate, ammirandola, parlandole e baciandola, fino ad attribuirle il nome di Silencieux: «Ti amo, Silencieux. Silenzio Sorridente, ti amo»⁶⁷. Si tratta di una delle poche opere letterarie in cui l'*inconnue* viene rinominata, probabilmente per conservare il riferimento alla sua origine e alla sua storia,

⁶⁵ R. Le Gallienne, *The Worshipper of the Image*, London, John, 1900.

⁶⁶ Ivi, p. 3.

⁶⁷ In lingua originale, l'inglese, questa espressione si presenta «I love you, Silencieux. Smiling Silent, I love you» si tratta quindi di una allitterazione, a cui si ricorre frequentemente nella poesia e nella canzone inglese. Interessante è notare come le tre parole, che iniziano tutte con la lettera S, rappresentino i tratti peculiari dell'*inconnue* di cui si parlerà anche successivamente. Ivi, p. 3.

con un nome francese. Ciò che stupisce, e a cui è difficile trovare una soluzione, è la scelta di Le Gallienne nell'assegnarle un nome che è un aggettivo maschile, *silencieux*, quando il corrispettivo femminile sarebbe stato *silencieuse*. Di più facile interpretazione è senza dubbio il significato di questo attributo: *silenzioso*, che rappresenta, insieme al suo sorriso, una delle caratteristiche che hanno contribuito maggiormente all'innamoramento nei confronti di questo calco: il suo silenzio può comunicare tutto ciò che l'innamorato desidera sentirsi dire e, quindi, donargli la storia d'amore dei suoi sogni.

Ogni donna amata, scrive Le Gallienne, è in parte la creazione della fantasia del suo amante⁶⁸. Antony entra in possesso del calco quasi per caso, sta passeggiando lungo le strade londinesi, quando sceglie di entrare in una bottega d'arte scultorea. Inoltrandosi nei corridori resi bianchi dalla presenza dei pallidi calchi appesi, sente che tra quei volti *morti ce n'è uno immortale*: «non era un essere vivente, ma solo un calco in gesso tra gli altri, che brillava come una stella tra i morti»⁶⁹. Quel volto per Antony non è affatto nuovo, ma rappresenta «una faccia non antica, non moderna; ma una faccia di ieri, oggi e per sempre»⁷⁰.

L'incontro casuale con il calco dell'*inconnue de la Seine* nell'occasione di una comune passeggiata non può non ricordare l'esperienza autobiografica di Rainer Maria Rilke, di cui si è scritto nel capitolo precedente, e quella di Malte Laurids Brigge nell'opera rilkiana *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (I quaderni di Malte Laurids Brigge, 2019)⁷¹, di cui si discuterà nel capitolo successivo. Avanzare l'ipotesi che esista una relazione esplicita tra l'esperienza narrata da Le Gallienne e quella, vissuta e narrata da Rilke, è azzardato, ma l'affinità è così notevole da risultare tutt'altro che casuale. Potrebbe trovarsi una spiegazione nel fatto che una delle circostanze più comuni in cui era possibile imbattersi nel calco, al tempo dei due autori, era recandosi nelle botteghe artigianali ed è, tra l'altro, proprio da una di quest'ultime, l'Atelier Lorenzi, che trae origine la storia dell'*inconnue de la Seine*. Interessante è anche ragionare sull'occasione in sé della passeggiata oziosa, legata all'incontro con il calco; a tal

⁶⁸ R. Le Gallienne, *The Worshipper of the Image*, cit., p. 14.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 5.

⁷⁰ *Ivi*, p. 6.

⁷¹ R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, 1910*; trad. it. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, a cura di Furio Jesi, Milano, Garzanti, 2019.

proposito Jean-Pierre Montier ha intravisto un'omofonia tra le parole *muser*, che in inglese significa proprio passeggiare e perdere tempo in nulla, *museum* e *muse*:

Il museo è il luogo in cui si raccolgono le muse, figure tutelari dell'ispirazione comune a tutti gli artisti, compresi gli scrittori. Passeggiare diventa allora il rito informale ma essenziale attraverso il quale l'artista o lo scrittore, in cerca di nuove idee, vengono a ricaricare le batterie senza preconcetti. Il Museo, invece, è dove assorbono le opere che li circondano e in cui si aspettano sia di favorire la loro creatività, sia di legittimare la loro stessa attività...

Il caso specifico che ora ci interessa avrà la specificità di presentare una singolare convergenza tra il museo, come luogo istituzionale, la musa, come figura femminile di ispirazione e la passeggiata disinvoltata come una ricerca dell'amore, della creatività e di sé stessi allo stesso tempo. Una convergenza singolare, e perfino paradossale, poiché l'articolazione tra queste tre dimensioni sarà sotto il segno di una maschera mortuaria, quella dell'Inconnue della Senna.⁷²

In *The Worshipper of the Image* l'elemento della passeggiata e quello della musa si intersecano perfettamente: Silencieux è la Musa ispiratrice che riavvia l'istinto creativo di Antony, il quale, dopo quattro anni di aridità poetica, scrive *The Northern Sphinx* (La Sfinge del nord, 1900)⁷³. Questo componimento, l'unico che trova spazio all'interno della novella, è formato da undici quartine di versi liberi che presentano il sistema ritmico costante di rima incrociata. A rime perfette (*smile - Nile; South - mouth*) si alternano rime ottenute da allitterazioni (*coquette - yet; eyes - wise*), com'è tipico nella produzione poetica inglese. Musa e destinataria di questa poesia è la Sfinge del nord, descritta come una donna con un fine sorriso, una bocca misteriosa e un antico fascino, alla quale il poeta si rivolge chiedendole di confessargli il suo segreto. In particolare, ciò che tormenta il poeta è il desiderio di conoscere cosa nasconde e quale sia la sua storia, che sicuramente possiede, ma che non può o non vuole comunicare. Per questo si rivolge a lei con una serie di interrogazioni dal tono supplichevole: «qual è il significato del colore dei tuoi occhi?», «qual è il significato della tua chioma?» e «il significato della tua bocca, chi lo

⁷² J. -P. Montier, *Le masque de l'Inconnue de la Seine: promenade entre muse et musée*, in «Word & Image», 30, 1, 2014, p. 46 (trad. mia).

⁷³ R. Le Gallienne, *The Worshipper of the Image*, cit., p. 9.

conosce?»⁷⁴. È proprio la bocca ad attirare maggiore attenzione, da una parte perché è l'organo dal quale fuoriesce la sua voce, l'unica che può aiutare il poeta a trovare risposta alle sue domande, dall'altra perché le sue labbra custodiscono molti significati: «la Morte l'ha baciata duramente, l'Amore l'ha baciata dolcemente, e ognuno ha modellato la sua rosa mistica»⁷⁵.

Una volta terminata la poesia *The Northren Sphinx*, Antony, orgoglioso di aver ritrovato finalmente la forza ispiratrice della scrittura, mostra il componimento alla moglie Beatrice annunciandole che si tratta di una poesia scritta per lei, ma quest'ultima, non solo non dimostra di apprezzarlo, ma riconosce anche che non la riguarda. Il personaggio di Beatrice, la moglie dimenticata e l'amante tradita, rappresenta l'antagonista dell'idillio amoroso tra il marito e il calco.⁷⁶ Quando per la prima volta Antony porta a casa Silencieux, Beatrice viene attraversata da un brivido di paura e da una terribile sensazione di morte imminente, soprattutto dopo aver ascoltato il tragico destino di quella donna annegata nella Senna, sulla quale era stato modellato il calco, e del suo amante, uno scultore innamorato di lei al punto da seguirla anche nella morte. Beatrice intravede in Silencieux un *essere* diabolico e crudele: «c'è qualcosa in lei che minaccia la nostra felicità»⁷⁷, una sensazione che stimola la suspense della narrazione e anticipa al lettore il finale tragico della novella.

La vicenda evolve seguendo un climax governato dall'accrescere dell'*amore*: parallelamente allo sviluppo del coinvolgimento sentimentale, il calco acquista una maggiore *vitalità*, mentre Antony e la sua famiglia lentamente si avvicinano alla *morte*, un meccanismo perfettamente in equilibrio nel dualismo Eros e Thanatos. Silencieux, infatti, si anima sempre di più: l'uomo inizia a sentire distintamente la sua voce chiamarla nel mezzo della foresta e tra i due, presto, si instaurano vere e proprie conversazioni: Antony prega la *donna* (a questo punto la definiamo così, in quanto *viva*) di poterle vedere gli occhi, ma lei nega questa richiesta affermando che tutti coloro che hanno incrociato il suo sguardo, hanno pagato questo desiderio con la morte. Silencieux racconta inoltre che,

⁷⁴ Ivi, p. 9.

⁷⁵ Ivi, p. 10.

⁷⁶ La doppia donna rimanda all'opera *Bruges-la-Morte* (1892) di Georges Rodenbach in cui il protagonista, durante una passeggiata quotidiana, incontra una donna identica alla moglie defunta, Ofelia. Il tema del doppio femminile è presente, ancor prima, in *Ligeia* (1838) di Edgar Allan Poe nel quale il fantasma della prima moglie del narratore, Ligeia, porta alla morte Rowena, la sua seconda moglie.

⁷⁷ R. Le Gallienne, *The Worshipper of the Image*, cit., p. 7.

nel corso dei secoli, i suoi amanti sono stati numerosi e, nell'impossibilità di elencarli tutti, ne ricorda solo qualcuno, tra cui una donna di Mitilene che si suicidò gettandosi da una roccia in mare. Non viene specificato il suo nome, ma è possibile identificarla con Saffo: un altro punto in comune con *I quaderni di Malte Laurids Brigge*. Nell'opera rilkeiana Saffo è simbolo dell'amore capace di rinunciare all'incontro e al possesso, un amore che non si aspetta risposta ed è tipico delle grandi amanti infelici⁷⁸:

La amante supera sempre l'amato, poiché la vita è più grande del destino. La sua dedizione vuole essere incommensurabile: questa la sua felicità. La pena senza nome del suo amore è stata però sempre questa: che si esige da lei di limitare la sua dedizione. Nessun altro lamento è mai stato pronunciato da donne: le due prime lettere di Eloisa contengono solo questo lamento, e cinquecento anni dopo esso si leva dalle lettere della Portoghese⁷⁹; lo si riconosce di nuovo come un grido d'uccello. E d'improvviso, attraverso lo spazio chiaro di questa percezione, passa la lontanissima figura di Saffo, che i secoli non trovarono poiché la cercarono nel destino.⁸⁰

Per Le Gallienne, invece, Saffo rappresenta una delle tante vittime di Silencieux. La sua dedizione non è lodata e il suo sentimento totalizzante non è visto in chiave positiva, ma il suo tragico destino è anticipazione di quello di un altro amante: Antony, che trascinerà nella sua sciagura anche la sua famiglia. Ad essere coinvolti in questa vicenda, infatti, non sono solo il protagonista e la moglie Beatrice, ma anche la figlioletta Wonder di quattro anni, la prima vittima sacrificale scelta da Silencieux come prova dell'amore di Antony. I momenti che anticipano la morte della bambina sono due: il primo

⁷⁸ A. Destro, *Invito alla lettura di Rilke*, Milano, Mursia, 1979, p. 79.

⁷⁹ La Portoghese è la monaca portoghese Marianna Alcoforado (1640-1723), presunta autrice delle *Lettres portugaises*, un epistolario amoroso indirizzato al conte di Saint-Léger che l'avrebbe appunto lasciato tradurre e pubblicare in francese. Con il suo esempio e quello delle altre donne Rilke sostiene che l'amore sia un'arte femminile, a cui gli uomini, occupati in altre cose, prendono parte solo momentaneamente confermandole o sconvolgendole. Si approfondirà questo aspetto del pensiero di Rilke nel capitolo successivo.

⁸⁰ «Immer übertrifft die Liebende den Geliebten, weil das Leben größer ist als das Schicksal. Ihre Hingabe will unermesslich sein: dies ist ihr Glück. Das namenlose Leid ihrer Liebe aber ist immer dieses gewesen: daß von ihr verlangt wird, diese Hingabe zu beschränken. Es ist keine andere Klage je von Frauen geklagt worden: die beiden ersten Briefe Heloïsens enthalten nur sie, und fünfhundert Jahre später erhebt sie sich aus den Briefen der Portugiesin; man erkennt sie wieder wie einen Vogelruf. Und plötzlich geht durch den hellen Raum dieser Einsicht der Sappho fernste Gestalt, die die Jahrhunderte nicht fanden, da sie sie im Schicksal suchten» in R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Francoforte, Suhrkamp Verlag, 1910, p. 166 (trad. mia).

quando il padre regala alla figlia dei funghi velenosi e il secondo, determinante, quando Wonder si trova a tu per tu con il calco e, colpita da quel volto, chiede al padre di chi si tratta, confessandogli di esserne spaventata. Antony non solo la rassicura, ma la invita anche a baciarla e, mentre la solleva verso Silencieux, sussurra a quest'ultima «Silencieux, ti consegno mia figlia!»⁸¹. Qualche giorno dopo, Wonder si ammala fatalmente e, in preda al delirio, poco prima di morire, annuncia al padre di vedere, di fronte a lei, il calco di quella strana donna che le sta sorridendo. L'improvvisa dipartita di Wonder rappresenta un ritorno alla coscienza di Antony, la cui prospettiva rispetto al valore dell'arte muta: se prima riteneva che non ci fosse nulla di più reale e duraturo dell'arte, ora sa che l'unica cosa più immortale di quest'ultima è l'amore. Una consapevolezza che lo conduce a promettere a Beatrice di distruggere una volta per tutte il calco di Silencieux.

Anche Pigmalione, nel mito delle *Metamorfosi* di Ovidio desidera (Libro X, versi 245-265)⁸², ma al tempo stesso non riesce, distruggere la statua di Galatea. Il mito ovidiano rappresenta forse il testo seminale sulla capacità di attrazione da parte di figure femminili inanimate. Lo scultore cipriota Pigmalione, urtato dal comportamento delle donne che conosce, realizza una statua femminile dall'aspetto così vitale da innamorarsene, dimostrando che la potenza dell'arte è tale da celare l'arte stessa. Se Galatea e Silencieux conducono i rispettivi amanti a varie forme dell'agire, dell'osservare e del toccare, ciò che le differenzia è l'esito della loro malia: Galatea diventa *viva* e genera un'altra vita, la figlia Pafo, mentre Silencieux conduce alla *morte*. Un altro caso di scultura, animata dalla capacità di emanare una valenza erotica, è la Venere di Prassitele, scolpita tra il 350 a. C. e il 340 a. C. e giunta fino a noi in varie copie, perché da sempre molto ammirata da numerosi spettatori lungo il corso dei secoli. Tra questi, Luciano di Samosata, il quale scrisse che la pietra tanto dura e ripugnante, nella quale era plasmata, sembrava fatta di morbidissime carni. Oltre a Luciano, Horst Bredekamp sostiene che il fascino della Venere rapì molti altri scrittori e non solo:

Questa storia ha subito numerose variazioni, tant'è che nella *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, pubblicata a Venezia nel 1499, si cita la statua di

⁸¹ R. Le Gallienne, *The Worshipper of the Image*, cit., p. 35.

⁸² P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, Torino, Utet, a cura di Nino Scivoletto, 2000.

una fontana che nel regno “della regina che simboleggia il libero arbitrio” rappresentava sia madre natura sia Venere. Il parallelo con la *Venere* di Prassitele consiste nel fatto che la statua rendeva uomini «divorati da sacrilega concupiscenza, capaci di violare il simulacro masturbandosi». Anche in questo caso il potere iconico della scultura si espleta in un effetto erotico capace di fare impazzire i maschi. Si tratta della spinta all’azione – drammatizzata in chiave sessuale – irradiata dalle immagini vive.⁸³

La medesima influenza e attrazione coinvolgono Antony, nonostante la morte della figlia, al punto da renderlo incapace di distruggere la statua, come aveva giurato, e divenendo succube di un tale sentimento che gli permette soltanto di seppellirla. Silencieux, da quel momento, torna di nuovo nei sogni notturni di Antony sussurrandogli «Resurgam»⁸⁴ e per l’uomo non c’è più nulla da fare, consapevole che «questo amore non potrà mai morire ma solo soffrire»⁸⁵. Un dolore che coinvolge anche Beatrice, la quale, dinanzi alla pazzia senza più di ritorno del marito, comprende che l’amore umano non può nulla in confronto a quello divino e, di fronte a questa presa di consapevolezza, si toglie la vita. Antony non si accorge di nulla perché, in quel momento, è in uno stato di incoscienza, ma quando si sveglia, la prima cosa che vede è il volto di Silencieux con gli occhi sbarrati e una falena scura con «la faccia della morte tra le sue ali»⁸⁶ posata sulla bocca.

La falena è un simbolo che fa la sua comparsa solo al termine della novella come emblema di un *exitus* umano e narrativo. In quanto insetto notturno, il lepidottero era considerato da antiche credenze l’incarnazione animale dell’anima delle streghe o, più comunemente, un animale portatore di sfortuna: nel Settecento era opinione diffusa che le falene fossero responsabili di epidemie e sciagure. Queste idee proliferano anche in virtù della caratteristica estetica di alcune tipologie di falene, le Singidi, dette anche *Sfinge testa di Morto* perché possiedono una macchia a forma di teschio di color marrone chiaro, collocata sopra la testa e, quindi, tra le due ali. Considerato ciò, è possibile interpretare la presenza della falena nell’opera di Le Gallienne sia nel suo significato simbolico di esito

⁸³ H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlino, Suhrkamp Verlag, 2010; trad. it. *Immagini che ci guardano*, Milano, Raffaello Cortina, 2015, p. 111.

⁸⁴ R. Le Gallienne, *The Worshipper of the Image*, cit, p. 54.

⁸⁵ Ivi, p. 28.

⁸⁶ Ivi, p. 61.

e morte, sia come possibile corrispondenza con la Sfinge (ricordiamo la poesia *The Northern Sphinx*).

L'immagine di Silencieux, il calco bianco, con gli occhi sbarrati e una falena posata sopra la bocca, ricorda la celebre copertina del film *The Silence of the Lambs* (Il silenzio degli innocenti, 1991). È probabile che non esista alcuna relazione tra le due, ma, concedendo all'interpretazione di spaziare liberamente, potrebbe risultare interessante evidenziare come nella copertina del film, sopra la testa della falena, il naturale disegno del teschio sia stato sostituito dalla fotografia *In Voluptas Mors* (1951) realizzata da Philippe Halsman e Salvador Dalì. Nello scatto vi sono sette donne, interamente nude, collocate in una composizione che forma un teschio; un *tableaux vivant* in perfetto spirito surrealista, che ricorda il dualismo amore/morte di cui si è parlato precedentemente a proposito di Silencieux.

Tornando all'autore preso in esame in questo capitolo, è possibile notare che la farfalla rappresenta nella sua produzione letteraria un elemento ricorrente, metafora anche della fantasia e dell'amore fugace a cui l'indole del poeta tende. A tal proposito, l'evoluzione di Antony ricorda quella di Narcissus nell'opera *The Book-Bills of Narcissus* (Il libro-fatture di Narciso, 1891): uno studio sulla maturazione spirituale di un giovane dal temperamento poetico con una spiccata immaginazione, un ragazzo che «insegue la farfalla e non pensa al bosco e al cielo azzurro». ⁸⁷ Anche gli elementi naturali e paesaggistici sono frequenti nelle opere di Le Gallienne: *The Worshipper of the Image*, infatti, è ambientata in uno chalet isolato in un fitto bosco, in cui il contatto con la natura è costante, al punto che quest'ultima appare quasi come un complice silenzioso dell'opera malefica del calco. Solo il mare rappresenta momentaneamente un'eccezione, l'elemento paradisiaco che fa da cornice all'unica occasione serena che Antony e Silencieux trascorrono insieme. La natura si connota in modo totalmente diverso in un'altra opera di Le Gallienne: *Robert Louis Stevenson: An Elegy, and Other Poems* (Robert Louis Stevenson: un'elegia e altre poesie, 1895) ⁸⁸, nella quale manifesta un'influenza curativa. In tutto il volume, inoltre, è possibile leggere disincanto e disillusione e, uno dei tempi principali, è quello della fedeltà dovuta alla persona amata e la conseguente penitenza o

⁸⁷ B. Brawley, *Richard Le Gallienne and the Tradition of Beauty*, in «The Sewanee Review», 26, 1, 1918, p. 60.

⁸⁸ R. Le Gallienne, *Robert Louis Stevenson: An Elegy, and Other Poems*, Boston, Copeland and Day, 1895.

il castigo che segue l'infedeltà⁸⁹; tematiche che in parte è possibile ritrovare in *The Worshipper of the Image*.

Richard Le Gallienne non è stato un poeta e scrittore amato dalla critica, anzi, è stato spesso criticato per la sua stravaganza e il suo eccessivo sentimentalismo. Intraprende da giovane, poco più che ventenne, la carriera letteraria, rinchiudendosi in un vecchio loft di un ufficio a Liverpool, nel quale sogna di proseguire la magnifica tradizione di Thomas de Quincey, Walter Pater e Robert Louis Stevenson e altri.⁹⁰ Nel tentativo di realizzare questo sogno scrive molto e in modo piuttosto disomogeneo: fantasie in prosa, romanzi leggeri, brevi recensioni, opere critiche più lunghe, saggi seri, allegorie, racconti, schizzi, versioni di antiche leggende, ed altro ancora. In sostanza, si caratterizza come uno scrittore tormentato, in parte come il suo personaggio Antony. Ciò non stupisce perché la maggior parte dei suoi lavori è estremamente personale e persino autobiografica. Anche sullo sfondo di una vicenda dai tratti fantastici e surreali come quella della novella presa in esame, si inseriscono delle curiose affinità autobiografiche: infatti, è stata avanzata l'ipotesi che Le Gallienne stesso fosse ossessionato dalla maschera dell'*inconnue* che, si sa con certezza, possedeva.⁹¹ Questa supposizione potrebbe essere confermata anche dal fatto che l'opera è proprio dedicata a lei: «A Silencieux: questa tragica favola», l'autore anticipa quindi al lettore il nome che verrà attribuito al calco da parte di Antony e la umanizza. L'*inconnue* non è solo un personaggio all'interno della novella, ma ha anche un valore esterno: è la destinataria dell'opera e, di conseguenza, è possibile presumere che ne sia anche l'ispiratrice. Fatte queste considerazioni, diviene inevitabile chiedersi perché il nome di Silencieux non sia presente nel titolo dell'opera. Forse la risposta a questo interrogativo la si trova proprio nel considerare la forte componente autobiografica: il soggetto del titolo non è tanto il calco, nominato con un vago «Image», ma piuttosto l'adoratore «The Worshipper», al quale non viene dato un nome, perché questa storia riguarda Antony, ma anche l'autore stesso. Come scrive Frederick Garber a proposito del rapporto tra Rilke e il suo Malte:

⁸⁹ Ivi, p. 54.

⁹⁰ Ivi, p. 59.

⁹¹ A. Zeidler, *Influence and authenticity of l'Inconnue de la Seine*, articolo nel sito dedicato all'opera *Recognitions* di William Gaddis, <http://www.williamgaddis.org/recognitions/inconnue/index.shtml>.

Se c'è un senso in cui il libro è autobiografia (e non intendo il fatto relativamente insignificante che certe esperienze di Malte siano accadute a Rilke), quel senso emerge nel riconoscere che scrittore ed eroe stavano tentando la stessa cosa.⁹²

Ci piace immaginare che questo valga anche per Le Gallienne e il suo Antony.

Declinazioni della maschera in Anaïs Nin e Maurice Blanchot

Una vicenda dai contorni simili, con protagonista questa volta una maschera esplicitamente dichiarata essere l'*inconnue*, è quella narrata in *The All-Seeing*⁹³ di Anaïs Nin, scritto ben quarant'anni dopo rispetto all'opera di Le Gallienne. Nin, scrittrice nata in Francia, ma vissuta tra l'Europa e gli Stati Uniti, è stata considerata per lungo tempo una scrittrice femminista in un contesto, come quello degli anni Sessanta e Settanta, che coincideva con la nascita e l'evoluzione del Movimento di Liberazione delle Donne. Gran parte delle sue opere furono capaci di suscitare scalpore: è una delle prime volte che una scrittrice pubblica romanzi e racconti erotici.⁹⁴ Il motivo testuale della Sconosciuta affiora, con questo carattere erotico, nel racconto *The All-Seeing*, nel quale compare come una figura perturbante: oggetto di un desiderio ossessivo di amore assoluto, puro e incontaminato. L'immagine della bella ragazza seduce non *nonostante* la morte, ma *grazie alla* morte: è desiderabile perché, in quanto cadavere, è ridotta alla fissità di un'immagine.

Nel racconto di Anaïs Nin il protagonista è un ragazzino di nome Jean, che vive la frustrazione di non essere mai diventato un violinista, come sognava. Un'ambizione che non era mai stata compresa né dalla madre né dalla società e che si tramuta, per questo, in un grande senso di fallimento che diviene nevrosi. Jean prova a trascorrere la sua vita evitando il coinvolgimento del mondo per il timore che il confronto con

⁹² «If there is a sense in which the book is autobiography (and I do not mean the relatively insignificant fact that certain of Malte's experiences happened to Rilke), that sense emerges in the recognition that both writer and hero were attempting the same thing», F. Garber, *Time and the City in Rilke's "Malte Laurids Brigge"*, in «Contemporary Literature», 11, 3, 1960, pp. 325 (trad. mia).

⁹³ A. Nin, *The All-Seeing*, in *Under a Glass Bell and Other Stories*, Chicago, Swallow Press, 1970, pp. 74-75.

⁹⁴ L. Felber, *The Three Faces of June: Anaïs Nin's Appropriation of Feminine Writing*, in «Tulsa Studies in Women's Literature», 14, 2, p. 310.

quest'ultimo possa farlo soffrire. Incatenato alle sue paure e ossessioni, vive rinchiuso in una stanza parigina, nella quale è appesa al muro la maschera dell'*inconnue de la Seine*: «la Sconosciuta della Senna che si è suicidata, annegando, molti anni fa e che era così bella che alla Morgue ne hanno fatto un calco del volto»⁹⁵. Nella sua solitudine, finisce per innamorarsi di questa figura e intorno a lei ricama sogni erotici e sentimentali che, a differenza delle donne reali, essa non può distruggere. Anaïs Nin, con questo racconto, approda a una considerazione interessante: solo nella morte e nel sogno l'amore può raggiungere l'assoluto, l'*inconnue* è legata a entrambi. Nella sola morte, così come nella materialità di un oggetto, non vi è tradimento né perdita:

Il suo silenzio ha permesso lo svolgersi di tutte le sue invenzioni. Nella morte solo l'amore potrebbe crescere fino a diventare tale assoluto. Uno degli amanti deve essere morto perché l'assoluto fiorisca, questo impossibile, irraggiungibile fiore dell'infinito. Nella morte da solo non c'è tradimento e no perdita.⁹⁶

Inconsciamente, il calco dell'*inconnue*, in quanto immagine di una donna morta, rappresenta la vita che sta conducendo il protagonista, di fatto la vita di un morto.⁹⁷ Anche Pierre, uno dei protagonisti della raccolta erotica *Delta of Venus* (Il delta di Venere, 1977)⁹⁸, ricerca, come Jean, l'assoluto e, al tempo stesso, non è interessato ai rapporti sessuali carnali. La storia *Pierre*, apparentemente composta come una serie non strutturata di vignette, si apre con il protagonista che assiste all'estrazione di un cadavere femminile dalla Senna:

Quando era giovane, Pierre una mattina si allontanò molto presto verso le banchine. Stava camminando lungo il fiume da un po' di tempo quando fu arrestato dalla vista di un uomo che cercava di trascinare un corpo nudo dal fiume al ponte di una delle chiatte. Il corpo era rimasto impigliato nella catena di un'ancora. Pierre si precipitò in aiuto dell'uomo. Insieme riuscirono a portare il cadavere sul ponte. Poi l'uomo si

⁹⁵ A. Nin, *The All-Seeing*, in *Under a Glass Bell and Other Stories*, cit., p. 74.

⁹⁶ «Her silence permitted the unfolding of all his inventions. In death alone could love grow to such an absolute. One of the lovers must be dead for the absolute to flourish, this impossible, unattainable flower of the infinite. In death alone there is no betrayal and no loss» *ivi*, p. 76 (trad. mia).

⁹⁷ J. Harty, *Anais Nin's Under a glass bell: from interior fatality to psychological motion*, 1976, master's theses, p. 22.

⁹⁸ A. Nin, *Delta of Venus*, London, Penguin Classic, 1977.

rivolse verso Pierre e gli disse: “Aspetta che chiamo la polizia” e scappò via. Il sole stava appena cominciando a sorgere, quando Pierre toccò il corpo nudo, che emanava un bagliore roseo. Vide che non era solo una donna, ma una bellissima donna.⁹⁹

La ragazza morta ricorda l'*inconnue* con i suoi contorni morbidi, gli occhi chiusi e il corpo lavato dall'acqua. La descrizione erotica che ne compie la narratrice sottolinea l'ambivalenza tra la vita e la morte e l'oscillazione tra animato e inanimato, in cui l'elemento acquoso appare come una cornice mitica.¹⁰⁰ Il giovane Pierre, di fronte a questo corpo femminile così attraente, non riesce a resistere: dapprima rabbrivisce, successivamente si china su di lei per baciarle il seno e, così, continua sentendo un improvviso e violento bisogno sessuale: «continuò a baciarle le labbra socchiuse e, mentre lo faceva, tra loro uscì un po' d'acqua, che gli sembrò come la sua stessa saliva. Aveva la sensazione che, se l'avesse baciata abbastanza a lungo, sarebbe tornata in vita».¹⁰¹ L'atto assume una connotazione tra l'erotico e il pornografico, mutando in necrofilia; Pierre inizia a baciare anche i peli pubici arricciati e bagnati del cadavere, che assume sempre più le caratteristiche di Ofelia: la pelle diventa dorata e i capelli sembrano alghe. Non solo, l'aspetto più inquietante è rappresentato dal fatto che «amava tanto la sua passività e il suo silenzio».¹⁰² L'acqua, inoltre, è parte del cadavere e partecipa anche all'atto sessuale: quando Peter sta attuando una penetrazione, l'acqua sgorga tra le gambe di lei «come se stesse facendo l'amore con una naiade»¹⁰³.

Queste allusioni alla maschera invitano a considerare l'*inconnue* come una figura leggendaria e letteraria, probabilmente conosciuta da Nin ed utilizzata, nel caso di *The All-Seeing*, sotto forma di calco, e in *Pierre*, invece, come corpo di una donna annegata sconosciuta. In entrambi i casi è forte la presenza della morte, intrinseca a un'immagine non solo femminilizzata, ma anche oscillante tra oggetto di contemplazione e di desiderio

⁹⁹ «When he was a youth, Pierre wandered off towards the quays very early one morning. He had been walking along the river for some time when he was arrested by the sight of a man trying to pull up a nude body from the river to the deck of one of the barges. The body was caught on the anchor chain. Pierre rushed to the man's help. Together they managed to get the body on the deck. Then the man turned to Pierre and said, "You wait while I get the police," and he ran off. The sun was just beginning to rise, and it touched the naked body with a roseate glow. Pierre saw it was not only a woman, but a very beautiful woman», *Ibidem* (trad. mia).

¹⁰⁰ A.-G. Saliot, *The Drowned Muse*, cit., p. 80.

¹⁰¹ A. Nin, *Delta of Venus*, cit., p. 419.

¹⁰² Ivi, p. 420.

¹⁰³ *Ibidem*.

sessuale, fenomeno che troverà la sua evoluzione (o per meglio dire, degradazione) in Palahniuk.

Nel suo saggio *Une Voix venue d'ailleurs* (Una voce da altrove, 1992)¹⁰⁴, Maurice Blanchot si avvicina alla poesia di Louis-René des Forêts, in particolare alla raccolta *Poèmes de Samuel Wood*, attraverso un'allusione alla maschera dell'*inconnue*:

Quando abitavo a Èze, nella stanzetta [...] dove alloggiavo più spesso, c'era (c'è tuttora), appesa al muro, la maschera della ragazza che chiamavano “La sconosciuta della Senna”, un'adolescente con gli occhi chiusi, ma animata da un sorriso così bello, beato (ma velato), che si sarebbe potuto pensare che fosse annegata in un istante di estrema felicità. Il calco aveva sedotto Giacometti a tal punto che egli cercava una giovane donna che sarebbe stata disposta a sottoporsi nuovamente a una prova simile di felicità nella morte.¹⁰⁵

Qui la maschera risulta impiegata come figura liminale in un'opera poetica incentrata sulla presenza inquietante di un bambino assente: ciò che ha innestato la scrittura dei *Poèmes de Samuel Wood* è stata la tragedia personale del poeta, cioè la morte della figlia. Tuttavia, l'*inconnue*, nelle sue varie forme testuali e visive, fornisce efficacemente un importante deposito, oltre che un quadro di riferimento, per il pensiero di Blanchot nel rapporto tra l'immagine e la letteratura. La storia della sconosciuta, così come emerge negli scritti del critico letterario francese, illumina le metafore dell'assenza e della spettralità e appare legata intrinsecamente alla morte.¹⁰⁶ Attraverso le immagini di una giovane ragazza che ogni notte viene a perseguitare i sogni del padre in lutto, le poesie di des Forêts associano la musicalità a una forte visualità. Le immagini sono tuttavia infuse di una qualità spettrale, tant'è che ogni apparizione sembra designare il trauma della scomparsa, puntando verso l'assenza:

¹⁰⁴ M. Blanchot, *Une Voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, 1992.

¹⁰⁵ «Quand je résidais à Eze dans la petite chambre où je demeurais le plus souvent, il y avait (elle y est encore), pendue au mur l'effigie de celle qu'on a nommée 'L'Inconnue de la Seine', une adolescente aux yeux clos, mais vivante par un sourire délié, si fortuné (voilé pourtant), qu'on eût pu croire qu'elle s'était noyée dans un instant d'extrême bonheur. Si éloignée de ses œuvres, elle avait séduit Giacometti au point qu'il recherchait une jeune femme qui aurait bien voulu tenter à nouveau l'épreuve de cette félicité dans la mort», ivi, p. 21 (trad. mia).

¹⁰⁶ A.-G. Saliot, *The Drowned Muse*, cit., p. 306.

La lingua stessa, in letteratura, non diventa del tutto immagine? Non intendiamo un linguaggio che contenga immagini o che rappresenti la realtà in figure, ma uno che è la sua stessa immagine, un'immagine del linguaggio (e non un linguaggio figurativo), o ancora, un linguaggio immaginario, che nessuno parla; un linguaggio, cioè, che scaturisce dalla propria assenza, il modo in cui l'immagine emerge dall'assenza della cosa; un linguaggio che si rivolge anche all'ombra degli eventi, non alla loro realtà, e questo per il fatto che le parole che li esprimono non sono segni, ma immagini, immagini di parole e parole dove le cose si trasformano in immagini.¹⁰⁷

Prova di questo si ha anche in un'altra opera di Blanchot: *L'Arrêt de mort* (La condanna a morte, 1948)¹⁰⁸ nella quale la descrizione del momento della morte di J. chiarisce il legame intimo che esiste tra l'immagine, la morte e la fanciulla. La misteriosa J. è affetta da una terribile malattia il cui effetto principale è quello di farla sembrare sempre più un'adolescente. Mentre giace in fin di vita, il suo corpo viene descritto nella metamorfosi di vari stadi: tra rigidità statuaria e dissoluzione fisica. È come se per Blanchot ci fosse nell'agonia della morte una tensione irrisolta tra la solidificazione dell'immagine e la dissoluzione della carne. Dopo la morte di J., il narratore non può resistere all'idea di far imbalsamare la bella morta; lo scopo consiste, di per sé, nell'arrestare il passare del tempo. Dalla tensione al centro dell'immagine emerge però anche un altro dramma "temporale", ovvero la ripetizione senza fine dell'immagine:

Era un po' più distesa di quanto avrei immaginato; la sua testa poggiava su un piccolo cuscino e per questo presentava l'immobilità di un'effigie distesa e non di un essere vivente. Il suo viso era serio e persino severo. Le sue labbra, strettamente premute insieme, mi facevano pensare ai suoi denti violentemente serrati che si erano chiusi all'ultimo momento e anche adesso non si rilassavano. Anche le sue palpebre erano abbassate. La sua pelle,

¹⁰⁷ «Est-ce que le langage lui-même ne devient pas, dans la littérature, tout entier image, non pas un langage qui contiendrait des images ou qui mettrait la réalité en figures, mais qui serait sa propre image, image de langage—et non pas langage imagé—ou encore langage imaginaire, langage que personne ne parle, c'est-à-dire qui se parle à partir de sa propre absence, comme l'image apparaît sur l'absence de la chose, langage qui s'adresse aussi à l'ombre des événements, non à leur réalité, et par ce fait que les mots qui les expriment ne sont pas des signes, mais des images, images de mots et mots où les choses se font images.», M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 311 (trad. mia).

¹⁰⁸ M. Blanchot, *L'Arrêt de mor*, Paris, Gallimard, 1948.

straordinariamente bianca accanto alla lucentezza nera dei suoi capelli, mi stringeva il cuore. Coei che era stata assolutamente viva non era già altro che una statua.¹⁰⁹

J. è uno di quei personaggi femminili che sono morti, ma al tempo stesso restano presenti, così da appartenere allo stesso territorio dell'*inconnue*, in cui i confini tra vita e morte non sono definiti. Attraverso l'interazione tra oggetto antropologico e leggenda metropolitana, l'*inconnue* è allo stesso tempo il cadavere come immagine e l'immagine di un cadavere. Il cadavere è sempre un'assenza, un'intollerabile scomparsa che i vivi cercano di superare attraverso la produzione di immagini, le quali nascono proprio dall'esperienza della morte. Allo stesso tempo, il cadavere diventa un'immagine, un mero riflesso. L'*inconnue* si situa al crocevia di questi due fenomeni.¹¹⁰

¹⁰⁹ «Elle était un peu plus allongée que je ne l'aurais imaginé, la tête reposant sur un petit coussin et ayant, pour cette raison, l'immobilité d'une gisante et non d'une vivante. Le visage était sérieux et même sévère. Les lèvres, serrées, faisaient penser à la violence des dents qui, renfermées sur la dernière seconde, même maintenant ne se détendaient pas. Les paupières aussi étaient baissées. La peau, d'une blancheur admirable par l'éclat noir des cheveux, me serra le cœur. Elle n'était déjà plus qu'une statue, elle absolument vivante», ivi, p. 50 in A.-G. Saliot, *The Drowned Muse*, cit., p. 322 (trad. mia).

¹¹⁰ Ivi, p. 316.

Capitolo III

«Sorrìde come se sapesse»: l'*inconnue* di Ranier Maria Rilke

Sul finire dell'Ottocento, due fratelli francesi, Auguste e Louis Lumière, sperimentano le prime riprese con il loro *cinématographe*. Lo sfondo è quasi sempre Parigi e i luoghi prediletti sono la fabbrica e le strade. Nello sperimentare questa nuova macchina, i Lumière ritraggono la capitale francese durante la *belle époque*. Una serie di brevi filmati, realizzati tra il 1896 e il 1900 senza audio e colore, fermano nel tempo una Parigi attiva e frenetica: un via vai di carrozze che si spostano di fronte a Notre Dame, bambini che giocano nei Giardini delle Tuileries e un flusso continuo di persone che *passeggiano*.¹¹¹ È in questa Parigi, impregnata di odore di fumo, illuminata dalle prime installazioni di lampioni e animata da un numero incredibile di trasformazioni economiche, sociali e tecnologiche, che passeggia anche il poeta e scrittore Rainer Maria Rilke.

Rilke si reca per la prima volta a Parigi nell'agosto del 1902, e a condurlo nella capitale francese sono due ragioni: desidera scrivere una monografia sullo scultore Auguste Rodin, maestro di sua moglie Clara Westhoff, e ambisce a divenire un grande poeta, studiando il simbolismo francese, per definire la sua poetica personale. La metropoli francese è il luogo ideale per coltivare la propria maturazione artistica, un ambiente in cui è concessa la piena soddisfazione del bisogno di anonimato e, parallelamente, di contatto e stimoli culturali.¹¹² L'esperienza parigina, per Rilke, è anche l'esperienza della miseria che in essa si nasconde, evidente nelle forme di degradazione umana presenti, capaci di suscitare in lui un interesse sospeso tra fascino e orrore che diventerà il materiale per due opere scritte quasi contemporaneamente: *Neue Gedichte*

¹¹¹ Una raccolta di filmati realizzati nella Parigi della Belle Époque, in Francia, dal 1896 al 1900. Nel video seguente è possibile vederne una raccolta composta dal restauratore cinematografico Guy Jones, che ha riadattato il filmato a una velocità naturale e ha aggiunto dei rumori assenti nell'originale <https://www.youtube.com/watch?v=NjDclfAFRB4>.

¹¹² A. Destro, *Invito alla lettura di Rilke*, Milano, Mursia, 1979, p. 55.

(Nuove Poesie, 1907)¹¹³ e *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (I quaderni di Malte Laurids Brigge, 1910)¹¹⁴. Quest'ultima, iniziata verso il 1904, conclusa nel 1909 e pubblicata l'anno successivo, non solo è la più ampia opera in prosa che Rilke abbia mai scritto, ma è anche quella in cui è si è avvicinato maggiormente allo schema del romanzo. Rifacendosi alla definizione di Furio Jesi, si tratta di «un romanzo per citazioni»¹¹⁵ e, infatti, *aufzeichnungen* significa quaderno di appunti; per questo al suo interno si trovano pagine autobiografiche alternate a frammenti di memorie altrui, abbozzi di lettere o citazioni, il tutto raccolto dal protagonista: Malte Laurids Brigge.¹¹⁶

Malte è un giovane poeta danese di origine aristocratica, trasferitosi nella realtà urbana e degradata del quartiere latino di Parigi, nella quale ama perdersi e sentirsi un *nulla* sopraffatto dalla presenza aggressiva di un ambiente alienante. Lungo tutto il romanzo, compie numerose passeggiate, che rappresentano l'occasione favorevole allo sviluppo dei suoi pensieri, capaci di abbracciare, in un arco spazio-temporale ampio e soprattutto indefinito, ricordi sereni dell'infanzia e immagini di natura eterogenea. In sostanza, Malte, così come Rilke stesso, e prima di lui l'Antony di *The Worshipper of the Image* (come si è visto nel capitolo precedente) sono dei *flâneur*¹¹⁷ che passeggiano oziosamente per le vie della città. Durante queste camminate, il mondo esteriore entra in contatto con quello interiore del protagonista del romanzo rilkiano, al punto da influenzarlo: «il giardino cominciava; ma voi ci trascinate dentro l'inverno»¹¹⁸.

¹¹³ R. M. Rilke, *Neue Gedichte*, Leipzig, Insel-Verlag, 1907; trad. it. *Nuove Poesie*, a cura di Giacomo Cacciapaglia, Torino, Einaudi, 1992.

¹¹⁴ R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Francoforte, Suhrkamp Verlag, 1910; trad. it. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, a cura di Furio Jesi, Milano, Garzanti, 2019.

¹¹⁵ Ivi, XIV.

¹¹⁶ F. Jesi, *Rainer Maria Rilke*, Firenze, La nuova Italia, 1979, pp. 74-75.

¹¹⁷ La definizione a cui si fa riferimento è quella di Giampaolo Nuvolati: «Nata intorno alla metà dell'Ottocento per designare dandy, poeti e intellettuali che passeggiando tra la folla delle grandi città ne osservavano criticamente i comportamenti, codificata dal Benjamin dei *Passages* (2002) di Parigi, la nozione di *flâneur* sollecita oggi con forza l'interesse delle scienze sociali e della filosofia, ma anche della letteratura e del cinema, per la capacità di identificare una particolare pratica di viaggio e di esplorazione dei luoghi, di rapporto riflessivo con le persone e gli spazi. Dunque, si diceva delle metropoli: soprattutto agli albori del '900, esse rappresentano la forma più tipica della modernità, promettono liberazione individuale ma anche lasciano da subito intravedere forme di omologazione e massificazione, di disagio e anonimato. [...] Grazie a Baudelaire e a Benjamin la figura del *flâneur* ha trovato ambientazione e rappresentazione soprattutto a Parigi. Nonostante la *flânerie* abbia nel tempo riguardato molte altre città del mondo, ancora oggi si può affermare che la capitale francese costituisca il luogo più adatto per questo tipo di pratica», da G. Nuvolati, *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, Firenze, Firenze University Press, 2013.

¹¹⁸ R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit.; trad. it. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, cit., p. 72.

È proprio durante una di queste passeggiate che un giorno l'attenzione di Malte viene rapita da un dettaglio nuovo:

Il mouleur dinanzi al quale passo ogni giorno ha esposto vicino alla porta due maschere. Il volto della giovane annegata, di cui si prese l'impronta alla Morgue perché era bello, perché sorrideva, perché sorrideva così ingannevolmente, come se sapesse. E sotto il suo volto che sa.¹¹⁹

Il modellatore di una bottega parigina ha esposto «il volto della giovane annegata» (in lingua tedesca *jungen Ertränkten*), un volto a cui Rilke non attribuisce alcun nome o spiegazione, probabilmente perché si tratta di una vicenda nota. Tant'è vero, che l'unica specificazione riguardo a questa figura è quella relativa alla *Morgue*, il celebre obitorio parigino. È possibile dedurre, di conseguenza, che la leggenda maggiormente condivisa sulle origini e la storia dell'*inconnue* al tempo di Rilke fosse proprio quella che gode ancora oggi di maggior credito: si trattava di una giovane mai identificata, morta suicida nella Senna e apprezzata da tutti per la sua bellezza presso la *Morgue*. Anche la voce di Malte conferma l'ipotesi che il calco sia sopravvissuto alla Storia per due motivi: perché era «bello» e, aggiunge, perché «sorrideva così ingannevole». Interessante è notare come sia presente il verbo *sorridere* (piuttosto che il sostantivo *sorriso*), quasi come se indicasse una partecipazione attiva, paradossale in un corpo privo di vita. Non solo, il predicato viene ripetuto due volte consecutive come a sottolineare che quella fosse la sua caratteristica principale, capace di determinarne anche la fortuna. Il sorriso dell'*inconnue* ricorda quello di Silencieux, entrambe sorridono ingannevolmente, quasi con la malizia di chi cerca di confondere, ingannare o celare qualcosa.

«Sorride come se sapesse» scrive Rilke, non specificando quale sia l'oggetto della sua conoscenza ed esprimendola attraverso una proposizione modale che non pretende di affermare una verità. Cosa sa l'*inconnue*? Si può immaginare, immedesimandosi nel giovane Malte, la cui vita è profondamente segnata dalle morti della madre, del padre e del ciambellano, che quest'ultimo riveda nella giovane annegata una complice o un modello. L'ambizione di Malte, forse l'unica che si riesce a intravedere nel romanzo, è

¹¹⁹ Si tratta della maschera di Beethoven, la citazione «Der Mouleur, an dem ich jeden Tag vorüberkomme, hat zwei Masken neben seiner Tür ausgehängt. Das Gesicht der jungen Ertränkten, das man in der Morgue abnahm, weil es schön war, weil es lächelte, weil es so täuschend lächelte, als es wüßte», in R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit.; trad. it. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, cit., p. 50.

quella di morire di una morte propria, quindi suicidarsi. L'*inconnue* è la sola che comprende questo desiderio perché l'ha condiviso e messo in atto, è come se lei «sapesse». Posizionato sotto a questo calco, quasi in opposizione, vi è quello di Beethoven, tanto ammirato da Rilke da fare la sua comparsa in più opere. Ad affascinare il poeta tedesco è la sordità del compositore, una disabilità che, se a molti potrebbe sembrare una disgrazia per un musicista, diventa agli occhi di Rilke la ragione della sua grandezza. L'esclusione dei suoni esterni crea uno spazio in cui si collocano soltanto i suoni interiori, in una purezza incontaminata¹²⁰, che Malte non riuscirà a raggiungere, tanto coinvolto dal mondo esterno. Il volto di Beethoven è quello che «sa», conosce l'essenza della vita ed è capace di escludere il mondo dal suo io e sopravvivere alla morte tramite la sua opera.

Il calco dell'*inconnue* e quello di Beethoven sono solo due delle numerose «cose» con cui Malte interagisce, e ciò rispecchia perfettamente l'itinerario poetico rilkiano, il quale si può configurare, parafrasando le parole di Rilke stesso, come un apprendistato a divenire cosa fra le cose: «solo se il poeta impara ad essere compiutamente *cosa* – intende Rilke – egli accede alla condizione di strumento cieco e puro dell'inconoscibile che lo adopererà».¹²¹ La parola *cosa*, nome sintetico e polemico abbraccia un campo semantico ampio ed è intesa nella sua peculiare accezione rilkiana: ogni cosa della natura, o più esattamente ogni arredo della terra. Designa infatti immagini esterne allo sguardo del soggetto, e tra queste rientrano anche le statue che, pur essendo opere artificiali dell'uomo, vengono restituite alla dimensione di cose a fianco delle pietre non scolpite. Tutto questo rientra nella poetica della *Dinggedicht*, intesa proprio come quella forma di poesia che ha come temi cose-oggetti, cose-avvenimenti o cose-figure, realtà concretamente percettibili.¹²² È la percezione che unifica i diversi fenomeni e «assicura al poeta il possesso del Reale, quale continuum al di là della frammentazione delle apparizioni (delle singole cose)»¹²³.

Se le *cose* sono presenze ricorrenti ne *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, nelle *Nuove Poesie* sono le protagoniste; infatti, si può dire che il mondo sia la vera musa ispiratrice di questa raccolta poetica. L'opera, pubblicata in due volumi tra il 1907 e il

¹²⁰ A. Destro, *Invito alla lettura di Rilke*, cit., 1979, pp. 78-79.

¹²¹ R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., trad. it. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, cit., p. IX.

¹²² A. Destro, *Invito alla lettura di Rilke*, cit., p. 56.

¹²³ Ivi, pp. 60-61.

1908, raccoglie 172 composizioni di varia lunghezza (da una decina di versi alle dimensioni di un poemetto), la maggior parte delle quali è accentrata su una singola *cosa*. È, inoltre, assente un nodo tematico che le leghi insieme; sono presenti infatti motivi di origine classica, biblica, cristiano-medievale, ma anche di attualità sollecitati dall'osservazione diretta. I gruppi, quindi, si potrebbero definire sulla base del tema, ma ciò non toglie comunque che, anche definendo un'organizzazione, questa abbia una scarsa rilevanza nella strutturazione della raccolta.¹²⁴ Le *Nuove Poesie*, infatti, possono essere lette atomisticamente, come successione disarticolata di nuclei poetici distanti. Questo si nota anche nelle scelte stilistiche: manipolazioni sintattiche decisamente radicali e strutture metriche ripercorse con libertà, come la vastissima applicazione del verso libero anche in forme strofiche chiuse, l'enjambement quasi sistematico, la non coincidenza, di regola, di unità sintattica e unità strofica, nonché l'uso imprevedibile della rima.¹²⁵

In tutta la raccolta le *cose* sono accolte dalla parola in modo da lasciarle parlare senza forzarle a dire quello che l'autore e il lettore vorrebbero, dunque senza interpretazione e giudizio. La differenza sostanziale tra le *Nuove Poesie* e *I quaderni di Malte Laurids Brigge* sta nel fatto che, nelle prime, il poeta si abbandona alla contemplazione dinanzi alle cose, nei secondi invece le *cose* «rispondono all'essere possedute, sottraendosi alla loro potenziale unicità e immobilità di simboli.»¹²⁶

Tornando alle *Nuove Poesie*, è interessante notare come sia centrale sì l'oggetto, ma soprattutto l'oggetto artistico, il *Kunstding*. Ciò si individua, in particolar modo, nei due sonetti proemiali, dedicati entrambi a una statua di Apollo.¹²⁷ *Archaischer Torso Apollos* (Torso arcaico di Apollo, 1908) è uno di questi, scritto da Rilke nel 1908, probabilmente dopo essere stato ispirato dalla scultura *Torso di Mileto, che si trovava al Louvre, museo in cui Rilke si recava spesso durante le sue passeggiate*.¹²⁸ La statua raffigura un torso maschile, privo di testa e braccia, di un giovane, di cui non si conosce nulla, a partire dall'identità e, per questo, nel nome, è ricordata solo la provenienza. A identificarlo come Apollo, il dio delle arti, è Rilke, che scrive questo componimento

¹²⁴ Ivi, p. 56.

¹²⁵ Ivi, p. 59 - 60.

¹²⁶ R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., trad. it. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, cit., 2019, p. XVI.

¹²⁷ R. M. Rilke, *Neue Gedichte*, cit., trad. it. *Nuove Poesie*, cit., 1992, p. XI.

¹²⁸ Ritorna la corrispondenza *muser, musa e museum* di cui si è scritto nel capitolo precedente.

incentrandolo sul *vedere*, l'azione che mette in relazione lo spettatore con la statua e quest'ultima con lo spettatore. Il sonetto prende le mosse da una condizione negativa, sottolineata con la ripetizione di ben sei volte del *non*, anche in posizione iniziale: all'umanità non è data, innanzitutto, la possibilità di conoscere la forma e l'identità del volto, definito «inaudito», cioè di cui non si è udito parlare. Apollo è senza volto né occhi, eppure, proprio come l'*inconnue* che *sorrideva*, il suo torso arde, splende e abbaglia divenendo focolaio attivo e radioso e sostanza viva ed erompente. Un risveglio di energie che anima l'oggetto rompendone la staticità, permettendo alla statua di vedere ogni «punto» dello spettatore e della sua vita e comunicargli che quest'ultima deve mutare.¹²⁹ Il torso di Apollo scruta in profondità l'osservatore più di quanto lui non sappia fare con se stesso, intimandogli di uscire dai suoi limiti proprio come ha fatto la scultura. Un monito che riguarda la sfera del fare artistico e quella del vivere, che potrebbe intendersi come una chiamata alla responsabilità poetica e, al contempo, etica:

La perentorietà della sentenza conclusiva ci consente, dimenticata la mediazione, di riconoscere in quelle parole la formula oracolare emanante dalla statua, sentita come l'epifania del divino apollineo. Di là viene il comando, diretto a noi con consequenzialità implacabile. Ne è il caso di confondere tale esito con una visione puramente contemplativa e statica della bellezza. Quel comando è dinamico. Ci intima di divenire altri, rompendo la crosta delle abitudini e delle funzioni cui la vita ci assoggetta; di rigenerarci.¹³⁰

In *Torso arcaico di Apollo*, così come in tutte le poesie contenute nella medesima raccolta, troviamo l'evidente influenza di Rodin, dovuta probabilmente anche alla vicinanza fisica tra i due in quel momento. Non è un caso che la seconda parte delle *Nuove Poesie*, aperta dal componimento appena esaminato, presenti una dedica allo scultore, scritta in francese: «A mon grand Ami Auguste Rodin»¹³¹. Rilke accoglie la lezione etico-artistica di Rodin per la quale viene riconosciuta essenziale un'abilità artigianale antitetica rispetto ai miti romantici della creazione per forza di ispirazione travolgente o per necessità di effusione di una interiorità prorompente.¹³²

¹²⁹ Ivi, XI.

¹³⁰ Ivi, XII.

¹³¹ Ivi, 193.

¹³² A. Destro, *Invito alla lettura di Rilke*, cit., 1979, p. 55.

La morte anonima e il conforto con Charles Baudelaire

Il soggiorno parigino di Rilke (1902 - 1914) e la relativa produzione letteraria, oltre a essere esplicitamente influenzati dall'*arte* di Auguste Rodin, richiamano, tematicamente più che stilisticamente, le opere di Charles Baudelaire. Sono numerosi, infatti, nelle *Nuove Poesie*, ma anche ne *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, i *tableaux parisiens* che ricordano quelli baudelairiani.¹³³ Il giovane Malte naufraga a Parigi concentrato ad indagare nella bruttezza, nella morte e nell'amore, nello stesso modo in cui Rilke pone l'attenzione ai tratti sgradevoli e repellenti della realtà esterna. La capitale francese nelle *Nuove Poesie* esibisce esseri degradati e spettrali e anche corpi anonimi allineati nell'obitorio. Come per Rodin, anche il riferimento a Baudelaire non solo è indiretto, ma esplicito:

Ti ricordi l'incredibile poesia di Baudelaire *Une charogne*? Può darsi che ora io la capisca... Era suo compito, in quell'orrore solo in apparenza ripugnante, vedere un volto dell'Essere che vale come tutti gli altri. Non c'è scelta o rifiuto.¹³⁴

Rilke dimostra di apprezzare, ne *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, il componimento *Une charogne* (Una carogna, 1857), ma soprattutto il realismo sociale di Baudelaire, definito da un modo di osservare capace di astenersi da ogni giudizio, quasi si trattasse di un dovere verso la realtà. In questo senso, l'itinerario percorso da Malte si caratterizza come una progressiva assunzione cosciente del Reale, sia nel suo versante moderno e sociale, sia in quello del ricordo.¹³⁵ *Une charogne* è «incredibile» perché svela al poeta la sua funzione rispetto al Reale: non sceglierlo, né rifiutarlo, ma *vederlo*. Per questo, sulla scia di questa presa di coscienza, Rilke, in *Nuove Poesie*, si cimenterà nella

¹³³ F. Garber, *Time and the City in Rilke's "Malte Laurids Brigge"*, *Contemporary Literature*, 11, 3, 1970, p. 327.

¹³⁴ «Erinnern Sie sich an Baudelaires unglaubliches Gedicht *Une charogne*? Vielleicht verstehe ich es jetzt», in R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., trad. it. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, cit., p. 55.

¹³⁵ A. Destro, *Invito alla lettura di Rilke*, cit., 1979, p. 69.

scrittura di due componimenti: *Leichen-Wäsche* (Lavanda del corpo, 1908) e *Morgue* (Morgue, 1906) chiaramente ispirati a *Une charogne* baudelairiana.

Lavanda del corpo è una poesia scritta nell'estate del 1908 in cui Rilke gioca mettendo in contrasto la precisione descrittiva con l'enigmaticità del contesto e dello svolgimento dei fatti. Due donne (dove? perché? quando?) lavano lungamente un cadavere *sconosciuto*.¹³⁶ Nonostante si siano abituate alla sua presenza, appena accendono la lampada, «lo sconosciuto fu del tutto sconosciuto». La vicenda ricorda la ritualità della storia sacra, in cui le due Marie, ai piedi di Gesù crocifisso¹³⁷, ne lavano il corpo, solo che, nel caso rilkiano, le due donne non conoscono l'identità del cadavere, di lui non sanno nulla, si tratta di «uno senza nome». Qualcuno lascia distrattamente un panno imbevuto di aceto sopra la bocca del morto, ma lui, silenziosamente e attraverso la sua mano, fa intuire che non ha più sete. Anche questo cadavere, come Gesù, indica l'agire a coloro che lo assistono, ma la differenza delle due scene, quella cristiana e quella pagana, sta nel messaggio: «e poiché non sapevano nulla del suo destino, / continuando a lavare, lo inventarono». Questi versi, con una non celata malizia da parte di Rilke, alludono all'esorbitanza e all'arbitrio degli interpreti che manipolano l'opaca concretezza dei fatti, per farla entrare forzatamente nella logica di una storia.¹³⁸ Le donne attribuiscono, quindi, un *significato* alla morte del cadavere, mentre il cristianesimo fornirà ai suoi credenti una vita oltre la morte. Il desiderio di trovare un *perché* a un decesso, inteso sia in senso concreto, sia in senso metafisico, risulta spesso una volontà comune, soprattutto per quanto riguarda le morti anzitempo. Nel caso in cui il defunto sia privo d'identità, come *l'inconnue de la Seine*, l'assenza di *significati* diventa anche il propulsore per la creazione e la proliferazione di nuovi significati. In questo, si inserisce perfettamente il genio del poeta e del narratore.

Morgue, un altro componimento all'interno delle *Nuove Poesie*, scritto i primi di luglio del 1906, è ambientato nel celebre obitorio in cui il cadavere dell'*inconnue* pare essere stato conservato e ammirato. Lì, verso la fine del XIX secolo, ogni giorno vi arrivavano i cadaveri destinati all'identificazione, molti dei quali erano giovani donne annegate nella Senna. Si trattava di uno spettacolo particolarmente apprezzato sia dai parigini sia dai forestieri, che si recavano all'obitorio per osservare con curiosità la fila

¹³⁶ R. M. Rilke, *Neue Gedichte*, cit.; trad. it. *Nuove Poesie*, cit., p. X.

¹³⁷ A. Destro, *Invito alla lettura di Rilke*, cit., 1979, p. 56.

¹³⁸ R. M. Rilke, *Neue Gedichte*, cit.; trad. it. *Nuove Poesie*, cit., p. X.

di corpi distesi dietro alle vetrate.¹³⁹ Rilke descrive una circostanza che potrebbe adattarsi perfettamente alla leggenda sul ritrovamento del cadavere della bella annegata:

Sono là pronti, quasi si trattasse
d'inventare a cose fatte un'azione
capace di connetterli e accordarli
gli uni agli altri e a questa fredda sala;

perché alla scena manca un tratto che concluda.
Quale nome avrebbero dovuto
trovare in quelle tasche? Per cancellarne i segni
del disgusto lavorarono le bocche:

non sparì; ma il disgusto ora è pulito.
Le barbe irte e ancora un po' più dure,
ma più decenti agli occhi dei guardiani,

solo per non nauseare i curiosi.
Gli occhi dietro le palpebre
si sono rovesciati e ora guardano dentro.¹⁴⁰

I cadaveri sono collocati in una fredda sala, così perfetti da sembrare quasi «pronti» e in procinto di realizzare una coreografia capace di connetterli e accordarli. L'assenza d'identità affascina il poeta che si chiede quale nome si sarebbe dovuto trovare in quelle tasche. Il componimento termina con un distico quasi commovente se si pensa al destino dell'*inconnue* e, in generale, a quello di chi è morto: «Gli occhi dietro alle palpebre si sono rovesciati e ora guardano dentro». In riferimento all'*inconnue* si è sempre parlato di un volto privo di occhi, poiché, in quanto chiusi, vengono meno alla loro

¹³⁹ E. S. Bonelli, *L'inconnue de la Seine: il nome proprio tra veli e simulacri*, in «Rivista internazionale di onomastica letteraria», 18, 1, 2016, p. 23.

¹⁴⁰ «Da liegen sie bereit, als ob es gälte, / nachträglich eine Handlung zuerfinden, / die mit einander und mit dieser Kälte / sie zu versöhnen weiß und zu verbinden; / denn das ist alles noch wie ohne Schluß. / Wasfür ein Name hätte in den Taschen / sich finden sollen? An dem Überdruß / um ihren Mund hat man herumgewaschen: / er ging nicht ab; er wurde nur ganz rein. / Die Bärte stehen, noch ein wenig härter, / doch ordentlicher im Geschmack der Wärter, / nur um die Gaffenden nicht anzuwidern. / Die Augen haben hinter ihren Lidern / sich umgewandt und schauen jetzt hinein», in R. M. Rilke, *Neue Gedichte*; trad. it. *Nuove Poesie*, cit., 1992, p. 63.

funzione. La poesia di Rilke apre però il campo a un'altra prospettiva: se gli occhi ci fossero, ma osservassero piuttosto che l'esterno, l'*interno*? Se fosse così, ci si chiede che cosa il cadavere della giovane sconosciuta potesse vedere e cercare al suo *interno*. Colei che nella scelta di togliersi la vita, aveva trovato risposta alle sue domande, o perlomeno ne aveva attenuato il tormento, cosa può ancora *vedere*?

Nella visione di Rilke, quella di chi si toglie la vita in giovane età è una morte incompiuta, alla quale non è stata data la possibilità di maturazione. Viene descritta così la scelta di Wolf von Kalckreuth, un giovane poeta morto suicida a diciannove anni, a cui è dedicato un componimento contenuto nel *Requiem: Für Wolf von Kalckreuth* (Per il Conte Wolf von Kalckreuth, 1908). Il protagonista è uno sconosciuto, al quale Rilke parla come se la sua morte avesse stabilito un contatto e una ragione di colloquio non meno forte dell'amicizia. Nella morte vi è quasi una sorta di solidarietà scaturita dal fatto che entrambi hanno patito l'esperienza di un mondo disgregato e sempre più incomprensibile.¹⁴¹ Si tratta di un monotono canto funebre affidato alla lenta fila degli endecasillabi sciolti, pausati e variati solo negli accenti e nelle inarcature; una nota bassa lungamente protratta che sembra allontanarsi e tornare ogni volta su se stessa, come se fosse recitata da una voce incantata non priva di un reale trasporto emotivo.¹⁴² Anche questo componimento si apre all'insegna del *vedere*: «Veramente non t'ho mai visto?»¹⁴³ chiede il poeta rivolgendosi all'anima del giovane che non c'è più. Rilke, infatti, è così partecipe della tragedia del conte, al punto da avere «gonfio il cuore» e, al tempo stesso, sembrargli quasi impossibile non averlo mai conosciuto.

La prima difficoltà per il poeta consiste nel capacitarsi, e quindi di realizzare e poi scrivere, che il ragazzo è morto, «appassionatamente morto». Per questo introduce fin da subito la domanda capitale, la stessa che si potrebbe porre all'*inconnue* e a tutti i suicidi: «...Fu, / come credevi, un gran sollievo, o il non-più-vivere / troppo lontano ancora era dall'essere / nella morte?...»¹⁴⁴ Si intuisce quindi quel concetto accennato sopra: la morte suicida di un giovane è una morte incompleta, un non-più-vivere, che il poeta non esita a definire un «fanciullesco errore», perché, se è vero che scegliere quando e come morire è un diritto che Rilke approva, è giusto farlo nel momento in cui si è coscienti di cosa sia

¹⁴¹ Ivi, p. XXI.

¹⁴² Ivi, p. XXI.

¹⁴³ Ivi, p. 435.

¹⁴⁴ Ivi, p. 435.

la vita e la morte sia maturata attraverso di essa. Sorprendentemente il *Requiem* si trasforma in un canto di vita e non più di morte:

Com'eri a lei vicino, qui, tu caro.
Com'era a casa, qui, quella che tu cercavi,
la gioia austera del tuo arduo anèlito.
Quando, deluso da felicità e disgrazia,
t'affondavi in te stesso ed a fatica
ne emergevi, quasi crollando vinto
sotto il peso del tuo reperto oscuro:
la portavi, pur senza riconoscerla, la gioia,
Il corpo del tuo piccolo Salvatore,
nel giro del tuo sangue lo portavi e più oltre.
Perché non aspettasti l'istante quando il peso,
fattosi insopportabile, d'un tratto cambia senso
e pesa tanto solo perché è autentico;
e forse questo istante era imminente;
s'accomodava in capo la corona alla tua porta,
quando tu con violenza la chiudesti.¹⁴⁵

A questo punto, Rilke augura al giovane di incontrare la gioia che tanto aveva desiderato e pensato di trovare nella morte sognata. In questo invito non vi è alcun significato spirituale né tantomeno religioso e nessuna allusione a una vita dopo la morte, che contrasterebbe con l'ateismo di Rilke. Eppure, in questo passo, è come se il poeta sentisse la necessità di immaginare una coscienza anche nel defunto, capace di confermare una scelta irrevocabile. Da questo momento in poi il componimento si suddivide in tre parti definite da alcune ripetizioni. Nella prima vi è la reiterazione del "Wer" (chi) interrogativo che sottolinea l'incapacità di chiunque di intuire le dinamiche

¹⁴⁵ «Wie nahe warst du, Lieber, hier an ihr. / Wie war sie hier zuhaus, die, die du meintest, / die ernste Freude deiner strengen Sehnsucht. / Wenn du, enttäuscht von Glücklichkeit und Unglück, / dich in dich wühltest und mit einer Einsicht / mühsam heraufkamst, unter dem Gewicht / beinah zerbrechend deines dunkeln Fundes: / da trugst du sie, sie, die du nicht erkannt hast, / die Freude trugst du, deines kleinen Heilands / Last trugst du durch dein Blut und holtest über. / Was hast du nicht gewartet, dass die Schwere / ganz unerträglich wird da schlägt sie um / und ist so schwer, weil sie so echt ist. Siehst du, / dies war vielleicht dein nächster Augenblick; / er rückte sich vielleicht vor deiner Tür / den Kranz im Haar zurecht, da du sie zuwarfst», in R. M. Rilke, *Neue Gedichte*; trad. it. *Nuove Poesie*, cit., p. 437.

che conducono a una scelta di morte come quella, nella seconda invece del “wenn” (se) e nella terza del “vielleicht” (forse). I tre Se consecutivi aprono al campo delle possibilità che, nel loro compiersi, avrebbero potuto fermare il giovane dal compiere il gesto estremo: consistono nell’incontro con una donna, quindi l’amore, nel dialogo con qualcuno in grado di comprenderlo e con la conoscenza di uomini al lavoro, specificando che questa circostanza sarebbe stata utile sono nel caso in cui fosse riuscito a riconoscervi la virtù dell’opera artigianale. Infine, il *forse*, acquista il significato di ribadire ipotesi che non trovano una soluzione:

Lo so, lo so: stavi là avanti e i solchi
Tastavi come chi decifra al buio
La scritta su una lapide. E ogni luce che ardesse
Ti parve un lume posto a illuminare
quella riga; ma la fiamma si spense
Prima che tu intendessi; forse fu il tuo respiro,
Forse fu il tremolio della tua mano;
Forse da sé si spense, come accade alle fiamme.
Tu mai non la leggeresti. Noi non osiamo leggere
Attraverso il dolore e da tanta lontananza.¹⁴⁶

Rilke conclude, infine, sostenendo che sia «meschino» pensare a quello che non fu, a un esito diverso di una storia di vita ormai scritta. In fondo, in ogni paragone che viene compiuto, soprattutto nel confronto tra sensibilità e percorsi umani, intrinsecamente diversi, c’è un’ombra di rimprovero ingiusto. Infine, l’autore chiude questo canto regalando a Wolf von Kalckreuth dei consigli da seguire d’ora in avanti: gli raccomanda di non avvilitarsi quando gli altri morti, «gli altri che ressero fino alla fine», lo sfioreranno e di scambiare con loro sguardi tranquilli, senza temere che la forma in cui ha scelto il suo lutto lo opprime o lo distingue. Un’ultima raccomandazione, quindi, che il poeta

¹⁴⁶ «Ich weiß; ich weiß: du lagst davor und griffst / die Rillen ab, wie man auf einem Grabstein / die
Inscription abfühlt. Was dir irgend Licht / zu brennen schien, das hieltest du als Leuchte
vor diese Zeile; doch die Flamme losch / eh du begriffst, vielleicht von deinem Atem, / vielleicht vom
Zittern deiner Hand; vielleicht / auch ganz von selbst, wie Flammen manchmal ausgehn. / Du lasest's nie.
Wir aber wagen nicht, / zu lesen durch den Schmerz und aus der Ferne», in Ivi, p. 439.

“maggiore” rivolge al poeta “minore”, quasi in un rapporto fraterno e di protezione, anche dopo la vita. Conclude poi con:

Chi parla di vittorie? Resistere oggi è tutto.¹⁴⁷

La morte *anonima* ritorna anche, come tematica trasversale lungo lo spazio e il tempo dei ricordi, ne *I quaderni di Malte Laurids Brigge*. Si desidera riportare all’attenzione, in particolar modo, una pagina dedicata a un episodio casuale, ma emblematico, accaduto a Malte durante un soggiorno a Napoli. Mentre è seduto nel tram, nota che di fronte a lui, in un atto «del tutto naturale e senza sforzo», una ragazza *sconosciuta* muore. La morte, così imprevedibile e celere, diviene un fatto non più individuale, ma collettivo, al punto che le carrozze dietro al tram si fermano e si ammassano, «come se in quella direzione non si proseguisse mai più»¹⁴⁸. Il decesso non viene subito riconosciuto dai presenti: tutti i passeggeri iniziano a occuparsi della giovane, immaginando sia soltanto svenuta. In quel tram «la ragazza pallida, grassa, sarebbe potuta così morire tranquilla, appoggiata alla vicina. Ma la madre non lo permise»¹⁴⁹. L’amore materno interferisce nell’opera della morte, la madre le mette in disordine gli abiti, le versa qualcosa nella bocca e le strofina la fronte con un liquido che qualcuno ha portato, una procedura che ricorda quella di *Lavanda del corpo*. Poi, quando gli occhi della figlia si rovesciano un poco, la scuote sempre di più, affinché lo sguardo torni in avanti, non se ne vada e continui a *vedere*. «Gridava dentro quegli occhi che non udivano»¹⁵⁰ scrive Rilke utilizzando una sinestesia che include ben tre sfere sensoriali e nella quale gli occhi si caratterizzano per un’incapacità di cogliere gli stimoli esterni, ma al tempo stesso per essere in grado di comunicare ancora con il mondo. Infine, la madre scrolla ancora una volta il corpo della ragazza come se di fronte a lei ci fosse una bambola, «stese il braccio e la colpì con tutta la sua forza sul viso grasso, perché non morisse. Allora ebbi paura»¹⁵¹. L’amore, nel tentativo di opporsi alla morte, invoca la vita con violenza e questa immagine fa scaturire in Malte, che osserva la scena, la stessa sensazione di paura

¹⁴⁷ «Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles», in Ivi, p. 443.

¹⁴⁸ R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., trad. it. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, cit., 2019, p. 130.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Ivi, p. 131.

e tormento che aveva provato di fronte alla morte non-compiuta del conte Wolf von Kalckreuth.

Ne *I quaderni di Malte Laurdis Brigge* la morte è un tema attraverso cui è possibile ripercorrere anche l'infanzia del protagonista. Vi è una storia, impressa nelle memorie del giovane Malte, che riguarda sì la morte, ma anche l'anonimato e il mascheramento, temi cari anche al lavoro in riferimento all'*inconnue*. L'episodio in questione riguarda *La fine di Griša Otrep'ev e la morte di Carlo il Temerario*, una delle storie più celebri sugli impostori, secondo la quale Griša Otrep'ev si era fatto passare per lo zar Dimitrij, figlio di Ivan il Terribile. Il falso zar, così fermo e capace di *essere* ciò che non è, mantiene intatta l'espressione regale ancora tre giorni dopo la morte.¹⁵² Un volto, quindi, che non viene alterato dal decesso e rimane scolpito nella mente di Malte, il quale afferma di ricordare bene quanta impressione gli faceva questa storia anche a distanza di tanti anni. La descrizione di come, in segno di disprezzo, il cadavere del falso zar era stato gettato tra la folla rimanendo là per tre giorni, lacerato e crivellato con una maschera sul volto, è alquanto significativa e si colloca in opposizione a quella che è la storia dell'*inconnue*. Il cadavere della giovane attira la medesima curiosità, ma la sua bellezza e innocenza ispirano un'inquietante devozione e non, come nel caso di Griša Otrep'ev, cieca violenza.

Sempre nel confronto con l'*inconnue de la Seine*, poi, si può riflettere a proposito della *maschera* e di ciò che rappresenta. Il termine proviene o dalla forma preindoeuropea *masca* con significato di fuliggine, fantasma nero oppure si ipotizza la derivazione da *masca* come voce regionale di area ligure o piemontese con significato di strega.¹⁵³ La maschera, intesa come oggetto di mascheramento o stravolgimento dell'identità, compare più volte ne *I quaderni*. Oltre al caso nominato in precedenza, un altro episodio, sempre all'interno dell'infanzia, è degno di essere qui considerato: un giorno, il piccolo Malte apre un armadio di casa trovandoci al suo interno una confusione di costumi da maschera, talmente vari da provocare in lui quasi dell'emozione e dell'ebbrezza:

Solo in esse vidi davvero libere e infinite possibilità di trasformazione: di essere una schiava che viene venduta, o di essere Jeanne d'Arc o un vecchio re o un mago; ora tutte queste metamorfosi erano a mia disposizione, specialmente perché c'erano anche maschere, grandi visi minacciosi o stupefatti con vere barbe e sopracciglia

¹⁵² Ivi, p. 149.

¹⁵³ Definizione presa dall'articolo L. Romani, *Maschera, masca*, 2018, Treccani.

folte o arcuate. Non avevo mai visto maschere prima d'allora, ma capii subito che le maschere dovevano esistere.¹⁵⁴

Malte, in mezzo a tutta questa varietà impossibile da numerare, sceglie di indossare una maschera che definisce avere «un odore stranamente vuoto», utilizzando un'altra delle espressioni tipiche rilkiane fra percezioni di sensi diversi. La maschera, inoltre, aderisce perfettamente al suo volto, consentendogli comodamente di guardare attraverso. Si tratta quindi di un oggetto senza odore, privo perciò di un'identità e che consente di vedere al di là; tutto sommato si tratta di un mascheramento che garantisce libertà di azione. Ad un certo punto però, la maschera che calza perfettamente, si rivela per Malte soffocante: i cordoni del mantello che indossa iniziano a strozzarlo, la maschera preme sempre di più sulla testa e la rabbia aumenta. Mentre si affanna per togliere quel rivestimento, alza gli occhi e di fronte a sé, nello specchio, gli compare l'immagine di sé stesso divenuto un «terribile sconosciuto»¹⁵⁵, una vista talmente sconvolgente da condurlo a perdere conoscenza. A seguire, Malte si abbandona a un pianto disperato che la maschera occulta e non lascia fuoriuscire, in preda alla disperazione scende le scale e va incontro ai familiari pregando loro di farlo uscire: «“tiratemi fuori, se ancora si può, e tenetemi voi” ma loro non udirono; non avevo più voce».¹⁵⁶ Questo sconvolgimento, dovuto all'ingannevole e incontrollata visione di sé, ricorda un'altra maschera, presente nel *Requiem per Wolf von Kalckreuth* di cui si è scritto in precedenza:

Tu hai distrutto. Questo dovrà dirsi
di te per tutti i tempi. E se è imminente
un eroe che strappi come maschera
quel senso che scambiamo per il volto
delle cose e violentemente sveli
volti i cui occhi da tempo ci spiano
in silenzio da fori camuffati:
questo, sì, è volto, e non si cambierà:
questo: che tu hai distrutto.¹⁵⁷

¹⁵⁴ R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., trad. it. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, cit., 2019, p.71.

¹⁵⁵ Ivi, p. 83.

¹⁵⁶ Ivi, p. 84.

¹⁵⁷ R. M. Rilke, *Neue Gedichte*; trad. it. *Nuove Poesie*, a cura di Giacomo Cacciapaglia, cit., p. 437.

Il rimprovero di Rilke nei confronti del giovane per il suo gesto estremo è seguito dall'ipotesi, quasi l'augurio, dell'arrivo di un eroe che riveli il vero senso delle cose mostrando all'umanità i veri volti del mondo.

In conclusione, l'invito che il poeta raccoglie è quello di non compiangere i morti giovani, coloro che, nella considerazione corrente, sono stati derubati della vita: l'errore in realtà è quello di separare nettamente vita e morte, laddove si tratta in realtà di due momenti d'una stessa corrente che le percorre entrambe, anche se, come già detto, non è da pensare a una sopravvivenza dell'anima alla maniera cristiana.¹⁵⁸

Le sconosciute e le abbandonate

Si è concluso il paragrafo precedente analizzando il *Requiem per Wolf von Kalckreuth* e da qui si desidera riprendere il discorso approfondendo, questa volta, il *Requiem per un'amica*, scritto per la pittrice Paula Modersohn-Becker, che Rilke aveva conosciuto a Worpswede e che era morta poco dopo un parto, nel 1907. La struttura e lo stile sono i medesimi del requiem dedicato al conte, e anche il significato: così come Wolf von Kalckreuth, anche Paula deve trovare la pace nell'essere «morta tra i morti». Lo spettro dell'amica, infatti, non vive sereno, ma ritorna sensibile, se non visibile, ad aggirarsi nell'*intérieur* del poeta, sfiorandone gli oggetti, inquieto, come se avesse dimenticato qualcosa sulla terra.¹⁵⁹ Rilke si chiede se l'amica morta tema, desideri o cerchi qualcosa in lui: forse vuole terminare l'opera che ha lasciato interrotta, o desidera ancora dipingere e, ancora, sogna che il poeta si rechi in paesi da lei mai visitati per portarle i fiori e i frutti (i soggetti preferiti della sua arte). Essa stessa è descritta come un frutto che avrebbe dovuto lentamente maturare, e Rilke scrive che, come un frutto, si dipinge nuda allo specchio e quell'autoritratto resta testimonianza del suo sguardo dimesso, descritto come uno sguardo «di una santa»¹⁶⁰. Il poeta le chiede di avvicinarsi a lui e al lume, affermando

¹⁵⁸ Ivi, p. 88.

¹⁵⁹ R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., trad. it. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, cit., 2019, p.85.

¹⁶⁰ R. M. Rilke, *Neue Gedichte*; trad. it. *Nuove Poesie*, a cura di Giacomo Cacciapaglia, cit., p. 419.

«io non ho paura di guardare in faccia i morti. Quando / vengono hanno il diritto di fermarsi / nel nostro sguardo come le altre cose».

Anche in questo caso, Rilke sostiene che quella dell'amica sia una morte che non è maturata lentamente come avrebbe dovuto ed è per questo che si presenta come uno spettro inquietante che *ritorna*. In lei, d'un tratto, era cominciato a crescere un altro germe: la morte che portava in seno insieme con il figlio che era concepito in lei. La fine della sua vita è la conseguenza del possesso da lei subito da parte di un uomo «dov'è un uomo che abbia diritto al possesso?», scrive Rilke, e qui, come sottolineato da Jesi pare che la sua mistica negativa del possesso giunga alle tonalità più cupe, “infere”: il possesso sulle cose della terra diviene innanzitutto il dominio dell'uomo sulla donna.¹⁶¹ Una prospettiva che appare ancora più interessante, soprattutto alla luce delle riflessioni contemporanee sul rapporto patriarcale esistente nelle relazioni di natura familiare, sentimentale e non solo, e che viene confermata nella Terza Elegia delle *Duineser Elegien* (Elegie Duinesi, 1923). In questo componimento, Rilke distrugge il mito dell'amore: in opposizione al sentimento puro e capace di dedizione della donna (madre e amante a un tempo), l'amore maschile viene denunciato come frutto di eredità ancestrali, primigenie e istintuali radicate in un inconscio di cui, in quegli anni, la psicoanalisi stava illuminando il ruolo e l'importanza.¹⁶² Rilke sostiene, rivolgendosi a Paula: «... dal tuo specchio / ti ha tolta un uomo...»¹⁶³. Ragionando a proposito del destino dell'*inconnue de la Seine*, è possibile chiedersi se quest'ultimo sia stato interpretato, nelle numerose “leggende” che hanno provato a ricostruirne la storia, come affine a quello di Paula. Nell'analisi delle tradizioni si è visto come la maggior parte di esse associno la scelta del suicidio di una giovane donna alla presenza o all'assenza di un uomo, forse risentendo ancora del pensiero romantico che voleva la figura femminile, fosse essa salvifica o fatale, in una posizione subordinata e dipendente dall'amore maschile. Per questo, secondo qualcuno, l'*inconnue* potrebbe essersi tolta la vita perché non ricambiata nei sentimenti o, al contrario, perché vittima di una vita matrimoniale soffocante o violenta, in entrambi i casi il *possesso* potrebbe rappresentare un movente.

¹⁶¹ R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., trad. it. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, cit., 2019, p. 86.

¹⁶² Ivi, p. 89

¹⁶³ R. M. Rilke, *Neue Gedichte*; trad. it. *Nuove Poesie*, a cura di Giacomo Cacciapaglia, cit., p. 423.

Nello stesso periodo in cui Rilke scrive il *Requiem per un'amica*, compone anche *Fragment* (Frammento), la storia di una fanciulla morta senza mai essere stata posseduta dall'uomo che ne è innamorato: il corpo di lei resta intatto anche dopo la morte, solo il viso si logora; un destino opposto a quello della bella sconosciuta. L'amante, di fronte alla sua dipartita, le pone sugli occhi due boccioli di rosa, i quali fioriscono. Le due grandi rose rosse sbocciate sono ricche della vita della vergine che non ha mai posseduto.¹⁶⁴ Anche nel requiem dedicato a Paula compaiono le rose, emblema di una presenza femminile anche dopo la morte:

Vedi sul mio scrittoio questa rosa;
su lei la luce è come su te timida:
anche lei non dovrebbe essere qui.
Fuori in giardino, non mischiata a me,
doveva rimanere; o sfiorir - ora dura
così: cos'è per lei la mia coscienza?¹⁶⁵

Ne *I quaderni di Malte Laurids Brigge* la presenza dei fiori si configura contrapposta al possesso. Il piccolo Malte, una notte, ha un incubo che costringe i genitori, impegnati in un ballo, a recarsi al suo capezzale. La madre lo conforta e poi ritorna alla festa «... Sulla coltre ritrovai il carnet di ballo di mia madre; e alcune camelie bianche. Non ne avevo mai viste. E me le posi sugli occhi, quando sentii com'erano fresche»¹⁶⁶.

Ritornando al confronto tra la vicenda di Paula e quella dell'anonima di *Frammento* può essere interessante considerare l'ipotesi di Furio Jesi, il quale sostiene che, nonostante l'incertezza e la scarsità dei documenti (alcuni dei quali forse deliberatamente distrutti), vi siano ragioni di pensare che *Frammento* sia stato scritto da Rilke con preciso riferimento a Paula, verso la quale sembra aver nutrito, al tempo di Worpswede, un sentimento d'amore. Tanto più inquietante risulta, dunque, l'evocazione nel *Requiem per l'amica*, la quale non ha potuto maturare la propria morte in quanto

¹⁶⁴ R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., trad. it. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, cit., p. 87.

¹⁶⁵ «Sie sehen diese Rose auf meinem Schreibtisch; / auf ihr ist das Licht so ängstlich auf dich: / sie sollte auch nicht hier sein. / Draußen im Garten, nicht mit mir gemischt, / er musste bleiben; oder verblassen - jetzt hält es / so: was ist mein Gewissen für dich?», in R. M. Rilke, *Neue Gedichte*; trad. it. *Nuove Poesie*, a cura di Giacomo Cacciapaglia, cit., p. 421.

¹⁶⁶ R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., trad. it. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, cit., 2019, p.39.

posseduta. Il rapporto sessuale acquisterebbe quindi, implicitamente, una coloritura orrida.

Nell'opera di Rilke, l'amore non rompe il cerchio della solitudine, poiché la cifra ideale che presenta è quella dell'amore infelice e della passione non corrisposta. Per questo, ne *I quaderni* affiorano le immagini delle abbandonate, nelle quali è additata la perfezione della situazione d'amore: «un simile amore non ha bisogno d'essere ricambiato. Contiene in sé l'invocazione e la risposta. Si esaudisce in se stesso».¹⁶⁷ La mistica del possesso fa sì che esse, le abbandonate, le costrette a sfuggire al possesso, acquistino un valore esemplare: «la loro menomazione si traduce in supremazia, la loro solitudine in sorte privilegiata.»¹⁶⁸ Il passo in cui vengono ricordate è toccante:

E da loro, sotto la pressione di infinite pene, sono uscite le amanti colme di forza che, mentre invocavano l'uomo, lo superavano; che crescevano oltre lui quando non tornava, come Gaspara Stampa o come la Portoghese, che non desistevano fino a quando il loro tormento si convertiva in uno splendore duro e gelido, non più sopportabile. Sappiamo di questa e di quella poiché ci sono le lettere, conservate quasi per miracolo, o libri di poesie che accusano o lamentano, o ritratti che in una galleria ci guardano attraverso un pianto, riuscito al pittore poiché non sapeva che cosa fosse. Ma ce ne sono state infinitamente di più; quelle che hanno bruciato le loro lettere, e altre che non avevano più la forza di scriverle. Vecchie, che erano indurite con un nocciolo di squisitezza di sé, che nascosero. Donne divenute informi e grasse, che ingrossate per esaurimento, si lasciavano diventare simili ai loro mariti e tuttavia erano tanto diverse all'interno, là dove aveva operato il loro amore, nel buio. Partorienti che non volevano mai partorire, e quando morivano all'ottavo parto avevano i gesti e la leggerezza di fanciulle felici di accostarsi all'amore. E quelle che rimasero accanto a violenti e ubriaconi, poiché avevano trovato il modo di essere dentro di sé tanto lontane da essi quanto in nessun altro luogo; e quando andavano fra la gente non potevano nascondere e rilucevano come se avessero sempre a che fare coi santi. Chi può dire quante e quali furono. È come se avessero annientato in anticipo le parole con cui potremmo capirle.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Ivi, p. 134.

¹⁶⁸ F. Jesi, *Rainer Maria Rilke*, Firenze, La nuova Italia, 1979, p. 89.

¹⁶⁹ «Und aus ihnen sind, unter dem Druck endloser Nöte, die gewaltigen Liebenden hervorgegangen, die, während sie ihn riefen, den Mann überstanden; die über ihn hinauswuchsen, wenn er nicht wiederkam, wie Gaspara Stampa oder wie die Portugiesin, die nicht abließen, bis ihre Qual umschlug in eine herbe, eisige Herrlichkeit, die nicht mehr zu halten war. Wir wissen von der und der, weil Briefe da sind, die wie durch

Tra di esse il poeta tedesco, oltre a ricordare Gaspara Stampa e Marianna Alcoforado, nomina Clara d'Anduze, Louise Labbé, Marceline Desbordes, Elisa Mercoeur, Julie Lespinasse e Marie-Anne de Clermont, per lo più poetesse. L'amore ne *I quaderni di Malte Laurids Brigge* è un filo rosso che percorre tutta l'opera in modo più o meno esplicito e, come accennato anche in precedenza, si presenta nel tema dell'amante infelice che mantiene intatta l'intensità del suo sentimento pur nell'irrevocabile rinuncia al partner. Tutto questo assume una funzione essenziale: quella di illustrare il modo esemplare di porsi dell'Io del poeta rispetto alla realtà.¹⁷⁰ Altre poesie comprese nell'alone di una figura femminile passata nell'invisibile, come il Requiem per Paula Modersohn – Becker, sono i cinquantacinque *Sonette an Orpheus* (Sonetti a Orfeo, 1923) composti da Rilke come monumento funebre alla memoria di Wera Ouckama Knoop, la figlia morta adolescente di Gerhart Ouckama Knoop, amico del poeta. L'atteggiamento di Rilke e i suoi rapporti con la figura di Wera sono, però, profondamente diversi rispetto a quelli che lo legavano a Paula. Wera non è, come Paula, uno spettro inquietante che ritorna come se avesse dimenticato qualcosa e che pone il poeta nella situazione dell'uomo dolorosamente turbato dalla presenza di un *revenant*¹⁷¹, ma di lei, Wera, Rilke scrive: «... avrei quasi paura di chiudere gli occhi, per non sentirla d'un tratto vincere in me tutto il senso d'esser vivo e presente»¹⁷². Lo spettro di Paula invece è spaesato nel visibile e nell'invisibile: non conduce in alcun luogo, ma trasmette la sua angoscia. Dal *Requiem* ai *Sonetti* il mutamento è avvenuto in Rilke, ben più che nelle figure femminili evocate. Quando il poeta scrive il *Requiem*, emergono le angosce e gli orrori della mistica

ein Wunder sich erhielten, oder Bücher mit anklagenden oder klagenden Gedichten, oder Bilder, die uns anschauen in einer Galerie durch ein Weinen durch, das dem Maler gelang, weil er nicht wußte, was es war. Aber es sind ihrer zahllos mehr gewesen; solche, die ihre Briefe verbrannt haben, und andere, die keine Kraft mehr hatten, sie zu schreiben. Greisinnen, die verhärtet waren, mit einem Kern von Köstlichkeit in sich, den sie verbargen. Formlose, stark gewordene Frauen, die, stark geworden aus Erschöpfung, sich ihren Männern ähnlich werden ließen und die doch innen ganz anders waren, dort, wo ihre Liebe gearbeitet hatte, im Dunkel. Gebärende, die nie gebären wollten, und wenn sie endlich starben an der achten Geburt, so hatten sie die Gesten und das Leichte von Mädchen, die sich auf die Liebe freuen. Und die, die blieben neben Tobenden und Trinkern, weil sie das Mittel gefunden hatten, in sich so weit von ihnen zu sein wie nirgend sonst; und kamen sie unter die Leute, so konnten sie nicht verhalten und schimmerten, als gingen sie immer mit Seligen um. Wer kann sagen, wie viele es waren und welche. Es ist, als hätten sie im voraus die Worte vernichtet, mit denen man sie fassen könnte», in R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., trad. it. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, cit., 2019, pp. 107-108.

¹⁷⁰ A. Destro, *Invito alla lettura di Rilke*, cit., pp. 73-74.

¹⁷¹ F. Jesi, *Rainer Maria Rilke*, Firenze, La nuova Italia, 1979, p. 100.

¹⁷² Lettera a Gertrud Ouckama Knoop, gennaio 1921 in *Ibidem*.

negativa del possesso, e ora, al momento dei sonetti, appare giunto alla conclusione: «quella in cui non più le cose, possedute, afferrano, e neppure gli angeli afferrano, si sta non afferrati né afferranti, intangibili pietre che esistono»¹⁷³.

L'amore, invece, nelle *Nuove Poesie* è un atto che si appoggia sulle donne anche sconosciute, come la percezione sulle cose. In particolare, questo lo si individua nel caso di *Incontro nel Viale di castagni* e in *Figura femminile a un balcone*. La prima poesia richiama fortemente *À une passante* (A una passante, 1855) di Baudelaire e mette in scena un incontro che ha luogo in un viale anonimo fra un personaggio maschile che sta al centro della scena, senza determinarsi, e una figura femminile altrettanto indeterminata. La rappresentazione ricorda un quadro impressionistico in cui i fenomeni atmosferici sembrano essere posti sullo stesso piano delle persone a coinvolgerle, come il poeta ed Ermione ne *La pioggia nel pineto* dannunziana. Nel componimento rilkiano da lontano emerge una figura bianca che prende forma, venendo illuminata nel suo avvicinarsi, fino a quando, a un tratto, dall'ombra si spalancano i suoi occhi:

ora in un volto nuovo, chiaramente visibile
e fermo come in un ritratto
in quell'istante che tornò a dividerli:
prima era sempre e poi non era più.¹⁷⁴

Il volto della sconosciuta per un attimo si incide con improvvisa chiarezza, assumendo una parvenza di durata, come se fosse un ritratto. Negli ultimi tre versi si nega e poi subito si ribadisce il carattere istantaneo e volubile della luce, e l'episodio precipita dal ritratto (emblema di stabilità e di resistenza al tempo) al sopravvento dell'effimero. Un'esperienza simile a quella di Baudelaire che, nella sua poesia *À une passante* (A una passante, 1855), descrive l'incontro con una donna definita «bellezza fugace» dalle «gambe statuarie», il cui sguardo è capace di ridare vita al poeta nell'immediatezza, ma perdurando nell'eternità. Anche in questo caso, l'esterno, inteso come ambiente dell'incontro, è ben determinato da un'atmosfera che però si mostra opposta a quella rilkiana. Mentre quest'ultima è caratterizzata da colori tenui come verde e bianco, nella prima vi è una strada assordante che urla nel contesto della metropoli parigina. Entrambe

¹⁷³ Ivi, p. 100.

¹⁷⁴ R. M. Rilke, *Neue Gedichte*; trad. it. *Nuove Poesie*, cit., p. 351.

le figure femminili dell'incontro, sia la passante di Rilke che quella di Baudelaire, sono sconosciute che rimarranno tali per sempre. La medesima sorte appartiene alla protagonista dell'altro componimento di cui abbiamo accennato sopra: *Figura femminile a un balcone*. In questa poesia il soggetto è una donna che viene definita addirittura proprio e soltanto "figura femminile", quasi come se fosse priva di un contorno e di una forma. La donna, che esce al balcone trascinata dal vento, è messa in scena in assenza di qualsiasi motivazione psicologica. Se ne coglie solo il movimento, ed è cosa atmosferica essa stessa, inserita nella dinamica del vento e della luce con mezzi puramente pittorico-luministici e con quella vibrazione delle forme *en plein air* cara agli impressionisti.¹⁷⁵ Un quadretto sorprendente simile è quello che compare ne *I quaderni* quando Malte, durante un soggiorno veneziano, mentre è assorto nei suoi pensieri, si accorge di *lei*:

Stava, da sola, presso una finestra raggiante di luce e mi osservava; non davvero con gli occhi, che erano seri e pensierosi, ma addirittura con la bocca, che ironica imitava le espressioni palesemente irritata del mio viso. Subito sentii la tensione impaziente dei miei lineamenti e assunsi un viso disteso, e allora la sua bocca divenne naturale e altera. Poi, dopo un attimo di esitazione, ci sorridemmo entrambi nello stesso istante. Ella ricordava, se si vuole, un certo ritratto giovanile della bella Benedicte von Qualen, che ebbe una parte della vita di Baggesen. Non si poteva guardare l'oscura quiete dei suoi occhi senza presagire la chiara oscurità della sua voce. Per altro, l'intreccio dei capelli e la scollatura del suo abito chiaro ricordavano tanto Copenaghen che decisi di rivolgerle la parola in danese.¹⁷⁶

In questo caso l'incontro con la sconosciuta presenta un rapporto di reciprocità più intimo e più concreto rispetto a ciò che si è letto nei componimenti precedenti. Il volto di questa donna assume un atteggiamento a specchio: la sua espressione ironica, naturale e

¹⁷⁵ Ivi, p. XV.

¹⁷⁶ «Sie stand allein vor einem strahlenden Fenster und betrachtete mich; nicht eigentlich mit den Augen, die ernst und nachdenklich waren, sondern geradezu mit dem Mund, der dem offenbar bösen Ausdruck meines Gesichtes ironisch nachahmte. Ich fühlte sofort die ungeduldige Spannung in meinen Zügen und nahm ein gelassenes Gesicht an, worauf ihr Mund natürlich wurde und hochmütig. Dann, nach kurzem Bedenken, lächelten wir einander gleichzeitig zu. Sie erinnerte, wenn man will, an ein gewisses Jugendbildnis der schönen Benedicte von Qualen, die in Baggesens Leben eine Rolle spielt. Man konnte die dunkle Stille ihrer Augen nicht sehen ohne die klare Dunkelheit ihrer Stimme zu vermuten. Übrigens war die Flechtung ihres Haars und der Halsausschnitt ihres hellen Kleides so kopenhagisch, daß ich entschlossen war, sie dänisch anzureden», in R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., trad. it. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, cit., 2019, p. 200.

poi sorridente non può non ricordare quella dell'*inconnue de la Seine*. Anche i suoi occhi, seppur aperti, fanno intuire uno strano presagio che riporta alla figura di Silencieux esaminata nel capitolo precedente. Ciò che è interessante sottolineare è come in questo caso la sconosciuta non sia totalmente un'estranea, ma anzi, in lei ci sono dei segni che definiscono la figura come familiare, riportando il poeta alle sue origini danesi.

Parigi è una città piena di persone che lentamente scivolano, solo pochi oppongono resistenza, tra loro rappresentano un'eccezione «le ragazze sbiadite, già vecchie, che di continuo si lasciano andare senza reagire, forti, intatte nel più intimo, che non sono mai state amate»,¹⁷⁷ così scrive Rilke. Il suo personaggio, Malte, si immagina allora di amarle tutte e trattenerle vicine come delle bambole¹⁷⁸ dando loro l'amore di cui altri uomini non sono stati capaci, ma si sono limitati a nasconderle dietro di loro, come un nulla.

La figura della fanciulla in Rilke rappresenta un oggetto prediletto di identificazione in cui si riconosce il poeta, caratterizzata dalle due realtà che costituiscono il suo destino: quella dell'attesa dell'innamorato o dell'amore, e quella del cader vittima, del venire sacrificata, inevitabilmente, dall'uomo amato.¹⁷⁹

In tutte le opere rilkiane che si sono prese in considerazione in questo lavoro, la componente autobiografica è forte. Furio Jesi racconta che un ritratto del 1882, quasi profetico, mostra il piccolo René (solo a partire circa dai vent'anni, egli userà la forma tedesca del suo nome, Rainer) con il gomito appoggiato ad un pilastro di cartapesta che reca a rilievo uno stemma: quasi si trattasse del bambino di una famiglia gentilizia.¹⁸⁰ Un'immagine come questa non può che ricordare l'aristocratico Malte, nell'opera che lo vede protagonista, l'io lirico è evidente che si sovrapponga all'autore. Malte è Rilke quando naufraga per la città trasportato dai suoi pensieri, quando trova ristoro nella fede e nella preghiera, quando trasferisce amori e passioni in scolorite memorie d'infanzia e, infine, quando riflette continuamente sulla morte. Malte, inoltre, non ha una famiglia vicina e un vero e proprio lavoro, un obiettivo, eppure non se ne lamenta, racconta e non chiede riscontri né risposte. Narra ciò che gli accade come se non gli restasse altro, quasi per ricordarsi di essere vivo. Tutto ciò lo si ritrova nella biografia di Rilke; infatti, quando questi si trasferisce a Parigi, la famiglia si divide per non ricomporsi più: la figlia viene

¹⁷⁷ R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., trad. it. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, cit., 2019, pp. 171-172.

¹⁷⁸ Si ritornerà a parlare delle bambole e di Rilke nell'ultimo capitolo di questo lavoro.

¹⁷⁹ A. Destro, *Invito alla lettura di Rilke*, cit., 1979, p. 41.

¹⁸⁰ R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*; cit., p. VII.

allevata dai nonni e la moglie è solo per brevi periodi accanto al marito. In questo contesto il poeta matura la definitiva scelta di vivere esclusivamente in funzione della sua poesia, sacrificando a questa radicale opzione la possibilità di un lavoro continuativo. Rilke sceglie la totale insicurezza economica per non venir meno a ciò che sente come la sua vocazione vitale, ed è l'insicurezza, unita alla solitudine, a divenire progressivamente una delle condizioni essenziali del suo lavoro creativo.¹⁸¹ In questa situazione di vaghezza temporale e spaziale, il poeta riesce a impossessarsi delle cose poiché esse si collocano in un flusso di metamorfosi che egli stesso ha contribuito a ridestare dinanzi ai propri sensi. In tutto questo, le amanti non corrisposte e i giovani morti rappresentano i paradigmi della nuova umanità, solo apparentemente negativi, ma in realtà invece entusiasticamente accettati ed esaltati.¹⁸²

¹⁸¹ A. Destro, *Invito alla lettura di Rilke*, cit., p. 14.

¹⁸² *Ivi*, p. 96.

Capitolo IV

Morire al femminile: l'annegamento come forma di libertà

Così in un giorno d'estate le onde si adunano, si sollevano e ricadono, si sollevano e ricadono, e pare che il mondo intero dica "Ecco, è tutto", sempre più gravemente, fino a che anche il cuore del corpo disteso al sole sulla sabbia ripete "Ecco, è tutto". "Non temere più" dice il cuore, affidando il suo fardello al mare, che sospira per tutte le pene, e si rinnova, ricomincia, si solleva e ricade.¹⁸³

L'acqua è da sempre sinonimo di confine, la soglia che separa le nazioni, un tempo quelle conosciute dall'ignoto, o quelle amiche dalle nemiche. Collocata nel limite tra l'umano e il divino, l'acqua rappresenta un ostacolo che l'uomo desidera da sempre varcare, in uno slancio titanico che ne connota l'esistenza.¹⁸⁴ Il tuffo nel mare è il salto nell'ignoto, di fronte alla cui vastità ci si sente *nulla* e questa consapevolezza è capace di esercitare un duplice e contraddittorio fascino: attrae e terrorizza.

Al di là dell'acqua si trova la morte e non è un caso che, prima che gli uomini affidassero sé stessi ai flutti, ad essi ha affidato le bare dei defunti o i vivi da abbandonare a morte certa (basti pensare agli infanti Mosè o Romolo e Remo), ma non solo, poiché è sulla barca di Caronte che salgono coloro che sono diretti agli inferi. L'acqua, in relazione alla morte, non è solo un elemento accettato, ma anche desiderato: tra le sue onde si lascia andare chi cerca un grembo materno in cui tornare per trovare le proprie origini o lenire e far cessare le proprie pene. È come se questo elemento fosse da sempre dotato di un

¹⁸³ «So on a summer's day waves collect, overbalance, and fall; collect and fall; and the whole world seems to be saying "that is all" more and more ponderously, until even the heart in the body which lies in the sun on the beach says too, That is all. Fear no more, says the heart. Fear no more, says the heart, committing its burden to some sea, which sighs collectively for all sorrows, and renews, begins, collects, lets fall. And the body alone listens to the passing bee; the wave breaking; the dog barking, far away barking and barking», in V. Woolf, *Mrs Dalloway*, Ware, Wordsworth, 1925, p. 78 (trad. mia).

¹⁸⁴ G. Bachelard, *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, Paris, J. Corti, 1971, trad. it. *Psicanalisi delle acque, Purificazione, morte e rinascita*, a cura di Marta Cohen Hemsì, Milano, Red Edizioni, 2006, p. 24.

tragico richiamo che attira la disperazione di chi sceglie di togliersi la vita. Sono innumerevoli, infatti, i suicidi, nella realtà così come nella letteratura, commessi per mezzo dell'annegamento, e quest'ultimo si dimostra essere, in particolar modo, «l'autentica materia della morte decisamente femminile»¹⁸⁵.

Si è iniziato questo lavoro presentando l'*inconnue de la Seine* non come la giovane donna annegata, ma come una figura il cui destino si inserisce in una tradizione europea che ha radici molto profonde, a partire dalla mitologia. Togliere la vita annegando è forse una morte che si confà perlopiù ai personaggi femminili, vittime o eroine di un male psicologico spesso determinato dalla presenza o dall'assenza di un uomo. L'acqua è l'elemento della morte giovane e bella, del suicidio masochista che nelle lacrime e nei flutti trova la sua pace. L'annegamento è l'esito di un dramma intimo prevalentemente femminile che, meglio di tutti, probabilmente ha descritto Virginia Woolf attraverso le sue opere e la sua vita. È proprio questa scrittrice che, nelle righe con cui si è voluto introdurre questo capitolo, riconosce nell'acqua non solo una dimensione in cui il dolore e la vita cessano di esistere, ma un nuovo inizio, una rinascita. Non è un caso che il carattere che l'immaginazione poetica attribuisce all'acqua è quasi sempre femminile e con una forte connotazione materna: «Il desiderio dell'uomo, sostiene Jung, è che la morte e la sua fredda morsa diventino il grembo materno, esattamente come il mare»¹⁸⁶. Il feto, in effetti, cresce “galleggiando” nel liquido amniotico del ventre materno, che è composto circa dal 97 per cento di acqua.

A tal proposito, va considerato come nella lingua francese il mare è *la mer*, molto simile a *la mère*, che significa madre. Assume quindi un'identità femminile e come tale a lei si rivolge Baudelaire nella sua poesia *L'homme et la mer* (L'uomo e il mare, 1857)¹⁸⁷, descrivendola come uno specchio in cui è possibile contemplare la propria anima e tuffarcisi. Abbandonarsi a lei è come gettarsi in seno alla propria immagine. Come una seduttrice, inoltre, *la mer* è animata da creature altrettanto seducenti e richiama gli spiriti che, nell'acqua, riconoscono la materia della loro primordiale esistenza.

Decisamente interessante è sottolineare anche come la *Seine* sia femminile. Il suo nome si rifà a Sequana, una divinità gallica, probabilmente una naiade, il cui santuario si

¹⁸⁵ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, cit., trad. it. *Psicanalisi delle acque, Purificazione, morte e rinascita*, cit., p. 100.

¹⁸⁶ Ivi, p. 87.

¹⁸⁷ C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, 1861, trad. it. *I fiori del male*, a cura di Attilio Bertolucci, Milano, Garzanti, 2002, p. 105.

trovava presso le sorgenti del fiume. La Senna, il fiume protagonista di Parigi, da sempre esercita grande fascino negli abitanti e nei turisti della capitale francese, ma soprattutto negli artisti e negli scrittori che hanno creato o fatto proliferare storie, ambientandole tra le sue acque. È il fiume, inoltre, in cui ogni anno circa una novantina di persone cerca la morte e altri la trovano per volontà altrui o per tragici incidenti.¹⁸⁸ La *Seine* battezza letteralmente l'*inconnue de la Seine* non tanto dandole la morte, ma dotandola di un luogo di riferimento e di una storia, seppur quest'ultima indeterminata e allusiva. Della dea Sequana oggi si conserva una rappresentazione, trovata durante alcuni scavi a metà dell'Ottocento, nei pressi delle rovine di un tempio antico. Si tratta di una statuetta che attualmente si trova al Museo archeologico di Digione, alla quale manca tuttavia la testa. In qualche modo, è come se la testa mancante di Sequana fosse stata simbolicamente sostituita dal calco della nostra giovane sconosciuta.¹⁸⁹

Nei paragrafi seguenti di questo capitolo, si prenderanno in considerazione il valore dell'acqua e il significato dell'annegamento femminile in due autori in cui il riferimento all'*inconnue* è esplicito: Jules Supervielle, con un focus specifico relativamente alla raccolta di racconti *L'enfant de la haute mer*, e Vladimir Nabokov per il quale si procederà attraverso il confronto tematico con opere diverse.

La “sconosciuta” di Jules Supervielle

Un volto molto pallido con due occhi grigi, un po' timidi, ma estremamente luminosi, «che illuminano attraverso di sé, dal corpo fino all'anima, con un senso di grande stupore, uno stupore antico e profondo come il tempo stesso»¹⁹⁰. Si tratta del volto di una bambina senza nome, o meglio la “bambina del mare”, protagonista del primo di otto racconti di cui si compone la raccolta *L'enfant de la haute mer* (La figlia dell'alto mare, 1931)¹⁹¹ di Jules Supervielle.

La fanciulla del mare non ha né l'aspetto di una ninfa, né il fascino di un'Ofelia, ma è una bambina all'apparenza comune: ha dodici anni e indossa il suo vestito della

¹⁸⁸ A. Chrisafis, *Ophelia of the Seine*, in «The Guardian», December 1, 2007.

¹⁸⁹ E. S. Bonelli, *L'inconnue de la Seine: il nome proprio tra veli e simulacri*, in «Rivista internazionale di onomastica letteraria», 18, 1, 2016, p. 23.

¹⁹⁰ J. Supervielle, *L'enfant de la haute mer*, Paris, Gallimard, 1958, p. 15.

¹⁹¹ Ivi.

domenica con degli zoccoletti. Il luogo della sua esistenza, e l'unico che ha mai conosciuto, è l'abisso del mare. Trascorre la sua quotidianità alla ricerca di avventure nuove, ma a differenza del giovane eroe di Calvino, non incontra mai, lungo il suo percorso, altri esseri viventi. La solitudine della "bambina del mare" è totale. Non ha mai visto né uomo, né donna, né terra, solo di rado accade che una nave si avvicini al suo villaggio subacqueo e, quando succede, quest'ultimo scompare completamente sotto le onde. Nessun marinaio, nemmeno dall'estremità di un telescopio, ha mai posato gli occhi sul villaggio, né ha mai sospettato la presenza di qualcuno lì sotto. La bambina del mare, come Momo,¹⁹² non ha bisogno di misurare il tempo, se non per ricordarsi il trascorrere del giorno e della notte e, per questo, aggiusta quotidianamente i pesi dell'orologio, anche se rimane sempre una dodicenne, non cresce mai. Non è dotata di voce, ma desidera comunicare, anzi gridare qualcosa e quando, invano, prova a farlo «il viso e il collo divennero quasi neri, come il viso e il collo di un annegato»¹⁹³.

Già da queste prime battute è facile intuire quanto il racconto del poeta e romanziere Jules Supervielle si caratterizzi per la presenza di elementi fantastici e paesaggi onirici, cifra stilistica di gran parte delle opere che hanno contribuito a renderlo uno dei punti di riferimento per la poetica surrealista successiva.¹⁹⁴ Così, in questo racconto, si mischiano realtà e immaginazione, idee cosce e inconscie ed emergono storie bizzarre o irreali.

La bambina del mare, nel suo vagare malinconico, trova conforto nelle immagini che compaiono spesso nella narrazione, assumendo un valore emblematico a cui il narratore non dà una spiegazione, ma lascia come sospese. È il caso di una fotografia che ritrae un bambino che somiglia molto alla protagonista. Spesso quest'ultima si ritrova a contemplare con umiltà questa cornice, rispecchiandosi in essa. Il rapporto con l'immagine è duplice: è un conforto in quanto apre alla possibile esistenza di una propria origine e storia, ma è anche un tormento. Un giorno, infatti, la bambina del mare, stanca di somigliare alla fotografia, si arrabbia con se stessa e con il ritratto, allargandosi selvaggiamente i capelli sulle spalle, nella speranza di cambiare violentemente il suo aspetto e la sua età.

¹⁹² M. Ende, *Momo*, 1973, trad. it. *Momo*, a cura di Daria Angelieri, Milano, Longanesi, 1984.

¹⁹³ J. Supervielle, *L'enfant de la haute mer*, cit., p. 19.

¹⁹⁴ F. Lehner, *Jules Supervielle*, in «The French Review», 19, 5 (1946), p. 294.

La routine della vicenda subisce un momento di svolta quando, per la prima volta, una nave giunge nei pressi del villaggio subacqueo, provocando la reazione della fanciulla che urla, chiedendo «Aiuto!»:

Non sapeva assolutamente nulla della parola, solo il suo significato più profondo. E questo significato la spaventava. Gli uomini non hanno sentito la sua voce? Erano ciechi e sordi questi marinai? O erano più crudeli delle profondità del mare?¹⁹⁵

Si inserisce anche in questo caso, nel rapporto donna e acqua, una presenza maschile dipinta in ottica negativa. Si tratta di alcuni marinai, figure che da sempre si connotano per un aspetto virile e, nel loro rapporto con il mare, una funzione salvifica. In questo contesto però i marinai appaiono come figure crudeli che non sentono o fingono di non sentire e, infine, abbandonano la donna al suo destino. L'unica compagna e alleata si rivela ancora una volta l'acqua che, nelle vesti di un'onda, descritta con minuzia di dettagli come se si trattasse di una persona, un giorno va a trovarla. Nella sua cresta vi sono due occhi di schiuma, come se fosse in grado di vedere e capire e, sebbene si formi e si rompa centinaia di volte al giorno, non dimentica mai di rifornirsi con questi due occhi, sempre posti esattamente nella stessa posizione. L'onda accoglie la bambina dentro di sé come un grembo materno e, solo dopo essersi inginocchiata davanti a lei con grande riverenza, fa rotolare quel corpicino nelle sue profondità, stringendola in un lungo abbraccio mentre cerca, con l'aiuto della morte, di strapparla alla sua infelicità. L'opera dell'onda però non riesce a compiersi: la bambina non muore, così a un certo punto «in un immenso mormorio di lacrime e di scuse, la riportò a casa»¹⁹⁶. Nemmeno l'acqua, in questa circostanza, riesce a lenire il dolore. Di conseguenza, la bambina si vede costretta a ricominciare, senza speranza, la sua vita.

Solo al termine del racconto il narratore concede ai lettori una spiegazione, seppur allusiva e “fantastica”, a proposito dell'origine e della storia della protagonista: è un invito rivolto a tutti i marinai che sognano in alto mare, affinché stiano attenti a pensare troppo a lungo, nell'oscurità e nella notte, a un volto amato. Potrebbero rischiare di far nascere,

¹⁹⁵ «Elle comprit alors seulement le sens profond de ces mots. Et ce sens l'effraya. Les hommes n'entendaient-ils pas sa voix ? Ou ils étaient sourds et aveugles, ces marins ? Ou plus cruels que les profondeurs de la mer ?», J. Supervielle, *L'enfant de la haute mer*, cit., p. 20 (trad. mia).

¹⁹⁶ Ivi, p. 21.

in questi luoghi desolati, un essere che, pur dotato di sensibilità umana, non può vivere né morire né, tantomeno, amare, eppure soffre come se vivesse e amasse: «un figlio d'alto mare concepito un giorno nella mente»¹⁹⁷. Il primo racconto di *L'enfant de la haute mer* termina così, non rappresentando una censura, ma piuttosto ponendosi in continuità con il terzo racconto della raccolta che, già a partire dal titolo, risulta più interessante ai fini del nostro lavoro.

Inconnue de la Seine è un racconto breve ed è la prima opera letteraria in cui la sconosciuta della Senna non solo rappresenta un riferimento esplicito, ma assume un'età e diventa protagonista di una storia. La narrazione prende avvio in *medias res*: un'annegata diciannovenne galleggia sulla superficie della Senna e ha da poco oltrepassato Pont Alexandre III. Il suo corpo, apparentemente privo di vita, è animato da pensieri: terrorizzata, l'*inconnue* cerca invano di fuggire alla polizia fluviale che raccoglie i cadaveri dal fiume parigino. Il suo desiderio è naufragare e superare le correnti per raggiungere il mare, ora che «non teme l'onda più alta».¹⁹⁸

Il ritorno dell'onda apre a un'ipotesi di continuità rispetto al primo racconto: è possibile che la bambina del mare, dodicenne, in un arco di tempo di cinque anni in cui non è dato sapere cosa sia accaduto, sia cresciuta e sia giunta nelle acque della Senna? Questa congettura appare inverosimile di fronte alla struttura dell'opera, costruita sull'indipendenza dei singoli racconti (il racconto che si colloca tra questi s'intitola *Le bæuf et l'âne de la crèche*¹⁹⁹ e la materia è biblica). Non solo, anche il desiderio dell'*inconnue* di ritornare al mare appare in contraddizione con la volontà della bambina del primo racconto che sognava, invece, di abbandonarlo. Con ogni probabilità, quindi, la bambina del mare e la sconosciuta che fluttua nel fiume parigino, sono due figure distinte.

Non ci sono dubbi, però, che l'*inconnue* sia proprio la giovane sconosciuta protagonista di tante leggende, e questo lo confermano non solo gli elementi topografici di cui si compone il racconto, ma anche e soprattutto i tratti del suo viso che sono proprio quelli del fortunato calco: «se ne andò senza sapere che sul suo volto brillava un sorriso

¹⁹⁷ Ivi, p. 20.

¹⁹⁸ Ivi, p. 43.

¹⁹⁹ Trad. it. *Il manzo e l'asino del presepe*.

tremante, ma più resistente del sorriso di una donna viva, sempre in balia di qualsiasi cosa».²⁰⁰

Per la prima volta Jules Supervielle racconta la storia dell'*inconnue*, ma non quella che tutti hanno cercato, ricostruito o inventato, cioè la vicenda che ha condotto una giovane donna a togliersi la vita, ma piuttosto la storia del corpo *dopo* la morte. Nel racconto si segue perciò il moto fisico e insieme emotivo di un cadavere di un'annegata che, con le palpebre chiuse, i piedi uniti e un sorriso tremante, ad un centro punto, incontra, a differenza della bambina del mare, un marinaio. Quest'ultimo appare come una creatura marina non ben inquadrata e identificata e tra loro, inizialmente, non esiste dialogo, ma comunicano attraverso la fosforescenza dei loro corpi. Solo successivamente prende avvio una conversazione parlata; il marinaio le chiede da dove viene ma lei afferma di non sapere nulla, nemmeno il suo nome, ed è allora che l'ignoto la battezza: «bene, sarai la Sconosciuta della Senna»²⁰¹. La ragazza viene condotta dall'uomo a prendere parte a una comunità radunata nel profondo del mare e, attorno a lei, per darle il benvenuto, si avvicinano con curiosità persone di ogni età. Sono tutte nude e, nei loro occhi, così come nei gesti cortesi, si può distinguere il desiderio di essere al servizio della nuova arrivata. Un'accoglienza amorevole in cui appare un solo elemento inquietante: all'*inconnue* viene legato un lingotto d'oro alla caviglia, il solo modo per trattenerla nel fondo e non farla risalire. La ragazza fin da subito mostra incertezza nei confronti di questa nuova vita, nonostante l'abbia molto desiderata:

Perché ho fatto il grande passo? Pensò la nuova arrivata. Non so nemmeno se fossi una donna o una ragazzina lassù. La mia povera testa è popolata solo di alghe e conchiglie. E voglio davvero dire che è molto triste, anche se non sono più sicuro di cosa significhi quella parola.²⁰²

Questa nuova dimensione in cui si trova a vivere spaventa e non poco l'*inconnue* e, del suo stato d'animo rabbuiato, si accorge un'altra ragazza annegata un paio d'anni

²⁰⁰ J. Supervielle, *L'enfant de la haute mer*, cit., p. 45.

²⁰¹ Si desidera riportare di seguito il testo in francese «Eh bien, vous serez l'Inconnue de la Seine, voilà tout» per sottolineare l'iniziale lettera «i» maiuscola. «Inconnue» diventa un nome proprio.

²⁰² «Pourquoi me suis-je jetée à l'eau ? pensait la nouvelle venue. J'ignore même si j'étais là-haut une femme ou une jeune fille. Ma pauvre tête n'est plus peuplée que d'algues et de coquillages. Et j'ai fort envie de dire que cela est très triste, bien que je ne sache plus au juste ce que ce mot signifie.», in J. Supervielle, *L'enfant de la haute mer*, cit., p. 49 (trad. mia).

prima; si chiama Naturelle. Da questo momento in poi gli incontri della protagonista sono per la maggior parte femminili. Dunque, l'ipotesi iniziale di questo capitolo sembra confermata: la morte per annegamento è un fatto che riguarda prevalentemente le donne. La giovane sconosciuta si ritrova ora a vivere in una colonia di annegati la cui missione è recuperare tutti i corpi di coloro che hanno perso la vita in acqua, per dare loro l'occasione di un'altra vita. Gli annegati erranti, esseri completamente sconosciuti sulla terra, sotto il mare acquisiscono un nome e un senso.

Naturelle, in questo contesto, rappresenta per *l'inconnue de la Seine* una guida, tant'è che durante la loro conoscenza si preoccupa amichevolmente di introdurla alle metamorfosi che dovrà subire: l'avverte che la sua carne dovrà avere il tempo di riformarsi e diventare sufficientemente densa, per impedire al corpo di salire in superficie. Le annuncia, inoltre, che i suoi occhi diventeranno delle perle. L'evento scatenante che metterà in crisi l'equilibrio di vita raggiunto dalla protagonista e le relazioni umane instaurate all'interno della comunità (compresa quella con Naturelle) è la decisione dell'*inconnue* di non togliersi il vestito. La giovane annegata sceglie di continuare ad indossare il proprio abito e ciò la rende diversa rispetto agli altri annegati che iniziano a giudicarla ancora troppo legata alla vita sulla terra: «se fosse come noi, non le dispiacerebbe non indossare un vestito. Questi ornamenti non riguardano più i morti».²⁰³ L'unica che, inizialmente, prende le sue difese è l'amica Naturelle, ma anche lei, ad un certo punto, si allontana. La sconosciuta è definitivamente e di nuovo sola, e così decide che è giunto il momento di togliersi il filo che la lega al fondo e scappare «muori finalmente completamente»²⁰⁴, pensa, mentre risale verso la superficie dell'acqua. Avviene così la morte nella morte. Anche in questo caso, come nel racconto precedente, l'acqua non si dimostra una madre benevola che accoglie, ma una nemica che respinge:

Nella notte del mare le sue stesse fosforescenze diventavano molto luminose, poi si spensero per sempre. Il suo sorriso errante annegato tornò alle sue labbra. E il suo pesce preferito non esitò a scortarla, mentre tornava in acque più alte.²⁰⁵

²⁰³ Ivi, p. 52.

²⁰⁴ Ivi, p. 53.

²⁰⁵ «Dans la nuit marine ses propres phosphorescences devinrent très lumineuses, puis s'éteignirent pour toujours. Alors son sourire d'errante noyée revint sur ses lèvres. Et ses poissons favoris n'hésitèrent pas à l'escorter, je veux dire à mourir étouffés, à mesure qu'elle regagnait les eaux moins profondes», in Ivi, p. 55(trad. mia).

L'inconnue de la Seine, nel racconto di Jules Supervielle, si delinea ancora una volta una figura collocata in una posizione intermedia tra terra e mare, vita e morte. È forse questa dicotomia in cui trova la sua ragione d'essere che l'ha resa interessante agli occhi dello scrittore francese e non solo, come si è avuto modo di vedere nei capitoli precedenti in particolar modo a proposito di Blanchot e Rilke.

Le eroine annegate in Vladimir Nabokov

È il 1931 quando Jules Supervielle pubblica la sua raccolta *La figlia dell'alto mare*; in quell'anno, Vladimir Nabokov si trova a Berlino, ma viaggia anche nella capitale francese e i due, frequentando gli stessi circoli parigini, stringono amicizia. La Parigi degli anni Trenta è un luogo stimolante che raduna alcuni tra i più eccellenti artisti e scrittori del Novecento, il cui punto di ritrovo è il celebre Montparnasse, il quartiere situato nella riva sinistra della Senna. Gran parte delle opere che ricostruiscono la storia dell'*inconnue de la Seine* o accennano ad essa sembrano essere connesse con quest'ambiente: oltre ai già citati Supervielle e Nabokov, nei capitoli successivi si prenderanno in esame i romanzi di Louis Aragon e Julio Cortázar.

Anche Berlino, come Parigi, non solo esibisce all'interno delle botteghe il fortunato calco, diventato anche un modello estetico per le ragazze tedesche, ma rappresenta una città in cui la vita intellettuale si anima nei caffè e lungo le strade. Gli scrittori, soprattutto i numerosi emigrati russi, si muovono, di giorno e di notte, nei locali. Quest'ultimi diventano luoghi di ritrovo: il Landgraf Cafè, soprannominato «Casa delle arti», il Romanisches Cafè e il Club dei Letterati in Nollendorf Platz sono solo alcuni di essi. L'attitudine dell'intellettuale emigrato induce una *flanêrie* costante, che lo spinge a percorrere spesso gli stessi itinerari e le medesime strade, costeggiate da file oppressive di cupi edifici.²⁰⁶

Nabokov vive a Berlino dal 1922 al 1937 e la sua condizione di emigrato russo è esattamente come quella appena descritta. Come era accaduto a Rilke, è probabile quindi

²⁰⁶ C. Graziadei, *Berlino, città illusionista, Vladimir Nabokov*, a cura di M. Sebregondi ed E. Porfiri, in "Riga", 16, 1999, p. 248.

che anch'egli fosse venuto in contatto con la rappresentazione dell'*inconnue de la Seine* durante una delle consuete passeggiate. Nel 1930, inoltre, stava spopolando il bestseller *Die Unbekannte* (La sconosciuta, 1936) di Reinhold Conrad Muschler, di cui si è parlato nel primo capitolo di questo lavoro a proposito della riproduzione cinematografica. Rispetto alla fortuna di questo romanzo e del calco, è possibile che l'interesse di Nabokov fosse motivato dalle dinamiche sociali e culturali che lo regolavano, piuttosto che dagli aspetti letterari. La figura dell'*inconnue de la Seine* rappresenta quindi, per lo scrittore russo, uno dei motivi dell'arte popolare che tanto lo affascinavano:

E, come la luminosità dell'acqua e ogni suo palpito passano attraverso una medusa, così tutto attraversava il suo intimo, e quel senso di fluidità si trasfigurava in qualche cosa di simile alla chiaroveggenza. Sdraiato sul divano, si sentiva trasportare di lato dal flusso delle ombre mentre al tempo stesso scortava i lontani passanti, e immaginava ora la superficie del marciapiede proprio sotto i suoi occhi (con la precisione esauriente della vista canina), ora il disegno di rami nudi contro un cielo in cui ancora indugiavano tracce di colore, oppure il succedersi delle vetrine: un manichino di parrucchiere, poco meglio della dama di cuori in quanto a sviluppo anatomico; il negozio di un corniciaio con violacei paesaggi di brughiera e l'inevitabile *Inconnue de la Seine*, così popolare nel Reich, in mezzo a numerosi ritratti del presidente Hindenburg; e infine un negozio di paralumi con tutte le lampadine accese, tante che era inevitabile chiedersi quale fosse la lampada ordinaria in uso al negozio stesso.²⁰⁷

Questo passo è tratto dal racconto *Torpid Smoke* (Fumo Torpido, 1935)²⁰⁸. Si è voluto dividerlo interamente per sottolineare come Nabokov associ a l'*inconnue de la Seine* due aggettivi: «inevitabile» e «popolare». Entrambi indicano due giudizi qualitativi

²⁰⁷ «And in the same way as the luminosity of the water and its every throb pass through a medusa, so everything traversed his inner being, and that sense of fluidity became transfigured into something like a second sight. As he lay flat on his couch, he felt carried sideways by the flow of shadows and, simultaneously, he escorted distant foot-passengers, and visualised now the side-walks' surface right under his eyes (with the exhaustive accuracy of a dog's sight), now the design of bare branches against a sky still retaining some colour, or else the alternation of shop windows: a hairdresser's dummy, hardly surpassing the queen of hearts in anatomic development; a picture framer's display, with purple heathscapes and the inevitable *Inconnue de la Seine*, so popular in the Reich, among numerous portraits of President Hindenburg», in V. Nabokov, *The Stories of Vladimir Nabokov*, New York, McGraw-Hill, 1995, p. 396 (trad. mia).

²⁰⁸ V. Nabokov, *The Stories of Vladimir Nabokov*, New York, McGraw-Hill, 1973; trad. it. *Una bellezza russa e altri racconti*, cit., pp. 403-409.

e il primo, in particolar modo, evidenzia la consuetudine, divenuta quasi fastidiosa e “kitsch”, di possedere nelle vetrine questa scultura. Il calco, agli occhi di Nabokov, non assume nessun valore degno di nota; anzi si colloca nel mezzo di oggetti eterogenei e poco significanti: tra anonimi paesaggi di brughiera dipinti e lampadine. La sua rilevanza non è maggiore di quella di un manichino in un negozio di parrucchiere.

È interessante sottolineare, ai fini della nostra indagine, come il racconto presenti numerose metafore acquatiche (evidenti già nelle righe sopra riportate): il giovane protagonista si trova nella propria stanza ed è colto da un momento di nostalgia inspiegabile che lo fa fluttuare tra le strade della città e naufragare in intimi pensieri, il salotto «era trasmutato in mari notturni rilucenti di ondulazioni dorate»²⁰⁹ mentre lui siede nella sua «isoletta illuminata dalla lampada»²¹⁰.

Il calco rientrerebbe perciò nel consueto utilizzo di immagini e oggetti, tipico di Nabokov, con il quale l'autore caratterizza le sue ambientazioni e i suoi personaggi. Il segno distintivo dello scrittore russo è il suo dono per la sintesi culturale: temi, motivi e allusioni sono tratti da livelli artistici diversi.²¹¹ Ciò è riscontrabile in numerose sue opere, a partire dai romanzi del periodo russo: in *Korol', dama, valet* (Re, donna, fante, 1928) i personaggi non sono considerati individui, ma figure stilizzate delle carte da gioco, proprio come si allude a partire dal titolo.²¹² In continuità con quest'opera, si colloca anche il terzo romanzo di Nabokov: *Zaščita Lužina* (La difesa di Lužin, 1930), in cui sembra che il gioco degli scacchi costituisca l'intera intelaiatura dell'opera. In questo caso, la complessità del gioco degli scacchi consente di attingere ai livelli semantici più profondi che il romanzo sembra sviscerare. Come in *Re, donna, fante*, vi sussiste «una concatenazione tra arte e vita, caso e casualità, spirito e materia».²¹³ Anche *Podvig* (Gloria, 1932) si inserisce in questo filone, in quanto narra la storia di un russo, Martin Edelweiss, che sin dall'infanzia confonde i livelli di fantasia e realtà, concependo la vita come una continua avventura romantica, fatta di un rapporto creativo con i più imprevedibili oggetti inanimati, che nella sua mente si trasformano nel pretesto di avventure reali. Un personaggio simile è Albert, il protagonista di *Kamera Obskura*

²⁰⁹ Ivi, p. 405.

²¹⁰ Ivi, p. 406.

²¹¹ D.-B. Johnson, “L’Inconnue de la Seine” and Nabokov’s *Naiads*, in «Comparative Literature», 44, 3, 1992, p. 233.

²¹² A. Carosso, *Invito alla lettura di Nabokov*, Milano, Mursia, 1999, p. 67.

²¹³ Ivi, p. 71.

(Risata nel buio, 1932), un uomo che si autodefinisce un critico d'arte quando, nei fatti, è incapace di distinguere un'opera vera da una falsa e, quindi, di isolare ciò che autentico nella sua vita. *Risata nel buio* è un romanzo fortemente in sintonia con gli sviluppi delle arti a cavallo tra gli anni Venti e Trenta, in particolar modo per la sua attenzione all'interagire di arti diverse. Non a caso, la narrazione è incentrata sulla metafora del vedere e comprende numerose immagini artistiche (disegno, scultura e cinema) che la mettono in diretta relazione con le tendenze dell'arte modernista europea di quegli anni.²¹⁴

Nel 1934 *l'inconnue de la Seine* e le sue rappresentazioni diventano un cliché, parte di una cultura popolare che Nabokov trova, come molti suoi colleghi, interessante. In fondo, nella leggenda di questa ragazza sconosciuta, si intrecciano le storie dell'Ofelia inglese e della Rusalka russa. La figura della donna annegata, inoltre, ricorre così spesso nell'opera dello scrittore, da far intuire a Johnson D. Barton una possibile coincidenza delle tre immagini delle annegate con le tre fasi della vita creativa di Nabokov: la Rusalka con il periodo russo, *l'inconnue* con la fase europea; e l'Ofelia con il periodo anglo-americano. Viene sottolineata anche una corrispondenza (più debole) nel genere: dalla prima lirica russa, attraverso il poema narrativo russo e il racconto breve, ai romanzi inglesi. I due estremi sono inoltre specificamente legati a Pushkin e Shakespeare, che Nabokov considerava le figure di spicco della letteratura mondiale.²¹⁵

Dal punto di vista letterario, inoltre, vale la pena ricordare anche che, per ogni russo colto della generazione di Nabokov, la figura dell'*inconnue* ricordava inevitabilmente *Neznakomka* (La sconosciuta, 1906), un componimento di Aleksandr Blok.²¹⁶ La poesia, scritta nel 1906 dopo la disillusione delle attese mistiche dell'autore²¹⁷, ed inserita nella raccolta *Gorod* (La città, 1908), ripropone, anche se in un'ottica ormai alterata, i vecchi temi del *dvoemirie*²¹⁸ e dell'apparizione di un'arcana figura femminile. Ne *La sconosciuta* il mondo ormai risulta privo della sua dimensione metafisica. Oscilla fra l'inquieto sguardo sulla squallida realtà suburbana di San Pietroburgo e l'illusoria liberazione dell'eroe lirico nei fumi dell'alcol. L'immagine femminile, in questo contesto,

²¹⁴ Ivi, pp. 85-86.

²¹⁵ D.-B. Johnson, "*L'Inconnue de la Seine*" and Nabokov's *Naiads*, cit., p. 236.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ La produzione poetica di Aleksandr Blok nei primi anni si caratterizza per un simbolismo mistico dal quale più tardi si allontanerà per avvicinarsi al realismo.

²¹⁸ Con questo termine si indicano le due realtà contrapposte: il mondo concreto e quello ideale, nella visione dualistica del mondo delineata dal simbolismo russo.

rappresenta un anello di congiunzione fra la «bellissima dama» dei primi versi e le prostitute dei cicli poetici successivi. La sconosciuta, svuotata di ogni sostanza spirituale, si trova ridotta a semplice feticcio fisico, abbellito di accessori conformi alla moda del tempo.²¹⁹ Il protagonista del componimento è un ubriaccone, un habitué di un ristorante della stazione ferroviaria che ogni sera, in quel locale, ammira una donna sconosciuta mentre siede da sola.

Il componimento che porta il nome di *L'Inconnue de la Seine*, scritto da Nabokov nel 1934, risente con ogni probabilità di questo modello.²²⁰ In quel tempo lo scrittore russo definiva se stesso autore di prosa e non di poesia e, come tale, si è poi distinto: «Nabokov non è un poeta divenuto occasionalmente romanziere, bensì un romanziere che occasionalmente ha anche scritto poesie».²²¹ L'analisi di questa poesia rappresenta quindi, anche per il lavoro qui condotto, un'eccezione, in quanto verranno presi in considerazione solo testi in prosa dell'autore. L'autore sceglie di pubblicare *L'Inconnue de la Seine* sul giornale parigino russo *Poslednie novosti* il 28 giugno 1934 con il titolo *From F.G.Ch.* firmandola con il solito pseudonimo russo di Nabokov, «V. Sirin, Berlino 1934»²²². Nelle successive ristampe il componimento subirà una modifica solo nel titolo, che diventa *L'Inconnue de la Seine*. La poesia, scritta in lingua russa, è tradotta da Nabokov stesso anche in inglese ed inserita nelle sue raccolte di poesie successive. La sua struttura si compone di otto quartine anapestiche con uno schema di rima alternata.

I quattro personaggi, protagonisti della narrazione, sono il narratore, la ragazza sconosciuta quando era in vita, il calco bianco che la raffigura e il suo presunto seduttore (al quale il narratore si paragona). Si è detto precedentemente che il primo titolo associato alla poesia è stato *From F.G.Ch.* e, forse, si può ipotizzare che si tratti del nome del narratore protagonista, che sembrerebbe riferirsi a Fy Godunov-Cherdyntsev, l'eroe poeta di *Dar* (Il dono, 1937), romanzo dell'autore scritto per lo più tra il 1935 e il 1937.²²³ I lettori del poema, di conseguenza, non potevano sapere a chi si riferissero le iniziali e anche se lo avessero letto dopo l'apparizione del romanzo, sarebbero stati comunque

²¹⁹ M. Böhmig, *Analisi di una poesia: Neznakomka di Aleksandr Blok*, in «Europa Orientalis», 10, 1, 1991, pp. 167-169.

²²⁰ D.-B. Johnson, "*L'Inconnue de la Seine*" and Nabokov's *Naiads*, cit., p. 237.

²²¹ A. Carosso, *Invito alla lettura di Nabokov*, p.163.

²²² D.-B. Johnson, "*L'Inconnue de la Seine*" and Nabokov's *Naiads*, cit., p. 225.

²²³ *Ibidem*.

confusi, poiché l'autoritratto del narratore del poema è lontano da quello del protagonista del romanzo.

Il narratore all'interno del componimento *L'inconnue de la Seine* non si presenta, ma fa chiaramente capire le sue intenzioni: contempla il suicidio, mentre siede sul bordo del letto guardando la maschera mortuaria della giovane donna annegata:

Sollecitando l'epilogo di questa vita,
non amando nulla su questa terra,
continuo a fissare la maschera bianca
del tuo viso senza vita.²²⁴

Nulla tiene più l'uomo ancorato a questa terra, il sentimento più forte che dovrebbe trattenerlo dal compiere un gesto estremo, l'amore, non esiste più. L'unica persona che può comprenderlo è il calco bianco dell'*inconnue de la Seine*, al quale il narratore si rivolge familiarmente con il *tu*. In lei, forse, spera di trovare il coraggio per togliersi la vita o semplicemente un'empatia che non riesce a individuare nei vivi. L'uomo è colpito dalla sua bellezza e ritiene che sia «tra pallide folle di fanciulle annegate» la più pallida e dolce di tutte. È interessante notare come Nabokov sottolinei che l'*inconnue* non è un'eccezione o un caso isolato, sono in molte, infatti, le fanciulle annegate «intere folle», e non è un caso che, come vedremo nel seguente paragrafo, popolino numerose sue opere. Qui, la più bella è lei, con il suo mezzo sorriso postumo, labbra di gesso incantate, palpebre immobili e convesse e ciglia spesse e arruffate. Talmente bella che il narratore non può non immaginarla viva nel momento che precede la sua morte:

Giovani spalle commoventemente fragili,
la croce nera di uno scialle di lana,
i lampioni, il vento, le nuvole notturne,
il fiume aspro macchiato di oscurità.

Chi era, ti prego, dimmi,

²²⁴ «Urging on this life's denouement, / loving nothing upon this earth, / I keep staring at the white mask / of your lifeless face», in V. Nabokov, *L'Inconnue de la Seine* (1934) in Johnson, D. Barton, "L'Inconnue de la Seine" and Nabokov's *Naiads*, in «Comparative Literature», 44, 3, 1992, pp. 227 (trad. mia).

il tuo misterioso seduttore? Era lui
il nipote ricciuto di qualche vicino
della cravatta rumorosa e del dente ricoperto d'oro?

O un cliente di cieli spolverati di stelle,
amico della bottiglia, del biliardo e dei dadi,
lo stesso maledetto uomo del piacere
e sognatore fallito come me?²²⁵

Immersa in un paesaggio notturno, mentre anche il fiume si macchia di oscurità, l'*inconnue* indossa degli abiti che presagiscono il lutto. A quel punto il narratore le chiede di svelargli l'identità del seduttore. Anche in questo caso, come nel racconto di Supervielle, la storia della giovane annegata presenta un antagonista maschile non identificato. Il narratore lascia intendere che vi sia, in quest'ultimo, una qualche colpevolezza, anche se non è chiaro se questo misterioso seduttore sia reo di aver illuso una giovane fanciulla o sia l'assassino che l'ha spinta nella Senna. Il destino dell'*inconnue* potrebbe essere ambiguo come quello di Marinella di Fabrizio De André: «Nel fiume, chissà come, scivolavi». Ciò che conta però, non è necessariamente la soluzione a un mistero, una dinamica da scoprire, ma è ricordare una gioventù sfiorita e un cuore probabilmente spezzato, l'*inconnue*, così come Marinella, sono giovani vissute «solo un giorno, come le rose».

A differenza di molte altre opere costruite sulla figura della sconosciuta e romanzi nabokoviani, qui il suicidio è un'allusione iniziale, ma non una certezza. In *Sogljadataj* (L'occhio, 1930), ad esempio, Nabokov prosegue il tema del suicidio aperto dal romanzo *La difesa di Lužin* per raccontare non tanto il fallimento di una vita (il protagonista decide di farla finita perché consumato dall'onta di una violenza subito in pubblico), quanto per ipotizzare altri mondi al di là della dialettica di vita-morte. In questo romanzo si narra di un individuo la cui identità (l'io/occhio che il gioco fonetico del titolo inglese *I/eye* sottolinea) si produce attraverso le impressioni che i vari personaggi si costruiscono di

²²⁵ «Touchingly frail young shoulders, / the black cross of a woolen shawl, / the streetlights, the wind, the night clouds, / 20 the harsh river dappled with dark. / Who was he, I beseech you, tell me, / your mysterious seducer? Was he / some neighbor's curly-locked nephew / of the loud tie and gold-capped tooth? / Or a client of star-dusted heavens / friend of bottle, billiards, and dice, / the same sort of accursed man of pleasure / and bankrupt dreamer as I? / And right now, his whole body heaving, / he, like me, on the edge of his bed, / in a black world long empty, sits staring / at a white mask?», in *Ibidem* (trad. mia).

lui. Emerge la possibilità di un'esistenza dopo la morte «la vicenda del narratore prosegue, nonostante la morte, in forze di quello che gli richiede un residuo di energia psichica, in cui tutto ciò che lo circonda diventa il frutto di un “avanzo” di immaginazione».²²⁶

La morte, in Nabokov, si propone poi come una tematica fortemente legata all'amore. È il caso della vicenda di Albert, nominato prima, il protagonista di *Risata nel buio* che, scoprendo il tradimento della donna che ama, si procura un incidente d'auto che lo priva della vista.²²⁷ Nel componimento *Inconnue de la Seine* il protagonista, alla fine, si domanda se l'amante misterioso, il «maledetto uomo del piacere e sognatore fallito» sia lui. A quel punto il lettore rimane quasi interdetto e non è chiaro se il narratore sia, in conclusione, da identificare nell'*inconnue* o nel suo seduttore. Un'ambiguità che non è di certo nuova nell'opera di Nabokov, in particolare nel suo romanzo più fortunato: *Lolita* (*Lolita*, 1955)²²⁸, «avrebbe potuto dire Nabokov, Lolita sono io»²²⁹. Il principio di identificazione si può legare, in generale, alla figura della *ninfetta*, uno dei temi codificati e ricorrenti nell'autore.

La ninfa nella mitologia è una giovane fanciulla, né donna né dea, un essere seducente e leggiadro raffigurato spesso con un piede appena sollevato dal suolo, nell'atto di spiccare il volo, come una farfalla. Il suo ambiente naturale sono le sorgenti e i laghi, l'elemento a cui è legata è l'acqua, una connessione inevitabile vista la paternità di Oceano. «Il primo essere a cui Apollo parlò sulla terra fu una Ninfa», si legge nell'incipit di *La follia che viene dalle Ninfe*²³⁰, il dio dell'arte cercava un luogo puro e intatto in cui fondare il proprio culto, e quest'ultimo assume le sembianze di un essere: la ninfa. Dunque, per i greci, la ninfa è un luogo puro, perché non ha subito le “calamità” che vengono dagli dèi e dagli uomini, ma è anche vero che tra quest'ultimi e le ninfe esiste un rapporto che si può definire tortuoso, di attrazione e al contempo persecuzione.²³¹ Un valore che ritroviamo anche nel concetto di *ninfette* codificato da Nabokov in *Lolita*:

²²⁶ A. Carosso, *Invito alla lettura di Nabokov*, pp. 74-75.

²²⁷ Ivi, p. 85.

²²⁸ V. Nabokov, *Lolita*, New York, Putnam, 1955, trad. it. *Lolita*, a cura di Giulia Arborio Mella, Milano, Adelphi, 1992.

²²⁹ P. Sollers, *Vladimir Nabokov l'incantatore*, in *Vladimir Nabokov*, a cura di M. Sebregondi ed E. Porfiri, cit., p. 181.

²³⁰ R. Calasso, *La follia che viene dalle ninfe*, Milano, Adelphi, 2005.

²³¹ L. Bruno, *Cos'è una “ninfetta”*: le eroine dei romanzi di Nabokov, Buzzati e Cabrera Infante, in «Critica Letteraria», 20 marzo 2016.

Adesso voglio esporre il seguente concetto. Accade a volte che talune fanciulle, comprese tra i confini dei 9 e i 14 anni, rivelino a certi ammaliati viaggiatori – i quali hanno due volte, o molte volte, la loro età – la propria vera natura, che non è umana, ma di ninfa (e cioè demoniaca); e intendo designare queste elette creature con il nome di «ninfette».²³²

Le ninfette di Nabokov non sono bambine qualsiasi, ma «lepidotteri poetici, demoniaci, affascinanti e distruttori»²³³ e mantengono al tempo stesso, come le ninfe della mitologia, una purezza e un essere intatte. La prima ninfetta del romanzo *Lolita* è Annabel, con la quale il protagonista, Humbert Humbert, in giovane età ha una relazione sentimentale. In una località balneare è dove nasce il loro amore e in prossimità del mare è dove i due si trovano in procinto di avere il primo rapporto sessuale che però non avviene. Per questo atto mancato, Annabel è l'incarnazione perfetta di ninfetta. La storia con Lolita, invece, si svolge diversamente: dal momento in cui i due fanno l'amore, il protagonista cade prigioniero dei sensi di colpa e dei rimorsi, pur rimanendo convinto di aver seguito soltanto i desideri di un poeta. Eppure, Humbert intuisce che, con quell'atto, non soltanto ha distrutto qualcosa dentro Lolita, ma ha distrutto anche lei stessa. Lolita è desiderabile perché il suo possesso appare impossibile.²³⁴ La passione di Humbert per la ninfetta va letta nei termini del desiderio spasmodico per un ideale irraggiungibile; la pulsione si muta in un amore che tutto trasforma, e la ninfa altro non rappresenta che una fase della stupenda metamorfosi «il bozzolo da cui scaturirà la compiuta, variopinta farfalla, la quale, non va dimenticato, è uno dei simboli più antichi di rigenerazione dell'anima»²³⁵.

Lo stesso si può dire di Margot, un'altra ninfetta nabokoviana, amata da Albinus in *Risata nel buio*. Il protagonista viene strappato a una tranquilla esistenza borghese dalla

²³² «Now I want to expose the following concept. It sometimes happens that certain girls Between the age limits of nine and fourteen there occur maidens who, to certain bewitched travelers, twice or many times older than they, reveal their true nature which is not human, but nymphic (that is, demoniac); and these chosen creatures I propose to designate as nymphets», in V. Nabokov, *Lolita*, New York, Putnam, 1955, p.52 (trad. mia).

²³³ P. Sollers, *Vladimir Nabokov l'incantatore*, in *Vladimir Nabokov*, a cura di M. Sebreghondi ed E. Porfiri, cit., p. 181.

²³⁴ G. Josipovici, «*Lolita*»: *parodia e ricerca della bellezza*, in *Vladimir Nabokov*, a cura di M. Sebreghondi ed E. Porfiri, cit., p. 122.

²³⁵ *Ibidem*.

fanciulla che si dimostra del tutto priva di scrupoli, prosciugandogli le finanze e riducendolo completamente dipendente da lei dopo l'incidente in cui perde la vista. Ancora, in *Look at the Harlequins!* (Guarda gli arlecchini!, 1974)²³⁶, il protagonista ha una figlia di nome Isabel e quando quest'ultima, dopo aver vissuto un periodo a casa della madre, torna da lui, egli si accorge di come la ragazza si sia fatta bella «passò un altro mese e quel profilo del naso e del labbro superiore, che aveva dell'elfo, mi colpì come una rivelazione attesa»²³⁷, anche in questo caso il rapporto si configura incestuoso.

L'incesto possiamo dire sia centrale nell'opera *Ada or Ardor: A Family Chronicle* (Ada o Ardore, 1969)²³⁸ in cui la ninfetta per eccellenza è Ada, che lungo tutto il romanzo, intratterrà una relazione amorosa con il fratello Van «tra lui, uno scontroso e geniale scolaro, e quella precoce, affettata, impenetrabile bambina si stendevano un vuoto di luce e un velo d'ombra che nessuna forza avrebbe potuto vincere o perforare»,²³⁹ eppure questa forza c'è e porta il nome di un'altra fanciulla, la sorellina Lucette. Quest'ultima non presenta il carattere di ninfetta, ma ad appellarla così è Ada, che intravede in lei una nemica: «è una ninfetta zingara, pazza e depravata, e noi dobbiamo stare più attenti che mai...».²⁴⁰

Sono state qui proposte alcune tra le ninfette che compaiono nei romanzi di Nabokov, ma è bene sottolineare che esse, così come molti dei personaggi nabokoviani, si assomigliano. Si presentano soltanto, all'interno di narrazioni differenti, in combinazioni diverse: così, Lolita non è che l'immagine itinerante di Magda in *Risata nel buio*, Maria in *MaŠen'ka* (Maria, 1926), Sonia in *Gloria*, Zina in *Il dono*, Flora in *The Original of Laura* (L'originale di Laura, 2009) e le altre nominate precedentemente.²⁴¹ In particolar modo è interessante notare come, in *Ada o Ardore*, vi sia un collegamento intertestuale e un'allusione a *Lolita*:

²³⁶ V. Nabokov, *Look at the Harlequins!*, 1974, trad. it. *Guarda gli arlecchini!*, a cura di F. Pece, Milano, Adelphi, 2012.

²³⁷ Ivi, p. 186.

²³⁸ V. Nabokov, *Ada or Ardor: A Family Chronicle*, 1969, trad. it. *Ada o Ardore*, a cura di M. Crepax, Milano, Adelphi, 2000.

²³⁹ Ivi, p. 73.

²⁴⁰ Ivi, p. 244.

²⁴¹ G. Barbedette, *Tra esilio e parodia*, in *Vladimir Nabokov*, a cura di M. Sebreghondi ed E. Porfiri, cit., p. 172.

In occasione del grande picnic organizzato per festeggiare il 12° compleanno di Ada e il quarantaduesimo *jour de fête* di Ida, alla bambina fu permesso di indossare la sua lolita dal nome della piccola zingara andalusa nella novella di Osberg, pronunciato con una «t» spagnola, e non una spessa «t» inglese), una gonna piuttosto lunga...²⁴²

A questo punto è lecito chiedersi se anche l'*inconnue* possa essere ritenuta una ninfetta, ovviamente viste le informazioni indeterminate ed eterogenee di cui si dispone, è impossibile associarne delle caratteristiche comportamentali o un carattere. Anche l'età che le viene attribuita più spesso è quella di una ragazza maggiorenne e non di una bambina. L'unico elemento in cui possiamo intravedere un tratto da ninfetta è quel sorriso, giudicato da molti come malizioso e consapevole, che conserva il suo potere di ambiguità e fascino anche dopo la morte e che si adatta perfettamente alle parole che Humbert spende per Annabel in *Lolita*:

Ci sono due tipi di memoria visiva: l'uno è quando ricrei con perizia, a occhi aperti, un'immagine nel laboratorio della mente (e allora vedo Annabel in termini generici come: pelle color miele, braccia esili, capelli alla maschietta, lunghe ciglia, bocca grande e lucente); l'altro quando evochi d'un tratto, a occhi chiusi, nel buio interno delle palpebre, la replica oggettiva, esclusivamente ottica di un viso amato, un piccolo fantasma del colorito naturale (e così vedo Lolita).²⁴³

Se si dovesse necessariamente far rientrare l'*inconnue* in uno dei personaggi ricorrenti in Nabokov, prendendo per valida l'ipotesi secondo cui quest'ultima sia morta suicida, forse la nostra sconosciuta non sarebbe una ninfetta. È più probabile che si avvicini, infatti, alla figura della "vittima sacrificale" che, nei romanzi di Nabokov, soccombono a causa di un ideale, di un destino o di un amore deludente. Si analizzeranno questi personaggi nel paragrafo successivo, evidenziando come siano spesso legati alla

²⁴² «On the occasion of the big picnic organized to celebrate Ada's 12th birthday and Ida's 42nd jour de fête, the girl was allowed to wear her lolita named after the little Andalusian gypsy in Osberg's short story, pronounced with a Spanish "t", not a thick English "t"), a rather long skirt», in V. Nabokov, *Ada or Ardor: A Family Chronicle*, 1969, p. 91 (trad. mia).

²⁴³ «here are two kinds of visual memory: one when you skillfully recreate an image in the laboratory of your mind, with your eyes open (and then I see Annabel with such general terms as: honey-colored skin, then I see Annabel with such general terms as: honey-colored skin, thin arms, brown bobbed hair, long lashes, big bright mouth); and the other when you instantly evoke, with shut eyes, on the dark innerside of your eyelids, the objective, absolutely optical replica of a beloved face, a little ghost in natural colors (and this is how I see Lolita)», Id., *Lolita*, cit., p. 20 (trad. mia).

figura di Ofelia e, più in generale, all'acqua. Anche in queste ultime figure è possibile leggere un rapporto di identificazione con l'autore, a partire dal curioso pseudonimo che quest'ultimo sceglie per le pubblicazioni dei romanzi in lingua russa, cioè Valdimir Sirin. Una scelta che Nabokov compie per evitare di venire identificato con l'ingombrante figura paterna e che spiega così:

Nell'antica mitologia russa [...] il sirin è un uccello multicolore, con faccia e petto di donna, assolutamente identico alla sirena [...] nel 1920, quando cercavo uno pseudonimo, scelsi quell'uccello di favola: non mi ero ancora scrollato di dosso il falso incantesimo delle immagini bizantine che attraevano i giovani poeti del periodo blokiano.²⁴⁴

²⁴⁴ V. Nabokov, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, New York, Vintage, 1990 in A. Carosso, *Invito alla lettura di Nabokov*, cit., p. 32.

Capitolo V

La “sconosciuta” come Musa

La “sconosciuta” dei surrealisti: Louis Aragon e Man Ray

Il 22 novembre 2016, presso la *State School Jean Zay*, si tiene una conferenza dal titolo *Paris/poésie dans Aurélien de Louis Aragon*. Tra i relatori vi è Oliver Barbarant, professore, poeta e critico letterario francese. La tesi alla base del suo intervento è che il romanzo *Aurélien*²⁴⁵, pubblicato da Louis Aragon nel 1944 sia «un poème»²⁴⁶ e che Parigi abbia un ruolo determinante nel suo svolgimento. Barbarant sottolinea anche come il tema dell’annegamento e dell’acqua in alcuni grandi scrittori degli anni Quaranta, quindi anche in Aragon, abbia un significato metaforico, sia quindi il riflesso della situazione storica. A tal proposito, indica un’interessante coincidenza: nell’anno 1942, quando Aragon scrive *Aurélien*, Gaston Bachelard pubblica *L’eau et les rêves: essai sur l’imagination de la matière* (Psicanalisi delle acque, Purificazione, morte e rinascita, 1971)²⁴⁷. L’ipotesi di Barbarant è che l’elemento acquatico acquisti in quel contesto storico un valore «come ragione del fallimento, dell’impossibile, di ciò che scorre ma è implacabile, della tragedia della storia»²⁴⁸.

Il critico, a questo proposito, evoca anche una poesia scritta sempre da Aragon nel medesimo anno: *Le Paysan de Paris chante* (Canta chi ha Parigi nel cuore, 1942)²⁴⁹ apparsa su «Le Point», una rivista politica, tra la fine di quell’anno e l’inizio del

²⁴⁵ L. Aragon, *Aurélien*, Paris, Gallimard, 1944.

²⁴⁶ Dalla conferenza di O. Barbarant *Paris/poésie dans Aurélien de Louis Aragon* <https://www.canal-u.tv/chaines/cpge-jean-zay-paris/parispoesie-dans-Aurélien-de-louis-aragon-par-olivier-barbarant>.

²⁴⁷ G. Bachelard, *L’eau et les rêves: essai sur l’imagination de la matière*, Paris, J. Corti, 1971, trad. it. *Psicanalisi delle acque, Purificazione, morte e rinascita*, a cura di M. Cohen Hemsì, Milano, Red Edizioni, 2006, p. 24.

²⁴⁸ Conferenza *Paris/poésie dans Aurélien de Louis Aragon* di Oliver Barbarant <https://www.canal-u.tv/chaines/cpge-jean-zay-paris/parispoesie-dans-Aurélien-de-louis-aragon-par-olivier-barbarant>.

²⁴⁹ L. Aragon, *Il ne m’est Paris que d’Elsa*, Paris, Robert Laffont, 1964.

successivo, su un numero dedicato alla *Photographie ancienne*.²⁵⁰ Aragon racconta che l'ispirazione per la scrittura di questa poesia sfocia dalla sua ammirazione per alcune fotografie che raffiguravano la Parigi di metà Ottocento; gli scatti erano opera di Adolphe Braun, fotografo francese noto per ritrarre Parigi e le sue strade. Lo scrittore, nel componimento, narra di essersi imbattuto per caso di fronte a queste foto che raffiguravano il paesaggio della capitale francese e di aver *ritrovato* in esse la sua vecchia città, anche se in realtà si tratta di un periodo che, per ragioni anagrafiche, non ha mai vissuto. La Parigi di quegli scatti è una città intatta, molto diversa da quella contemporanea ad Aragon, che egli stesso descrive come travolta dalla guerra: vi compaiono soldati di guardia che imbracciano un fucile, edifici demoliti di cui rimane solo un ricordo e, ancora, fantasmi che riappaiono. La poesia si compone di versi che, nell'insieme, costituiscono una rinnovata epica moderna, in memoria dei morti del 1942.

La descrizione di ciò che rimane della città natale del poeta è malinconica e dolorosa e procede soffermandosi sugli aspetti artistici e architettonici, simbolo di un'immutata grandezza e di una ben definita identità. Parigi, attraverso i suoi monumenti storici, continua a vivere e a soffrire: «Ed è un canto che parla d'un mal che non guarisce / triste più che non sia Place d'Italie la notte / simile al Point-du-Jour per la malinconia».²⁵¹ Continua ad essere animata poi dalle *sue* persone: uomini anonimi che la attraversano richiamano le figure più importanti di Parigi «se pur non è Baudelaire l'uomo che s'allontana»,²⁵² ma vengono segnalati anche gli sconosciuti annegati i cui corpi dormono nella Senna. Sopra a quest'ultima, inoltre, vi è Pont Neuf e sopra di esso si erge la statua equestre di Enrico IV:

Ed è un ponte che vedo appena chiudo gli occhi
la Senna lo circonda coi suoi tragici giri
oh gli annegati come dormono nelle sue braccia nodose
c'è un ponte che si erge coi suoi archi di pietra
[...]

²⁵⁰ Genere fotografico che include scatti "antichi". Spesso questi ultimi risultano pallidi perché sbiaditi o presentano una dominante, ad esempio di color seppia.

²⁵¹ *Le due muse. Scritti d'arte, collezionismo e letteratura in onore di Ranieri Varese*, a cura di F. Cappelletti, A. Cerboni Baiardi, V. Curzi e C. Prete, Ancona, Il valore editoriale, p. 198.

²⁵² *Le due muse. Scritti d'arte, collezionismo e letteratura in onore di Ranieri Varese*, a cura di F. Cappelletti, cit., p. 195.

Parigi è *la* città in cui nacque, visse per tutta la vita e morì Louis Aragon. Diviso da sempre tra la figura del poeta e scrittore e quella del politico e giornalista, è stato uno tra i protagonisti delle avanguardie Dada e Surrealismo. Il nome di Aragon è stato associato a quest'ultimo dai suoi inizi fino al 1931, quando lo scrittore diviene membro attivo del Partito Comunista francese e direttore del giornale del partito *Ce Soir*, cioè quando la distanza tra lui e André Breton, il fondatore del Surrealismo, si fece incolmabile.²⁵⁴ Il Surrealismo, movimento letterario e artistico, come si è scritto nel capitolo in apertura di questo lavoro, designa l'*inconnue de la Seine* come una musa ideale. La considerazione nei confronti di quest'ultima prende avvio dalla sua riproduzione in scala, per non essere inoltre un'opera frutto di un talento artistico, il quale la maggioranza dei surrealisti condannava come pura abilità. Inoltre, la "leggenda" della sconosciuta raccoglie in sé tutte le tematiche surrealiste: si tratta di una donna la cui figura probabilmente si lega a una vicenda d'amore o alla *follia* e, nella sua scelta di morte, compie un atto di *liberazione*: «tra le tante disgrazie di cui siamo eredi, bisogna riconoscere che ci è lasciata la *massima libertà* dello spirito».²⁵⁵ L'*inconnue* è poi, di fatto, un cadavere, del quale non esiste una storia univoca, ma molteplici narrazioni, tutte allo stesso modo valide e fittizie, frutto di un meccanismo di proliferazione che ricorda quello sottostante al gioco collettivo surrealista chiamato *cadavre exquis*. Quest'attività, che vede le sue origini nella Parigi del 1925, consisteva nel far comporre una frase da più persone: ognuno doveva scrivere a insaputa degli altri un soggetto, poi passare il foglio al vicino che, senza averlo letto, doveva procedere scrivendo un aggettivo e via così fino a comporre un'intera proposizione. La celebre e prima frase composta, che diede il nome al gioco, fu «il cadavere squisito berrà il vino nuovo».²⁵⁶ Nella poetica surrealista, infatti,

²⁵³ «C'est un pont que je vois si je clos mes paupières / la Seine y tourne avec ses tragiques totons / Ô noyés dans ses bras nouveaux comment dort-on / c'est un pont qui s'en va dans les loges de pierre. [...] Des repos arrondis en forment les festons», in *Le due muse. Scritti d'arte, collezionismo e letteratura in onore di Ranieri Varese*, a cura di F. Cappelletti, cit., p. 197 (trad. mia).

²⁵⁴ L. Aragon, *Aurélien*, cit., p. 2.

²⁵⁵ A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1930, trad. it. *Manifesti del surrealismo*, a cura di Guido Neri, Torino, Einaudi, 1987, p. 12.

dominano l'immaginazione e il sogno, così come il gusto per ciò che è inconsueto e macabro.

In questo, la figura della giovane anonima, suicida nella Senna, rappresenta non solo una suggestione interessante e dirompente rispetto alle muse tradizionali, ma anche un elemento di congiunzione per le varie discipline surrealiste: arti figurative, fotografia e letteratura. Straordinariamente, queste tre si intersecano in un'opera letteraria capace di determinare, in seguito, la popolarità del calco: *Aurélien*, il romanzo di Aragon scritto nel 1944, nonché il quarto romanzo del ciclo *Le Monde réel*. È la storia di Aurélien Leurtillois, un pigro parigino borghese di trent'anni che vive sulla punta dell'Île Saint-Louis in un appartamento affacciato sulla Senna. Disorientato dopo quattro anni al fronte come ufficiale durante la Prima Guerra Mondiale, vive in una situazione confusa e precaria nella Parigi degli anni Venti, dimostrandosi un uomo incapace di elaborare l'esperienza militare e vivere in serenità nel dopoguerra e rappresentando in tutto e per tutto la generazione di quei giovani persi tra i due conflitti mondiali. L'unica fonte di vita e di ricerca di un senso scaturisce dall'innamoramento, vissuto da Aurélien in modo totalizzante, pur trattandosi (o forse proprio perché si tratta) di un amore impossibile. La donna amata è Bérénice Morel, la moglie di un farmacista di provincia che, al contrario del protagonista, è ben consapevole di ciò che vuole e ha uno spiccato gusto per "l'assoluto". Quando Aurélien la vede per la prima volta pensa sia decisamente brutta ed è con questa impressione che prende avvio il romanzo:

La prima volta che Aurélien vide Bérénice, la trovò decisamente brutta. Non gli piaceva, francamente. Non gli piaceva come era vestita. Indossava qualcosa che non avrebbe scelto. Aveva alcune idee a proposito dei tessuti. Qualcosa che aveva visto su diverse donne. Questo gli fece un cattivo presagio. Lei portava il nome di una principessa orientale senza sembrare una donna di buon gusto. I suoi capelli erano spenti quel giorno, mal tenuti.²⁵⁷

²⁵⁷ «La première fois qu'Aurélien vit Bérénice, il la trouva franchement laide. Elle lui déplut, enfin. Il n'aima pas comment elle était habillée. Une étoffe qu'il n'aurait pas choisie. Il avait des idées sur les étoffes. Une étoffe qu'il avait vue sur plusieurs femmes. Cela lui fit mal augurer de celle-ci qui portait un nom de princesse d'Orient sans avoir l'air de se considérer dans l'obligation d'avoir du goût. Ses cheveux étaient ternes ce jour-là, mal tenus», in L. Aragon, *Aurélien*, Paris, Gallimard, 1944, p. 9 (trad. mia).

L'innamoramento nei suoi confronti non è immediato, anzi, si sviluppa lungo il corso della narrazione ed è determinato, in conclusione, solo dalle associazioni che Aurélien compie tra Bérénice e le figure di altre donne «sembrava che i suoi lineamenti appartenessero a diverse donne distinte».²⁵⁸ Lontano dall'immediatezza del sentimento romantico, l'infatuazione di Aurélien procede in un climax ascendente il cui culmine è rappresentato dall'associazione più importante di tutte, quella con il calco dell'*inconnue de la Seine*: «chinandosi in avanti la vide per la prima volta. C'era un sorriso onirico sul volto, vago, irreali, che segue un'immagine interiore».²⁵⁹ Questo calco misterioso affascina ogni personaggio che lo vede, è il primo volto che il protagonista scorge ogni mattina al suo risveglio nella sua *garçonnière* nell'Île Saint-Louis. Le donne che frequentano questo luogo – la sorella, un'amica e l'amata del protagonista – lungo il corso del romanzo si imbattono in quel volto, riconoscono in quest'ultimo i tratti di donne sempre diverse. È come se l'*inconnue* fosse il riflesso di ciò che ognuno desidera vedere in lei, nel caso di Aurélien, l'amore totalizzante che, poi, deve trovare la sua materializzazione nella figura di Bérénice. Fin dalle prime pagine del romanzo, infatti, il protagonista coglie in lei non una bellezza umana, ma un volto quasi scolpito, un oggetto materiale in cui

Ciò che dava loro una certa unità era puramente questa levigatezza dei lineamenti, questa obliquità delle guance dove la luce arcciata raggiungeva un disegno perfetto, ma bizzarro, come se lo scultore si fosse interessato appassionatamente alle guance; e questo a dispetto di tutto il resto.²⁶⁰

La prima volta che Aurélien avverte la somiglianza tra il calco e Bérénice ne rimane folgorato e il volto della donna acquista ai suoi occhi un valore diverso: «come se lo vedesse per la prima volta. Per la prima volta».²⁶¹ Come nell'opera *The Worshipper of the Image* di Le Gallienne, di cui si è discusso nel secondo capitolo, anche in questo caso l'incontro tra il calco (che nell'opera inglese è rappresentato da Silencieux) e la donna,

²⁵⁸ L. Aragon, *Aurélien*, cit., p. 13.

²⁵⁹ Ivi, p. 89.

²⁶⁰ «Ce qui leur donnait quelque unité, c'était purement ce lisse des méplats, cette obliquité des joues où la lumière frissante atteignait un dessin parfait, mais bizarre comme si le sculpteur se fût passionné aux joues; au fini des joues; et cela au mépris de tout le reste», in L. Aragon, *Aurélien*, Paris, Gallimard, 1944, p. 13 (trad. mia).

²⁶¹ L. Aragon, *Aurélien*, cit., p. 138.

(che nella novella è Beatrice) avviene. Quando, nell'appartamento di Aurélien, Bérénice e la maschera “si incontrano”, la narrazione si ferma per un intero capitolo, focalizzandosi sulla contemplazione del protagonista rivolta al perturbante «desiderio dell'assoluto»²⁶² generato dai due volti femminili, quello umano e quello ideale.

Come già sottolineato, l'incontro con Bérénice si distanzia dalla classica scena del primo sguardo tra innamorati, così come la figura di Bérénice è ben diversa da quella delle amate “tradizionali”; il suo nome non richiama una figura femminile dell'arte figurativa (come, ad esempio, fa Proust scegliendo Odette in onore di Botticelli), ma si riferisce all'arte mimetica per eccellenza: il teatro. Il richiamo è esplicitamente diretto alla tragedia in versi *Bérénice* di Jean Racine, nome anche dell'eroina protagonista. Aragon rende evidente questa associazione fra la sua eroina e quella del drammaturgo, citando un verso celebre che, sin dall'inizio del romanzo, risuona con insistenza nella mente di Aurélien: «Je demeurai longtemps errant dans Césarée...»²⁶³, verso che viene ripetuto più volte lungo il corso della narrazione. Si assiste, in generale, ad una proliferazione del nome proprio “Bérénice”, il cui valore è sempre associato al drammaturgo francese. In particolare, è interessante ricordare la circostanza in cui Aurélien chiede ad un artigiano locale di creare un altro calco, sostitutivo di quello dell'*inconnue*; il lettore più tardi scoprirà che la bottega in questione si trova in *Rue Racine*. Una coincidenza che conferma quanto il volto della bella sconosciuta non sia solo un oggetto ma, al contrario, una presenza perturbante e onnipresente in tutta la narrazione, capace di determinare stati d'animo e caratterizzare gli eventi.

La scelta di un nome di un personaggio teatrale può essere spiegata riflettendo sul fatto che quest'ultimo si identifica con la stratificazione di attrici che lo hanno interpretato successivamente. Si tratta quindi di una sintesi illeggibile di volti accumulati uno sopra l'altro e il volto di Bérénice non è altro che questo.²⁶⁴ Non si può, inoltre, dimenticare che questa sovrapposizione tra la maschera e la donna avviene nella psiche di Aurélien ed è così forte per lui questo legame che non riesce a nascondere a Bérénice. Come era accaduto per la Beatrice di Le Gallienne (tra l'altro vi è una curiosa consonanza nei nomi), anche la protagonista del romanzo francese percepisce nel calco una minaccia e per

²⁶² E.-S. Bonelli, *L'inconnue de la Seine: il nome proprio tra veli e simulacri*, in «Rivista internazionale di onomastica letteraria», 18, 1, 2016, p. 23.

²⁶³ Nella traduzione italiana: «Ho vagato a lungo per Cesarea...», in L. Aragon, *Aurélien*, cit., p. 9.

²⁶⁴ J.-P. Montier, *Le masque de l'Inconnue de la Seine: promenade entre muse et musée*, in «Word & Image», 30, 1, 2014, p. 47.

questo, gelosa, lo rompe gettandolo a terra. Successivamente, però, sarà proprio Bérénice a regalare ad Aurélien una nuova maschera, questa volta del proprio viso: «Bérénice con gli occhi chiusi»,²⁶⁵ tuttavia, i due non riusciranno a stare insieme. La loro storia d'amore, in fondo, altro non è che il tentativo da parte di entrambi di uscire da una situazione di disagio personale per aggrapparsi a una *rêverie* sentimentale. In questo modo, ciascuno dei due protagonisti proietta sull'altro le proprie fantasie e i propri fantasmi, senza riuscire a costruire una vera relazione insieme.

Il romanzo di Aragon comprende un susseguirsi di ripetizioni che si ripercuotono, come nel caso di Rue Racine, anche sulla toponomastica. Ai personaggi illustri spetta l'onore di marcare i luoghi della città, un po' come si è visto nella poesia *Le Paysan de Paris chante*, e così la capitale francese diviene una mappa di reminiscenze di corpi morti che danno il nome alle strade, creando così una moltitudine di riferimenti topografici.²⁶⁶ Lungo quelle vie passeggia Aurélien, che si dimostra un vero *flâneur* trasportato dal malessere interiore che lo affligge mentre attende l'amata che, come detto, è sposata con un altro uomo. Il destino per i due amanti si rivela beffardo al punto che, quando, una notte, finalmente Bérénice si decide a lasciare il marito per raggiungere il protagonista, quest'ultimo è in compagnia di un'altra donna. Successivamente, Aurélien, disperato per ciò che è successo, metterà in atto una serie di tentativi per riconquistarla, ma tutti si dimostreranno vani. Bérénice alla fine torna dal marito, continuando a condurre la propria vita di provincia, mentre Aurélien accetta quella professione che non aveva mai voluto fare: lavorare nella fabbrica del cognato, soccombendo quindi alla vita borghese che aveva sempre ritenuto mediocre. L'epilogo del romanzo si ottiene vent'anni dopo, ambientato durante la Seconda Guerra Mondiale, quando i due si ritrovano e la distanza temporale e spaziale fa capire loro che quel vecchio amore non era stato altro che una chimera per entrambi. Come sempre, nei romanzi di Aragon, è la Storia, con l'ombra delle due guerre mondiali, a fare da cornice al romanzo e a pesare sui destini collettivi, ma anche individuali, di entrambi gli amanti. Quando, nell'ultimo capitolo del romanzo, le truppe tedesche stanno avanzando, Aurélien sente che potrebbe amare di nuovo Bérénice e lo fa ancora, fino al momento in cui, durante un viaggio notturno, viene uccisa

²⁶⁵ L. Aragon, *Aurélien*, cit., p. 9.

²⁶⁶ E.-S. Bonelli, *L'inconnue de la Seine: il nome proprio tra veli e simulacri*, in «Rivista internazionale di onomastica letteraria», 18, 1, 2016, p. 24.

da un proiettile.²⁶⁷ Nella morte, che rappresenta il culmine di tutta l'opera, la donna indossa il sorriso dell'*inconnue*:

La luce cadde su quella mano pendente, su questo braccio finto innamorato, dal braccio insanguinato che sosteneva Bérénice, e il sangue scorreva sul vestito, e la testa di Bérénice era inclinata. «Bérénice!» Avevano urlato tutti insieme. La valida mano di Aurélien le raddrizzò il viso. Lei aveva gli occhi semichiusi, un sorriso, il sorriso della Sconosciuta della Senna... i proiettili l'avevano attraversata. Era morta, Aurélien vide immediatamente che era morta.²⁶⁸

Bérénice è la rappresentazione perfetta della donna moderna, intellettualmente impegnata, che pretende la propria indipendenza, come sognata da Aragon. Una donna che ricorda la moglie dello scrittore francese: Elsa Triolet, conosciuta nel 1928 e sposata nel 1939. Per Aragon, Elsa è stata una fonte d'ispirazione e la forza vitale che lo ha sostenuto nel suo lavoro.²⁶⁹ Proprio come Bérénice, in epoche precedenti, a differenza delle donne che avevano abbracciato la funzione ben definita e passiva di muse, Elsa Triolet rappresentava qualcosa di molto più attivo: una donna con una mente propria e senza esitazioni nell'esprimerla.²⁷⁰ In tutta l'opera di Aragon, il nome di Elsa ricorre come un *leitmotiv*. In particolare, è interessante porre l'attenzione sul componimento *Les Yeux d'Elsa* (Gli occhi di Elsa, 1942)²⁷¹ in cui lo scrittore francese si concentra sull'elemento degli occhi, che all'interno di *Aurélien* rappresentavano il discriminante tra la donna Bérénice e il calco dell'*inconnue*, quindi l'amore limitato e umano, dall'amore assoluto, ideale e totalizzante. È proprio sugli occhi che si concentra anche il fotografo surrealista Man Ray quando realizza i quindici scatti per l'edizione *Oeuvres Romanesques croisées* (di cui si è parlato nel primo capitolo), che raccoglie tutte le opere di Aragon e quelle

²⁶⁷ A. Zeidler, *Influence and Authenticity of l'Inconnue de la Seine*, in S. Moore, *A Reader's Guide to William Gaddis's The Recognitions*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1982.

²⁶⁸ «Et la lumière tomba sur cette main pendante, sur cet accolement de faux amoureux, du bras sanglant qui soutenait Bérénice, et le sang avait coulé en nappe sur la robe, et la tête de Bérénice était inclinée. «Bérénice!» Ils avaient crié tous ensemble. La main valide d'Aurélien lui redressa le visage. Elle avait les yeux à demi fermés, un sourire, le sourire de l'Inconnue de la Seine... les balles l'avaient traversée comme un grand sautoir de meurtre. Elle était morte, Aurélien vit tout de suite qu'elle était morte», in L. Aragon, *Aurélien*, Paris, Gallimard, 1944, p. 519 (trad. mia).

²⁶⁹ M.-M. Pflaum-Vallin e J. H. McMahon, *Elsa Triolet and Aragon: Back to Lilith*, 27, 1, 1961, p. 87.

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ Il componimento è stato letto non dalla raccolta originale, ma da L. Aragon e W. J. Smith, *Elsa's Eyes*, in «Poetry», 67, 1, 1945, pp. 16-17.

della moglie Elsa Triolet. Nel libro, Man Ray lascia che le sue immagini in bianco e nero dialoghino direttamente con le parole e con la storia nel suo complesso.²⁷² Anche esaminando gli aspetti paratestuali del romanzo, appare significativo il rapporto tra l'intreccio di parole e la struttura del collage, nel quale le fotografie che ne fanno parte rivisitano in vari modi la tradizione del libro illustrato e, nel suo complesso, la pratica dell'illustrazione. Ciascuno dei diversi fotomontaggi del volto di *inconnue* è accompagnato da una citazione dal romanzo, che sembra quindi svolgere il ruolo di didascalia esplicativa. Tuttavia, la fotografia non sembra funzionare come una rappresentazione iconografica diretta della situazione narrativa a cui si riferisce la frase. La citazione, attraverso la quale si stabilisce l'incontro tra testo e immagine non allega l'immagine, che resta ostinatamente autosufficiente. In altre parole, le illustrazioni non sono mai del tutto subordinate al materiale testuale.²⁷³

Si può dire, in conclusione, che Aragon, con il suo *Aurélien*, testimonia l'importanza dell'*inconnue de la Seine* nella letteratura, nell'arte figurativa e nella fotografia. Quest'ultima, che potrebbe apparire come una disciplina "disprezzata" dal movimento surrealista, considerando l'avversione di Breton per le «forme reali di oggetti reali»,²⁷⁴ e come mezzo essenzialmente realista, viene non solo tollerata, ma diventa caratteristica peculiare del movimento. Tre grandi opere di Breton, infatti, risultano corredate da un apparato fotografico: *Nadja* (1928)²⁷⁵ presenta gli scatti quasi esclusivi realizzati da Jacques-André Boiffard, *Les Vases communicants* (I vasi comunicanti, 1932)²⁷⁶ possiede alcune foto di film e documenti fotografici e *L'Amour fou* (1937)²⁷⁷ è ricco degli scatti per la maggior parte opera di Man Ray e Brassai. La presenza delle fotografie in questi libri, che possiedono un'atmosfera profondamente onirica, appare in qualche modo eccentrica, tant'è che lo stesso autore preferisce in appendice aggiungere una spiegazione, altrettanto misteriosa. Anche Walter Benjamin, da sempre interessato alle opere di Aragon, si concentra sulla curiosa presenza di queste "illustrazioni", scrivendone a tal proposito:

²⁷² E.-S. Bonelli, *L'inconnue de la Seine: il nome proprio tra veli e simulacri*, in «Rivista internazionale di onomastica letteraria», 18, 1, 2016, p. 23.

²⁷³ A.-G. Saliot, *The Drowned Muse*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 248.

²⁷⁴ R. Krauss, *The Photographic Conditions of Surrealism* in «October», 19, 1, 1981, p. 14.

²⁷⁵ Cfr. A. Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1928.

²⁷⁶ Cfr. Id., *Les Vases communicants*, Paris, Editions des Cahiers Libres, 1932.

²⁷⁷ Cfr. Id., *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937.

In tali passaggi la fotografia interviene in modo molto strano. Trasforma le strade, le porte e le piazze della città in illustrazioni di un romanzo trash, trae la banale ovvietà di questa antica architettura per iniettarla con l'intensità più incontaminata verso gli eventi descritti.²⁷⁸

Benjamin non si concentra solo sugli aspetti formali dell'opera di Aragon. In particolar modo, in generale, nei suoi studi a proposito della *flânerie* a Parigi, prende in esame il movimento surrealista nel suo complesso, sostenendo che: «Anche la Parigi dei surrealisti è un “piccolo universo”... Ci sono incroci dove segnali spettrali balenano dal traffico e analogie inconcepibili e le connessioni tra gli eventi sono all'ordine del giorno».²⁷⁹

Benjamin analizza, in questo senso, un'altra opera di Aragon: *Le Paysan de Paris* (Il paesano di Parigi, 1926) che eleva a modello letterario per la scrittura dei suoi *Das Passagen-Werk* (I passages di Parigi, 1927-1940). È difficile definire se *Il paesano di Parigi* sia un romanzo, un poema in prosa o un'opera di filosofia, sia per la sua struttura sia per il contenuto. Si compone, infatti, di quattro parti: una breve introduzione alla mitologia moderna, una piccola geografia culturale de *Le Passage de l'Opéra*, un resoconto del viaggio di Aragon al *Parc des Buttes-Chaumont* con alcuni amici e, infine, un breve epilogo (*Le Songe du paysan*). A prima vista, queste quattro sezioni sembrano avere poco a che fare l'una con l'altra, né sono particolarmente coerenti all'interno e, inoltre, digressioni e riflessioni filosofiche distraggono la narrazione. Il libro appare quindi disordinato, alternando rapidamente effusioni liriche, excursus teorici, descrizioni ossessivamente dettagliate e visioni oniriche. Curioso è notare come, in tutto questo, l'autore si concentri non solo sui vari monumenti e portici come fenomeno architettonico o storico, ma sulle attività locali, componendo così quasi una guida cittadina. La grande differenza è che, mentre le guide commerciali proteggono i lettori dai pericoli di perdersi

²⁷⁸ «In such passages photography intervenes in a very strange way. It makes the streets, gates, squares of the city into illustrations of a trashy novel, draws off the banal obviousness of this ancient architecture to inject it with the most pristine intensity towards the events described»; da W. Benjamin, *Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia*, in R. Krauss, *The Photographic Conditions of Surrealism* in «October», 19, 1, 1981, p. 19 (trad. mia).

²⁷⁹ *Ibidem*.

a Parigi, i surrealisti scrivono delle guide con la finalità di disorientare i propri lettori.²⁸⁰ Le descrizioni dettagliate di Parigi forniscono uno sfondo realistico per “spettacoli” surrealisti ed è in questo modo che i negozi si trasformano, ad esempio, in paesaggi marini in cui una sirena appare e poi scompare. Questo espediente letterario consiste nel rappresentare il *merveilleux quotidien*, il contrasto tra il mondano e il meraviglioso,²⁸¹ in cui si colloca perfettamente la figura popolare ed enigmatica dell'*inconnue de la Seine*. Nella guida surrealista della capitale francese, quindi nei romanzi in essa ambientati, non può mancare un accenno al calco di questa giovane donna sconosciuta che, nonostante la sua popolarità, custodisce un mistero capace di diventare un motivo, declinabile in forme e significati eterogenei, dell'avanguardia surrealista.

Julio Cortázar: l'inconscio e la Musa

E sí, pare che sia così, pare che te ne sia andata dicendo non so cosa, che andavi a gettarti nella Senna, qualcosa di simile, una di quelle frasi da notte fonda, mescolate a lenzuola e a bocca impastata, quasi sempre nel buio o con qualcosa come mano o piede che sfiori il corpo di chi ascolta appena, perché è da tanto che ti ascolto appena quando dici cose così, non vengono che dall'altro lato dei miei occhi chiusi, dal sonno che di nuovo mi tira giù.²⁸²

È questo l'incipit del breve racconto *El río* (Il fiume, 1956)²⁸³ di Julio Cortázar, collocato nella terza parte dell'opera complessiva *Final del juego* (Fine del gioco, 1956).²⁸⁴ Il racconto si apre con una curiosa espressione: «E sí», un'interiezione che ha il valore di un sospiro in grado di anticipare sin dalle prime battute che, quella a cui si trova di fronte il lettore, non è una narrazione costruita, ma piuttosto un flusso di coscienza desolato. Il narratore fa intendere subito di trovarsi davanti a un fatto compiuto: una giovane donna è scomparsa. A lei, il narratore, che si scoprirà poi essere suo marito, si

²⁸⁰ V. Paris, *Uncreative Influence: Louis Aragon's Paysan de Paris and Walter Benjamin's Passagen-Werk*, in «Journal of Modern Literature», 37, 1, 2013, p. 23.

²⁸¹ R. Krauss, *The Photographic Conditions of Surrealism*, in «October», 19, 1, 1981, p. 23.

²⁸² «Y sí, parece que es así, que te has ido diciendo no sé qué cosa, que te ibas a tirar al Sena, algo por el estilo, una de esas frases de plena noche, mezcladas de sábana y boca pastosa, casi siempre en la oscuridad o con algo de mano o de pie rozando el cuerpo del que apenas escucha, porque hace tanto que apenas te escucho cuando dices cosas así, eso viene del otro lado de mis ojos cerrados, del sueño que otra vez me tira hacia abajo», in J. Cortázar, *Final del juego*, Barcelona, Debolsillo, 2018, p. 13 (trad. mia).

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ J. Cortázar, *Final del juego*, Barcelona, Debolsillo, 2018, pp. 13-16.

rivolge con un «tu» familiare, ma privo di affetto: «pare che te ne sia andata dicendo non so cosa», perché la ragazza si è allontanata da lui senza lasciare un messaggio preciso. Questa assenza di spiegazioni e le circostanze poco chiare («pare che») determinano il ritmo confuso del monologo, quasi come se si stesse svolgendo durante un dormiveglia. Il marito avanza, circa questa misteriosa scomparsa, delle ipotesi che, per quanto terribili sembrino, sono esposte senza la minima angoscia: sostiene infatti di non sapere se la donna se ne sia andata per davvero, compiendo il proprio suicidio nella Senna, o abbia rinunciato a questo atto estremo e ora stia dormendo accanto a lui. Il tenore del monologo è all'insegna del disorientamento e dell'incertezza e la psiche del narratore spazia tra vaghi ricordi di qualcosa che è avvenuto e l'immaginazione di qualcosa d'altro che potrebbe essere successo (davvero la moglie l'ha salutato dicendogli che si sarebbe gettata nella Senna?).

Al lettore, di fronte a questa narrazione così enigmatica, non è offerta un'interpretazione univoca e chiara: questo flusso di coscienza potrebbe sembrare una confessione di un assassino, un delirio di un uomo appena abbandonato o un sogno. Forse quest'ultima è l'ipotesi più probabile: «così una volta ancora, per dormire dopo con la faccia di stupido pianto, fino alle undici di mattino, l'ora in cui portano il giornale con le notizie di coloro che si sono affogati davvero»²⁸⁵. In ogni caso, ciò che appare evidente è che il monologo è fitto di recriminazioni e accuse «mi fai ridere, poverina. Le tue decisioni tragiche, quel tuo modo di sbattere le porte come un'attrice da tournée di provincia, in cui non sembra stia avvenendo o sia avvenuta una vera tragedia».²⁸⁶ L'annegamento, come ipotesi vagliata, appare quindi non una soluzione tragica e inaspettata, ma piuttosto una minaccia in un rapporto amoroso deteriorato e tossico «uno si domanda se realmente credi nelle tue minacce, nei tuoi ripugnanti ricatti, nelle tue irresistibili scene patetiche con il crisma delle lacrime».²⁸⁷

In questo racconto, è centrale la tematica dell'amore che Cortázar intendeva solo ed esclusivamente come sentimento totalizzante, non governato dalla razionalità. Nella visione dell'autore, l'oggetto del desiderio, se inquadrato nel sentimento assoluto, non è frutto di una scelta, ma consiste in uno stravolgimento ingovernabile. Gabriel García Márquez, grande ammiratore e, in seguito, amico di Cortázar, commenta il modo di

²⁸⁵ Ivi, p. 14.

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ *Ibidem*.

intendere l'amore di quest'ultimo come una vera e propria malattia del fegato, mentre l'innamoramento sarebbe una defezione del corpo; infatti «il fegato si anchilosa, la donna si sbianca, l'uomo perde l'appetito»²⁸⁸. Una patologia contagiosa che tende alla cronicizzazione se i due malati «riescono a incontrarsi nel luogo spirituale in cui la loro identificazione sintomatica comincia ad accentuarsi».²⁸⁹ Ed è proprio questa la tipologia di amore protagonista de *El río*, un sentimento divenuto tossico per entrambi gli sposi al punto che il letto di morte, rappresentato dal fiume, è preferibile al letto coniugale: «ma se è così mi domando che cosa stai facendo in questo letto che avevi deciso di abbandonare per l'altro più vasto e più sfuggente».²⁹⁰

La vicenda, poi, confluisce in un episodio enigmatico, anche in questo caso non si capisce se si tratta di una reminiscenza o di un'immaginazione, in entrambi le circostanze rappresenterebbe un rapporto sessuale tra i due che viene descritto come una lotta che vede anche la partecipazione dell'acqua del fiume:

...e adesso siamo nudi, l'alba ci avvolge e ricomincia in un'unica tremante materia, ma ti ostini a lottare, raggomitolandoti, lanciando le braccia al di sopra della mia testa, aprendo come in un fulmine le cosce per rinchiuderne le tenaglie mostruose che vorrebbero separarmi da me stesso. Devo dominarmi lentamente (e questo, lo sai, l'ho sempre fatto con garbo cerimoniale), senza farti male piego lentamente i giunchi delle tue braccia, mi cingo al tuo piacere di mani contratte, di occhi enormemente aperti...

Nella penombra verde guardo con sorpresa la mia mano che gocciola, e prima di scivolare al tuo fianco so che ti hanno appena tirata fuori dall'acqua, troppo tardi, naturalmente, e che giaci sulle pietre della banchina, attorniata da scarpe e da voci, nuda supina con i tuoi capelli bagnati e i tuoi occhi aperti.²⁹¹

²⁸⁸ F. Arnoldi, *Fine del gioco, Julio Cortázar* in «Doppiozero» <https://www.doppiozero.com/materiali/fine-del-gioco-julio-cortazar>.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ J. Cortázar, *Final del juego*, Barcelona, Debolsillo, 2018, p. 15.

²⁹¹ «Y ahora estamos desnudos, el amanecer nos envuelve y reconcilia en una sola materia temblorosa, pero te obstinas en luchar, encogiéndote, lanzando los brazos por sobre mi cabeza, abriendo como en un relámpago los muslos para volver a cerrar sus tenazas monstruosas que quisieran separarme de mí mismo. Tengo que dominarte lentamente (y eso, lo sabes, lo he hecho siempre con una gracia ceremonial), sin hacerte daño voy doblando los juncos de tus brazos, me ciño a tu placer de manos crispadas, de ojos enormemente abiertos, ahora tu ritmo al fin se ahonda en movimientos lentos de muaré, de profundas burbujas ascendiendo hasta mi cara, vagamente acaricio tu pelo derramado en la almohada, en la penumbra verde miro con sorpresa mi mano que chorrea, y antes de resbalar a tu lado sé que acaban de sacarte del agua, demasiado tarde, naturalmente, y que yaces sobre las piedras del muelle rodeada de zapatos y de voces, desnuda boca arriba con tu pelo empapado y tus ojos abiertos», in *ivi*, p. 16 (trad. mia).

L'immagine finale è quella di un cadavere trovato ai piedi della Senna, che ricorda la nostra *inconnue*. Di quest'ultima non vi è alcun riferimento esplicito in tutta l'opera di Cortázar, eppure le figure femminili delle due opere principali *Fine del gioco* e *Rayuela* (Rayuela. Il gioco del mondo, 1963) la ricordano. Nel caso di questo racconto, la donna annegata, ad esempio, è anonima, non le viene mai attribuito un nome, ma sembra soltanto un personaggio in balia dei pensieri confusi (e forse delle azioni) di un uomo. In comune con l'*inconnue de la Seine* ha un possibile e tragico destino, dal momento che entrambe poi muoiono annegate nel medesimo fiume. Cortázar, che ambienta molti suoi racconti proprio a Parigi, città che conosce nel profondo e che attraversa come un *flâneur*, non poteva non conoscere questa "leggenda", viste anche le sue frequentazioni nei circoli intellettuali della capitale francese.

Un altro personaggio femminile per cui è possibile costruire un parallelismo con la figura della sconosciuta, come si anticipava prima, è *La Maga* di *Rayuela*. Il protagonista di quest'ultima opera, Horacio Oliveira, è un argentino sulla quarantina dotato di una grande cultura, che si reca a Parigi per studiare e finisce per lasciarsi trasportare da una città perturbante nella quale incontra, sopra un ponte eretto sulla Senna, *La Maga*:

E così avevano incominciato a passeggiare per una Parigi favolosa, lasciandosi guidare dai segni della notte, obbedendo a itinerari nati dalla frase di un clochard, da una mansarda illuminata in fondo a una strada nera, fermandosi nelle piazzette confidenziali per baciarsi sulle panchine o guardare disegni del mondo.²⁹²

Si tratta di una donna adulta e indipendente che porta con sé una grande sofferenza, conseguenza di una vita per nulla facile. I suoi tratti sono paragonati a quelli di una figura femminile scultorea «più di una volta la vidi ammirare il suo corpo nello specchio, prendersi i seni con le mani come le statuette siriane e far scorrere gli occhi sulla pelle come una lenta carezza»²⁹³. Tuttavia, non si può parlare di una vera e propria bellezza, anche perché questo aggettivo mai le viene attribuito, anzi, l'amato deve chiudere gli

²⁹² «Y así comenzaron a pasear por un París fabuloso, dejándose guiar por los signos de la noche, obedeciendo itinerarios nacidos de la frase de un clochard, de un ático iluminado al final de una calle negra, parando en las plazas reservadas para besarse en los bancos o mirar dibujos del mundo»; J. Cortázar, *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, p. 9 (trad. mia).

²⁹³ J. Cortázar, *Rayuela*, cit., *Il gioco del mondo*, cit., p. 19.

occhi per vederla come vuole immaginarla. Il personaggio de *La Maga*, nel suo complesso, è pervasa dall'angoscia, che si manifesta perché molti episodi della sua vita personale hanno avuto un esito deludente e drammatico, al punto da farla precipitare in un baratro esistenziale. Tra questi, si ricordano gli stupri subiti da giovane, la sua ignoranza accademica e culturale rispetto alla saggezza arrogante del *Serpent Club* (club di cui entrambi i protagonisti fanno parte), l'impossibilità di cementare una storia d'amore con Horacio, la morte del suo figlioletto e, infine, la solitudine. Tutto questo la spinge, verso la metà del romanzo, al suicidio, un atto estremo che si rileva, dal punto di vista ontologico, una denuncia dell'inautenticità dei rapporti con gli altri e della solitudine che circonda l'essere umano.²⁹⁴

Damary Ordones sottolinea, per questo, come *Rayuela* sia un'opera, in parte, esistenzialista perché, se da un lato l'esistenzialismo mette l'uomo al centro di un mondo assurdo e lo ritiene responsabile di ragionare sulle miserie della condizione umana, dall'altro, è un grido dello spirito che ritorna a se stesso con la decisione di spezzare i suoi legami più intimi, quelli dell'angoscia. Così, nel romanzo, vengono smascherati i comportamenti esistenziali di alcuni personaggi, come *La Maga* o Horacio Oliveira, anche lui alienato da un universo in cui l'essere umano è solo. Horacio, infatti, è un cercatore che desidera sperimentare oltre la sua semplice esistenza, nonostante sia un uomo mediocre, perché non possiede alcun talento speciale.²⁹⁵ Costantemente in cerca della sua strada, dimostra di essere un uomo moderno, vittima dell'angoscia contemporanea che colpisce l'essere umano che vive negli anni seguenti alla Seconda Guerra Mondiale e in questo ricorda la stessa condizione esistenziale di Aurélien. Oliveira è un uomo che si ritrova gettato nel mondo, nella società europea mutevole e postbellica – che estende la sua influenza oltre i limiti continentali – che deve vivere dove le concezioni filosofiche e artistiche sono diverse da quelle che esistevano alla fine dell'Ottocento e nei primi decenni del Novecento. Questo stato di disorientamento si verifica quando l'essere umano non capisce in quale direzione dovrebbe andare o con chi può condividere le sue emozioni, le sue idee e le sue preoccupazioni, convergendo poi in un'impressione di perenne solitudine.²⁹⁶ È possibile individuare in una breve nota, che

²⁹⁴ D. Ordones, *Existencialismo y Surrealismo en Rayuela (1963) de Cortázar*, in «Confluencia», 33, 1, 2017, p. 42.

²⁹⁵ Ivi, p. 39.

²⁹⁶ Ivi, p. 40.

Cortázar scrive per l'edizione spagnola, di cui è traduttore, de *La Nausée* (La nausea, 1938) di Sartre, il legame con l'esistenzialismo. Lo scrittore, infatti, descrive Roquentin, il personaggio principale dell'opera sartriana, come un uomo libero, solo e angosciato a metà del secolo, in piena incertezza di fronte alla rinnovata questione del suo destino. L'angoscia dell'uomo moderno per il destino che lui stesso ha scelto, così come l'assurdità dell'esistenza, sono due dei vari temi che Cortázar solleva in *Rayuela* anni dopo aver scritto le considerazioni su *La Nausée*. Insomma, nell'esistenzialismo è possibile riconoscere una coerenza ideologica tra il giovane e il maturo Cortázar.²⁹⁷

Dopo aver individuato la materia esistenzialista in *Rayuela*, è interessante sottolineare, ora, il carattere surrealista dell'opera. Il Surrealismo, come si è in parte detto precedentemente, si caratterizza per essere l'avanguardia artistica che valorizza l'aspetto inconscio e costituisce il più completo tentativo eversivo di danneggiare le basi che sorreggono lo status quo costituito dal buon gusto e dai falsi valori borghesi. Il rapporto di Cortázar con il surrealismo non si può interpretare come una vera e propria adesione, piuttosto si può dire che parta dalla sua stessa ricerca umana, che si esprimeva attraverso l'arte e la letteratura. Il surrealismo a cui aderisce Cortázar è quello che già dai tempi di Rimbaud aveva proclamato la necessità di cambiare vita, rifiutando la sensazione di benessere nel mondo e promuovendo l'esigenza di rimuovere la maschera della comodità, della felicità e della falsa conoscenza.²⁹⁸ Il movimento surrealista si dimostra alla ricerca di una realtà "vera" non condizionata dalla ragione, in quanto incapace di risolvere i problemi dell'uomo o della società. Una delle caratteristiche del surrealismo è che conferisce al mondo circostante un significato diverso dal solito, esibendo un audace tentativo di oltrepassare i limiti imposti dal credo comune.²⁹⁹ Cortázar, infatti, trasferisce carichi emotivi su oggetti inanimati, seguendo la poetica del *merveilleux quotidien*: guardando il quotidiano, affinando la percezione, è possibile scoprire «il potere dell'insignificante e del banale che si svegliano davanti agli occhi assetati del meraviglioso».³⁰⁰ Un esempio significativo riguarda la descrizione di un ombrello in *Rayuela*:

²⁹⁷ *Ibidem*.

²⁹⁸ Ivi, p. 55.

²⁹⁹ Ivi, p. 56.

³⁰⁰ *Ibidem*.

Ridevamo come matti mentre ci inzuppavamo, pensando che un ombrello trovato in una piazza dovesse morire dignitosamente in un parco, non poteva entrare nel ciclo ignobile della pattumiera o nel marciapiede; poi gli sono corsa sopra come meglio potevo, l'abbiamo portato in cima al parco, vicino al ponticello della ferrovia, e da lì l'ho gettato con tutte le mie forze in fondo al burrone di erba bagnata mentre tu emettevi un grido dove pensavo vagamente di riconoscere un'imprecazione di Valchiria.³⁰¹

La reazione di Horacio e de *La Maga* e la conseguenza "umanizzazione" dell'ombrello identificano il medesimo rapporto che i membri del movimento surrealista avevano con gli oggetti. Cortázar dona intensità e incoraggiamento a un ombrello comune da cui emerge un'enorme carica emotiva, tale da strappare un grido che ricorda quello di una divinità nordica a *La Maga*. Questa soggettivazione dell'oggetto inanimato corrisponde alle idee di André Breton, il quale sosteneva che, invece di cercare le apparenze attuali delle cose, si dovesse cercare il latente del significato dimenticato.³⁰² Oliveira è l'esempio di questo: «cerca di accedere alle cose per scoprire il surreale in esse, entrando in gioco con il reale, facendo così perdere alle cose il loro significato di essere semplici oggetti».³⁰³ Riguardo alla rilevanza che possono acquisire oggetti semplici che fanno parte della realtà, Ordones sottolinea come «le cose che ci circondano non sono realmente oggetti, ma diventano i soggetti del nostro ambiente spirituale»³⁰⁴.

Sotto questo aspetto, il calco dell'*inconnue della Seine* poteva essere diventato, agli occhi di Cortázar, un oggetto interessante perché coniugava il dramma esistenzialista alla visione surrealista delle cose. La tematica della disperazione, inoltre, che potrebbe aver spinto la bella annegata al suicidio, si rileva senza dubbio interessante al punto di, si può ipotizzare, divenire ispirazione per la caratterizzazione del personaggio de *La Maga*. In fondo, anch'essa è una donna sola, in balia di un destino incerto che poi si dimostra essere

³⁰¹ «Nos reíamos como locos mientras nos mojábamos, pensando que un paraguas encontrado en una plaza debía morir dignamente en un parque, no podía entrar en el ciclo innoble de la basura o en la acera; entonces corrí sobre él lo mejor que pude, lo llevamos a la cima del parque, cerca del puente del ferrocarril, y desde allí lo tiré con todas mis fuerzas al fondo del barranco de hierba mojada mientras tú hacías un grito donde pensaba vagamente reconocer una blasfemia de Valquiria», in J. Cortázar, *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, p. 201(trad. mia).

³⁰² D. Ordones, *Existencialismo y Surrealismo en Rayuela (1963) de Cortázar*, in «Confluencia», 33, 1, 2017, p. 46.

³⁰³ Ivi, p. 47.

³⁰⁴ *Ibidem*.

crudele. Non le è dato, inoltre, un nome proprio, ma un appellativo enigmatico ed è come se durante tutta la narrazione non fosse davvero un personaggio a tutto tondo, ma fosse una comparsa in una storia in cui la capacità di prendere decisioni ed evolversi è tutta maschile. In sostanza, *La Maga* potrebbe essere un'evoluzione di quella figura femminile protagonista del racconto scritto sette anni prima: *Il fiume*. *La Maga*, come l'*inconnue*, sceglie di togliersi la vita e così, nella seconda parte del libro, scompare, anche se il protagonista, dopo aver lasciato Parigi per tornare in Argentina, continuerà a rivederla nella persona di Talita, moglie di un amico.

André Bretón scrive nel Secondo Manifesto Surrealista che: «Tutto ci porta a credere che c'è un punto dello spirito in cui la vita e la morte, il reale e l'immaginario, il passato e il futuro, il comunicabile e l'incomunicabile, l'alto e i bassi cessano di essere percepiti come contraddittori»³⁰⁵. Le contraddizioni, così come le differenze che esistono tra *La Maga* e Oliviera, li attraggono e permettono a lui di innamorarsi perdutamente di lei e, senza saperlo, lo conducono a cercare il volto dell'amata in ogni donna che incontra, successivamente alla morte de *La Maga*.

Gli studi di psicologia e psichiatria di Sigmund Freud avevano influenzato notevolmente André Breton quando era uno studente di psichiatria. Si tratta di un'influenza latente nel Primo Manifesto Surrealista che scrive nel 1924, ma che vede poi il coinvolgimento di tutti gli scrittori e gli artisti che avevano aderito al movimento. Questi ultimi, pur scoprendosi decisamente motivati dall'analisi dei sogni effettuata da Freud nella sua opera *Die Traumdeutung* (L'interpretazione dei sogni, 1900), tuttavia rifiutano la divisione che lo psicanalista austriaco stabilisce tra il sogno o subconscio e la realtà o mondo cosciente. Nell'opera *Les Vases communicants* (I vasi comunicanti, 1932), che Breton dedica a Freud e in cui cerca di dimostrare che esiste un'unica realtà in cui il sonno e la veglia si fondono, Breton immagina l'esistenza come un composto di due urne, il sogno e lo stato di veglia, costantemente collegati tra loro e contribuendo alla reciproca intensità. Al mondo della veglia appartengono l'intelligenza lucida e logica, l'azione pratica e la vita quotidiana e abituale, ad esso si contrappone il mondo del sonno con l'irragionevole, l'inspiegabile e la follia. Cortázar, nelle sue opere, condivide con i

³⁰⁵ A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, 1930, trad. it. *Manifesti del surrealismo*, cit., p. 26.

surrealisti questa dualità sogno/veglia che permette di approfondire lati nascosti del quotidiano e l'abituale, trasformandolo o attribuendogli nuovi significati.³⁰⁶

In conclusione, si può anche dire che Cortázar sperimenta sia l'esistenzialismo sia il surrealismo, combinandoli insieme per fondare un nuovo umanesimo che cerca il pieno esercizio di tutte le facoltà e le possibilità umane: l'esistenzialismo pone l'uomo al centro di un mondo assurdo e lo ritiene responsabile di ragionare sulle miserie della condizione umana, gli dà la libertà di scegliere il suo destino, ma questo gli provoca angoscia, che si rivela nella solitudine che vive con se stesso e con gli altri.³⁰⁷ La visione del mondo surrealista che influenza Cortázar, dall'altra parte, è quella che distrugge la ragione attraverso l'irragionevolezza, che conferisce agli oggetti inanimati caratteristiche soggettive, che rivoluziona la vita e funge da catarsi totale dello spirito attraverso l'inconscio come tentativo sovversivo della realtà, che abolisce la dicotomia sogno/veglia e che unisce questi due stati in un'unica esistenza: la "superrealtà".³⁰⁸

Per concludere, è bene ricordare che si è voluto intitolare questo capitolo *Una musa surrealista a Parigi* per mostrare quanto la figura emblematica dell'*inconnue de la Seine* sia stata ammirata e abbia ispirato molti artisti che facevano parte di questa avanguardia. Insieme al surrealismo, si è poi notato, specialmente nelle opere di Cortázar, un legame interessante anche con l'esistenzialismo. Entrambe le correnti di pensiero trovano le proprie radici a Parigi ed è da lì, anche, che si è partiti a comporre questo capitolo, confermando ancora una volta che di tutte le informazioni lacunose che si hanno relativamente all'*inconnue de la Seine*, una cosa è certa: il punto di partenza e quello di arrivo di questa storia trovano la propria coincidenza in questa città.

³⁰⁶ D. Ordones, *Existencialismo y Surrealismo en Rayuela (1963) de Cortázar*, in «Confluencia», 33, 1, 2017, p. 48.

³⁰⁷ *Ibidem*.

³⁰⁸ *Ivi*, 49.

Capitolo VI

«Ce n'est pas une femme, c'est l'absence»

Il desiderio di ciò che non c'è

Ogni oggetto del desiderio, qualsiasi esso sia, presenta una caratteristica intrinseca: la *manca*za. Si desidera non ciò che c'è, ma ciò che non esiste o ciò che vorremmo fosse in uno stato diverso da quello che la realtà propone.³⁰⁹ Le forme fondamentali del desiderio, individuate da Sigmund Freud, sono due: l'investimento oggettuale, cioè il desiderio di avere, e l'identificazione, cioè il desiderio di essere. Questi due tipi di desiderio possono procedere separatamente, indirizzarsi a persone diverse, oppure possono sovrapporsi indirizzandosi alla medesima persona; così avviene nell'amore.³¹⁰

La figura dell'*inconnue de la Seine* può essere il riflesso di entrambi i desideri, in quanto chi la considera un'ispirazione in letteratura, lo fa trasferendo in lei un'ideale amoroso o di identificazione personale. All'autore è data la possibilità di creare la storia della sconosciuta perché il desiderio di far *essere* quel che *non c'è* innesta un'urgenza creativa. L'assenza, che è il punto di partenza di quest'ultima, si dimostra essere non solo un campo vuoto da riempire, ma anche uno dei grandi motivi nella letteratura a partire dalla lirica amorosa romanza, in cui l'amata, *Domina*, si sottraeva al desiderio del poeta, mostrandosi irraggiungibile e ritrosa. Lo spazio vuoto che essa rappresenta viene colmato dal poeta *in imaginationem*, divenendo una presenza illusoria da lui inventata secondo il suo desiderio.³¹¹ Una musa "vuota" è un archetipo perfetto per essere rimodulato e reiventato.

³⁰⁹ U. Volli, *Figure del desiderio. Corpo, testo e mancanza*, Milano, Raffaello Cortina, 2002, p. 15.

³¹⁰ G. Bottiroli, *Che cos'è la teoria della letteratura*, Torino, Einaudi, 2003, p. 287.

³¹¹ C. Acucella, «Beato "in-sogno"». *Una lettura del sogno lirico dell'amata da Petrarca a Marino*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 43, 1, 2014, pp. 49-50.

Anche nel componimento intitolato *Nous avons fait la nuit* (Abbiamo fatto notte, 1935),³¹² composto da versi liberi, Paul Éluard, poeta francese, intrattiene una conversazione amorosa con una donna che lo attrae anche per il suo divenire “straniera”:

E nella testa che entra in armonia con la tua nella notte
mi meraviglio dello straniero che diventi
un estraneo che assomiglia a te, che assomiglia a tutto ciò che amo
che è sempre nuovo.³¹³

L'amore non acquisisce valore con l'aumentare e l'approfondire di una conoscenza, ma al contrario sembra acuirsi quando l'amante si rende conto che l'amata non è molto più di una sconosciuta, un'estranea dotata però del dono di assomigliare a cose piacevoli, a qualcosa che ricorda l'amore. Quest'ultimo non è un sentimento “statico”, ma continuamente mutevole e capace di rinnovarsi, e in ciò anche la donna, l'oggetto del sentimento, si presenta come una figura dal contorno non definito di cui può innamorarsi continuamente. Una donna sconosciuta sarà sempre un oggetto in cui l'amante può collocare le sue speranze e le sue idee, illudendosi di trovarsi di fronte alla musa sempre desiderata. Paul Éluard, d'altronde, era uno dei maggiori esponenti del movimento Surrealista che, come si è visto a proposito di Aragon, era alla ricerca di una musa lontana da quelle individuate nella tradizione letteraria.

In questa ricerca si può rintracciare il contributo offerto dalla produzione poetica di Charles Baudelaire che, come sottolineato anche nei capitoli precedenti, anticipa quasi tutte le tematiche che sono trattate in questo lavoro. Nel suo *Les Fleurs du Mal* (I fiori del male, 1857) si intravede una specie di associazione tra arte ed eros che eleva la donna al rango di musa, figura ispiratrice e sensibile incarnazione della bellezza, una musa però che appare malata, rappresentando lo status psico-fisico della donna moderna. Quest'ultima spesso, nelle opere di Baudelaire, si dimostra preda di un malessere esistenziale che la trascina, a volte come un fantasma, a vagare per le strade di Parigi o a

³¹² «Et dans ma tête qui se met doucement d'accord avec la tienne avec la nuit / Je m'émerveille de l'inconnue que tu deviens / Une inconnue semblable à toi semblable à tout ce que j'aime / Qui est toujours nouveau», P. Éluard, *Poesie: con l'aggiunta di alcuni scritti di poetica*, a cura di F. Fortini, Torino, Einaudi, 1966, p. 115.

³¹³ «Et dans ma tête qui se met doucement d'accord avec la tienne avec la nuit / Je m'émerveille de l'inconnue que tu deviens / une inconnue semblable à toi semblable à tout ce que j'aime / qui est toujours nouveau», *ibidem*.

intraprendere la fuga. I componimenti inclusi nella sezione *Spleen et idéal* de *Les Fleurs du Mal* sono tendenzialmente caratterizzati dal desiderio stesso del poeta di fuggire dallo *spleen*, uno stato di noia e disgusto provocato da un'esistenza insoddisfacente all'interno della metropoli moderna.

È questo il tema di una poesia tratta dalla medesima raccolta: *Moesta et Errabunda* (*Moesta et errabunda*, 1861)³¹⁴, un componimento composto da sei strofe e regolato dallo schema a rima incatenata. Nella poesia il destino della protagonista ricorda quello dell'*inconnue de la Seine* che, in questo caso, ha un nome proprio: Agathe. Il poeta si rivolge direttamente a lei chiedendole di dirgli dove fugge il suo cuore, avanzando l'ipotesi che si muova «lontano dal nero oceano dell'immonda città / verso altro mare dove lo splendore brilla / blu, chiaro, profondo come la verginità?». Nella metafora che allude da una parte alla caotica Parigi, dall'altra a spazi lontani indeterminati, compare l'elemento acquatico nella sua dualità: il nero oceano oppressivo e il mare che brilla presentandosi come una speranza di vita futura. In un paio di versi successivi viene anche esplicitamente attribuita al mare la capacità di consolare le pene. Inoltre, la richiesta di fuggire si dimostra via via più forte: «Portami via, treno, portami via, nave! / Lontano! Qui c'è del fango formato dai nostri pianti!», aggiungendo poi «È vero che certe volte il triste cuore di Agathe dice: lontano dai rimorsi, dai crimini, dai dolori». Agathe, infatti, è una donna “moesta et arrabunda” inquieta e desiderosa di fuggire non solo da un luogo, ma da una condizione psicologica di sofferenza. È il dolore che la invoglia a fuggire verso un «paradiso odoroso», il medesimo desiderio di fuga che conduce l'*inconnue* a gettarsi nella Senna. L'allontanamento verso un al di là imprecisato può realizzarsi, quindi, tanto in un vagare disorientato, quanto nel compimento di un atto estremo; entrambe le cose sono infondo motivate da un desiderio di pace, serenità e “ritorno” alle origini:

Ma il verde paradiso degli amori infantili,
le corse, le canzoni, i baci, i fiori offerti,
i violini vibranti dietro le colline,
con le brocche di vino, la sera, nei boschetti,
ma il verde paradiso degli amori infantili,
il paradiso innocente dai piaceri furtivi,

³¹⁴ C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, 1861, trad. it. *I fiori del male*, a cura di G. Macchia, A. Bertolucci e G. Raboni, Milano, Garzanti, 2002, p. 74.

è già più lontano dell'India o della Cina?
Si può richiamare con grida piangenti
e popolarlo ancora di voci argentine,
il paradiso innocente dai piaceri furtivi?³¹⁵

Il poeta omette le ragioni della disperazione di Agathe che può essere interpretata in modo ampio come dramma esistenziale, pur avendo una connotazione diversa: la donna è vittima di un marito violento? Di un padre ossessivo? O riflette, più in generale, il malessere di una generazione? Tutti questi quesiti sono gli stessi che è possibile porsi anche di fronte alla vicenda della Sconosciuta della Senna.

Donne che fuggono da una realtà infelice, cercando una nuova vita e spesso subendo uno sconvolgimento di quest'ultima, sono anche le protagoniste di molte opere di Patrick Modiano. Nel paragrafo seguente si cercherà di esaminare alcune delle figure femminili presenti nella produzione letteraria dello scrittore francese, notando gli elementi di congiunzione con l'ipotetica vicenda dell'*inconnue de la Seine* e focalizzandosi, in particolar modo, sul concetto di assenza.

Patrick Modiano e il tema dell'assenza

Chiunque si sia occupato dello studio dell'opera di Patrick Modiano non può non avervi rilevato un'urgenza esistenziale che si percepisce ovunque dietro l'io dei suoi romanzi: «Ho l'impressione di essere prigioniero dell'io» ha confessato lui stesso in un'intervista.³¹⁶

Patrick Modiano, scrittore e sceneggiatore francese, nasce a Boulogne-Billancourt, un sobborgo parigino, nel 1945. Suo padre Albert è un ebreo di ascendenza toscana, mentre sua madre, Louisa Colpijn, è fiamminga e proviene da Anversa. Modiano, per tutta la vita, è legato agli eventi della Seconda Guerra Mondiale: stagione

³¹⁵ «Mais le vert paradis des amours enfantines / les courses, les chansons, les baisers, les bouquets / les violons vibrant derrière les collines / avec les brocs de vin, le soir, dans les bosquets, / – Mais le vert paradis des amours enfantines, / l'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs, / est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine? / Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs, / et l'animer encor d'une voix argentine, / l'innocent paradis plein de plaisirs furtifs?», in *ibidem*.

³¹⁶ F. Arato, *Patrick Modiano*, in «Belfagor», 63, 5, 2008, p. 549.

durante la quale, nel 1942, «i suoi avventurosi e tormentati genitori si incontrano, o forse semplicemente si scontrano, a Parigi».³¹⁷ Da giovane, Modiano si dimostra vivace e ribelle e la sua “salvezza” avviene grazie all’incontro con la letteratura e la figura di Raymond Queneau, scrittore e poeta francese, conoscente della madre e per breve tempo anche insegnante di Patrick al liceo. È Queneau a suggerire al giovane di praticare l’arte lenitiva, se non curativa, di meditare perdendosi *en flânant* per le strade di Parigi. Quest’ultima diventa teatro degli eventi in cui, in una toponomastica descritta nei minimi dettagli, i protagonisti dei suoi romanzi evolvono, si incontrano, si nascondono o *scompaiono*. Se è vero, come detto all’inizio del paragrafo, che Modiano si distingue per la sua “urgenza autobiografica” è altrettanto vero che un altro elemento ricorrente nelle sue opere è la presenza di ragazze “infelici”.

Des inconnues (Sconosciute, 1999)³¹⁸ è il romanzo di Modiano le cui protagoniste sono tre giovani donne alle quali non verrà mai associato un nome; di loro il narratore si concentra su un momento specifico delle loro vite: un soggiorno a Parigi, città che ai loro occhi rappresenta il luogo delle possibilità e delle occasioni. Potrebbe essere, per il fatto di essere *inconnues* e, al tempo stesso, giovani, che esse siano possibili versioni del destino della nostra *inconnue de la Seine* in cui si nota un riferimento a partire dal titolo dell’opera. Senza premesse e nemmeno un inquadramento specifico sulle loro identità, le tre sconosciute del romanzo risultano “figure vuote” nelle quali al lettore è permesso identificarsi o identificare chi desidera.

La prima parte dell’opera si apre con un’occasione significativa, in termini di carriera, per la protagonista, che ha diciannove anni; si reca a Parigi per un provino da indossatrice, ma l’esito non è quello sperato e si rivela deludente: «avevo persino pensato, mentre attraversavo il ponte quella sera, di gettarmi nella Saône. Per così poco. Non avevo nemmeno più il coraggio di ritornare a casa, di ritrovare i miei genitori e l’armadio con lo specchio in camera mia»³¹⁹. Dopo aver scacciato questo pensiero negativo, la giovane si fa forza e decide di prendere un treno per raggiungere, sempre a Parigi, un’amica conosciuta insieme al marito, durante una vacanza nel sud della Spagna. Mentre si sta

³¹⁷ Ivi, pp. 549-551.

³¹⁸ P. Modiano, *Des Inconnues*, Paris, Gallimard, 1999; trad. it. *Sconosciute*, Torino, Einaudi, 2014.

³¹⁹ Ivi, p. 9.

dirigendo verso di lei, pensa: «il convoglio si è mosso, ho visto la Saône scomparire e mi sono sentita sollevata da un peso».³²⁰

Il punto di svolta avviene quando questa *inconnue*, una sera, fa la conoscenza di un uomo d'affari che si fa chiamare Guy Vincent, un personaggio misterioso che si sposta tra la Svizzera e la Francia. I due iniziano a frequentarsi, legandosi in una relazione amorosa. Trascorrono qualche giorno in Svizzera per gli affari di lui, fino a quando un giorno lei, ritornando in albergo, incontra la polizia e un uomo sconosciuto, amico di Guy, che, vedendola, le suggerisce di andarsene, dicendole che per il momento lei è solo una ragazza bionda non identificata. La ragazza, a quel punto, pensa che «delle ragazze ripescate nelle acque della Saône o della Senna, si dice spesso che erano sconosciute o non identificate. Io, spero tanto di rimanerlo per sempre».³²¹

Ritorna quindi, nella conclusione della prima parte del romanzo, il fiume, l'elemento circolare che apre e chiude questa sezione e che rappresenta quasi una tentazione quando le cose vanno male per la protagonista. È come se, nell'assenza di un'identità e nell'incertezza di un futuro, la Senna rappresentasse una sorta di luogo sicuro e accogliente nel quale la giovane donna possa sentirsi parte di qualcosa. Il motivo dell'acqua come elemento materno e amico e congiunzione tra morte e vita riguarda tanto la Senna quanto la Saona (in francese Saône); in entrambi i fiumi si rispecchia lo stato d'animo della protagonista. Da questa immagine si percepisce il gusto di Modiano per l'estetica della sparizione, è come se tutte le vite delle sue *inconnues* non fossero altro che fantasmi, che appaiono sfuggenti e fumosi per scomparire poco dopo, come se non fossero figure materiali ma appunto riflessi. Il finale «Io, spero tanto di rimanerlo per sempre» evidenzia una speranza forte ed è superficiale riferirla solamente alla realtà fattuale: la ragazza vuole rimanere anonima non solo perché è stata la compagna di un malavitoso, ma anche perché non riesce a trovare una propria autodeterminazione. Non è riuscita a soddisfare le sue aspirazioni professionali, non ha trovato una serenità nella propria relazione sentimentale e ciò le ha impedito di trovare il suo posto nel mondo, un'identità e per questo sente di essere e vuole essere una *inconnue*.

Un destino diverso, questa volta ben determinato sia da scelte sia da eventi incontrollabili, è quello della seconda sconosciuta. La parte del romanzo dedicata alla sua

³²⁰ Ivi, p. 10.

³²¹ Ivi, p. 38.

storia non ha più narratore onnisciente, come era stato per la prima storia, ma vi è un io narrante. È la giovane donna a compiere un racconto autobiografico che prende avvio dalla sua infanzia, che viene descritta come difficile e infelice. Un giorno, la giovane, come la prima *inconnue*, sceglie di fuggire dalla sua città natale per cercare lavoro e, così, inizia a svolgere diverse esperienze lavorative, con l'obiettivo di guadagnare abbastanza per riuscire a raggiungere Parigi.

A un certo punto, la narrazione subisce il suo più importante sviluppo con un episodio emblematico: un giorno, un barista che abitava vicino alla protagonista e che conosceva suo padre, le consegna una valigetta al cui interno vi sono alcuni libri, una foto che ritrae suo padre in compagnia di una donna sconosciuta e una pistola. Questo episodio rappresenta, nella vita dell'*inconnue*, un momento topico che le consente di trovare un legame con la figura paterna da sempre assente. La pistola, invece, nella sua funzione di arma, rappresenta un oggetto materiale capace di generare violenza e morte e determinare un destino. Così avviene: quando la giovane si reca a lavorare come babysitter presso una famiglia facoltosa, il padrone, insieme a un amico, provano ad approfittarsi fisicamente di lei, che reagisce uccidendo, con quella pistola, il primo uomo.

In questa seconda parte del romanzo l'elemento autobiografico è senza dubbio evidente: anche Modiano ha vissuto la propria infanzia in un collegio di frati e da esso è fuggito. Inoltre, come l'*inconnue*, ha sofferto la mancanza del padre Albert, che nella prima parte di *Des inconnues*, potrebbe essere facilmente riconoscibile nella figura controversa di Guy Vincent.

Infine, come in una struttura circolare, l'ultima *inconnue* assomiglia molto alla prima: anche lei ha diciannove anni e ha lasciato Londra per seguire il sogno di lavorare in un atelier di moda a Parigi. È completamente sola e la frenesia e il caos della capitale francese la inghiottono, la città si presenta alla giovane straniera come disorientante e capace di trascinarla alla deriva. Un episodio non particolarmente importante ai fini della narrazione, ma interessante per il nostro lavoro, consiste in un incontro casuale tra la protagonista e un busto di donna, un grosso blocco di pietra appena sbozzato dimenticato sugli scalini di una villetta. Ricondurlo al calco dell'*inconnue* è sicuramente una forzatura, anche se questo episodio così singolare e apparentemente poco sensato rispetto al contesto in cui compare, troverebbe un suo perché se letto come un riflesso della condizione di “abbandonata” in cui si ritrova la donna. Subito dopo, infatti, la

protagonista, sentendo una canzone, ricorda il compagno Renè e la loro ultima giornata insieme prima della partenza di lui, in quell'occasione avevano scattato un'unica foto. Poco dopo, nel momento in cui, successivamente alla scomparsa dell'amante, era andata a ritirarla, il ragazzo alla reception del negozio di fotografia le aveva comunicato che la foto non c'era: «tutto è cambiato per me a partire da quella sera. A un tratto c'era un'incrinatura nella mia vita che fino a quel momento era stata piuttosto liscia, e nulla aveva ancora intaccato la mia fiducia».³²² Uno stravolgimento, quindi, anche nella vita di questa giovane *inconnue*, definito dall'azione di un oggetto materiale che, nella sua semplicità, conduce a uno stato d'animo di incertezza e sfiducia.

Si può dire, come si è scritto fin da principio, che nella poetica di Modiano alcune tematiche siano ricorrenti: *Des inconnues* offre tre ritratti di donne somiglianti alle infelici eroine flaubertiane, figure femminili che ritroviamo anche in altre opere di Modiano come *La Petite Bijou* (Bijou, 2001) e *Accident nocturne* (Incidente notturno, 2003), entrambe cronache di vite solitarie.

Protagonista del primo romanzo è una giovane (il cui vezzeggiativo d'infanzia era stato appunto «petite bijou») che, sulla metropolitana, riconosce in una donna stanca, magra e anonima la propria madre scomparsa una dozzina d'anni prima. Senza mai farsi riconoscere, la protagonista (che appartiene alla lunga lista di bambini abbandonati presenti nella narrativa di Modiano) segue la madre, apprendendo varie cose sulla triste vita della donna (che i vicini chiamano malignamente *Trompe-la-Mort*), e intanto rievoca la propria infanzia e adolescenza. Solo dando un senso al passato, la ormai adulta *petite bijou* riesce ad uscire fuori dal proprio stato di prostrazione fisica e psicologica di cui si trovava ad essere vittima. La madre, nella sua condizione fisica e psicologica e anche nel soprannome con cui viene chiamata, riflette la figura addolorata e “persa” dell'*inconnue de la Seine*, tant'è vero che l'incontro, dopo anni, tra madre e figlia avviene al centro di Parigi e la prima sembra, più che un corpo vivo, quasi un fantasma vagante per la città.³²³

Anche *Accident nocturne* è una storia di riconoscimenti e inseguimenti: il protagonista, un ragazzo quasi maggiorenne, è stato vittima di un investimento automobilistico nel centro di Parigi ed è tormentato dall'idea di incontrare di nuovo la donna che lo ha investito, e che non gli ha mai rivelato il suo vero nome. Alla fine, il

³²² Ivi, p. 103.

³²³ F. Arato, *Patrick Modiano*, cit., p. 555.

protagonista rintraccia l'investitrice, di cui ha scoperto il vero nome: Jacqueline Beausergent ed è sorpreso nello scoprire che sotto il gioco dell'identità celata c'è un banale conflitto amoroso.

Si ritiene interessante considerare, inoltre, anche il romanzo di Modiano *Dans le café de la jeunesse perdue* (Nel caffè della gioventù perduta, 2007)³²⁴ che segue la medesima traccia, con la solita figura di donna fragile (stavolta soprannominata Louki) destinata a morire suicida. Louki è, tra tutti i personaggi femminili di Modiano esaminati fino a questo momento, quello che richiama in modo interessante la storia, che possiamo immaginare, dell'*inconnue de la Seine*.

Figlia di un padre ignoto e di una madre, ormai morta, che aveva lavorato come maschera al Moulin Rouge, Louki è il nome fittizio di una donna "sconosciuta", battezzata così dal locale che frequenta quotidianamente: *Le Condé*, all'interno del quale «diventava parte dello sfondo, nient'altro che un'anonima comparsa, di quelle che le didascalie delle foto indicano come "persona non identificata" o semplicemente "X"». ³²⁵ Quel locale rappresenta l'unico punto fermo in cui è possibile seguire le tracce e rintracciare una breve storia di questa donna, anche se lei non è la sola ad apparire sfuggente, perché l'intera Parigi si presenta come un continuo flusso di donne e uomini che passano per poi sparire senza lasciare traccia. Per ovviare a questo problema, Bowling, un ragazzo che frequenta il caffè, crea un quaderno in cui registrare quotidianamente i nomi dei frequentatori e il loro indirizzo, immaginando il percorso che li conduce da casa al caffè. Questa iniziativa evidenzia come la necessità di cercare "punti fermi" fosse a Parigi un'esigenza collettiva per contrastare un flusso ingovernabile in cui tutti, in fin dei conti, risultavano sconosciuti.

Louki ha deciso di diventare parte di questo flusso indistinto, abbandonando il marito e la sua vita precedente. Lo sposo, tramite un investigatore privato di nome Caisley, desidera trovarla, non riuscendo nemmeno a intuire un motivo che possa spiegare la sua fuga. L'investigatore, nonché la voce narrante della seconda parte del romanzo, si mette alla ricerca di questa donna percorrendo la storia della sua vita e questa indagine diventa quasi un fatto personale: «C'erano state molte Jacqueline nella mia vita... lei

³²⁴ P. Modiano, *Dans le café de la jeunesse perdue*, Paris, Gallimard, 2007; trad. it. *Nel caffè della gioventù perduta*, a cura di I. Babboni, Torino, Einaudi, 2010.

³²⁵ Ivi, p. 5.

sarebbe stata l'ultima».³²⁶ Il vero nome di Louki è Jacqueline Delanque e in lei (secondo la visione inconscia del narratore) coesistono tutte le donne che hanno fatto parte della sua vita e che sono scomparse divenendo delle entità astratte, per le quali diviene difficile ripercorrere ciò che è stato dei loro destini. Sono sfuggite nel tempo.

Jacqueline si dimostra recidiva alla fuga perché, già da giovanissima, era fuggita due volte dalla casa materna. Questa volta però, quando decide di nascondersi a *Le Condé*, si dirige «verso la Rive gauche, come se attraversare il fiume potesse proteggerla da un pericolo imminente».³²⁷ Nella terza parte del romanzo, l'io narrante è proprio lei che, raccontandosi, si sottrae al profilo vago e confuso mostrato fino a quel momento. Confessa i suoi stati d'animo ricorrenti e il suo istinto alla fuga «non ero veramente me stessa se non nel momento in cui fuggivo. Gli unici bei ricordi che ho sono ricordi di fughe vere e proprie o di scappatelle da casa. Ma la vita riprendeva sempre il sopravvento».³²⁸ Il racconto autobiografico è profondo ed evidenzia il malessere esistenziale di questa giovane donna che trova consolazione nel vagare imprecisato e nelle sue riflessioni oniriche. La fuga nei meandri delle strade parigine, mossa dalla ricerca per l'ignoto, appare alla protagonista con le stesse potenzialità del sogno: può terminarlo quando desidera e, consapevole di ciò, può immaginare anche la morte «avrei raggiunto l'orlo della scogliera e mi sarei gettata nel vuoto. Che felicità volteggiare nell'aria e conoscere infine quella sensazione di leggerezza che cercavo da sempre».³²⁹ Questa condizione a un certo punto, però, governa totalmente la psiche da condurla a compiere il proprio suicidio, un atto liberatorio caratterizzato verso il vuoto e non, come si è visto fino a questo momento, considerando altri personaggi letterari femminili, l'acqua:

- Non ha lasciato nessuna lettera? – gli ho chiesto.
- No. Niente. È stato lui a dirmi tutto. Si trovava in camera insieme a una tale Jeannette Gaul che tutti chiamavano Teschio. Ma come conosceva il soprannome di Jeanette? Era uscita sul balcone. Aveva scavalcato con una gamba il parapetto. L'amica aveva cercato di trattenerla per il limbo della camicia da notte. Ma era troppo tardi. Aveva avuto il tempo di dire poche parole, come se parlasse a se stessa per darsi coraggio:

³²⁶ Ivi, p. 43.

³²⁷ Ivi, p. 48.

³²⁸ Ivi, p. 73.

³²⁹ Ivi, p. 74.

– Ce la fai. Lasciati andare.³³⁰

Fino alla fine, Louki manterrà la propria distanza dal mondo e da ogni cosa, vittima di una passività che si trasformerà in azione solo nelle sue fughe e nell'ultimo gesto estremo. La sua pace, cioè le uniche occasioni in cui le è concesso di vivere serenamente, si realizza quando sta “nell'angolo”, nell'unico punto fermo: il caffè *Le Condé*, dove Louki si rifugia, mimetizzandosi tra scrittori e studenti che vivono al presente, senza progetti, né il coraggio e la reale volontà di affacciarsi alla “vera vita” a cui aspira. La insegue sempre, ma quella vita è altrove o al di là, è un “orizzonte perduto” che si può solo sognare. Ricorrenti sono, nelle narrazioni di Modiano, i temi della fuga e quella della memoria, entrambi percorribili attraverso l'indagine che non manca mai, sia intesa come processo compositivo, quindi come atto preliminare per la scrittura dell'opera, sia come trama. Il meccanismo dell'indagine però, così centrale nell'opera di Modiano, non è finalizzata a colmare un vuoto come si aspetterebbe, ma piuttosto lo amplifica dichiarandolo incolmabile. L'impostazione che potrebbe assomigliare a quella di un romanzo poliziesco, con un caso centrale da risolvere, in verità si rivela con uno scopo ben diverso: l'enigma non va svelato, ma conservato. Sembra che per l'autore questo sia il modo più rispettoso di coltivare la memoria, ovvero conservarne le sue lacune. È per questo che le trame dei suoi romanzi risultano spesso simili:

Come certi pittori seriali che, individuato un accostamento grafico o cromatico fortunato, lo replicano all'infinito per l'attesa complice del pubblico dei fruitori (o consumatori) fedeli, così Modiano sembra abbia deciso di non deludere il lettore, talmente allenato alla combinazione di etronimi e di topografie urbane da confondere i libri gli uni con gli altri, quasi fossero capitoli di un unico grande romanzo della memoria perduta e ritrovata.³³¹

³³⁰ «– Il n'a pas laissé de lettre ? – Je lui ai demandé. / Non. Rien du tout. / Il m'a tout raconté. Il était dans sa chambre avec une certaine Jeannette Gaul que tout le monde appelait Crâne de Mort. Mais comment connaissait-elle le surnom de Jeanette? Elle était sortie sur le balcon. Elle avait escaladé le parapet avec une jambe. L'amie avait essayé de la retenir pour les limbes de sa chemise de nuit. Mais c'était trop tard. Elle avait eu le temps de dire quelques mots, comme si elle se parlait à elle-même pour se donner du courage: – Tu peux le faire. Laisse-toi aller», ivi, p. 117.

³³¹ F. Arato, *Patrick Modiano*, cit., p. 563.

Il caso emblematico in cui questi elementi si fondono insieme è *Dora Bruder* (1997) il romanzo-dossier che conferma a Modiano il successo e in cui lo scrittore francese sperimenta una singolare sovrapposizione tra storiografia, biografia e romanzo. Il nome di Dora colpisce per caso l'autore mentre sta sfogliando una vecchia copia di *Paris-Soir* del dicembre 1941, tra gli annunci scritti in carattere minuto scova la notizia della scomparsa di una ragazza di quindici anni, fuggita dall'istituto religioso dove era stata collocata per studiare dai genitori quasi indigenti:

PARIGI

Si cerca una ragazza di 15 anni, Dora Bruder, m 1,55, volto ovale, occhi castano-grigi, cappotto sportivo grigio, pullover bordeaux, gonna e cappello blu marina, scarpe sportive color marrone. Inviare eventuali informazioni ai coniugi Bruder, boulevard Ornano 41, Parigi.³³²

La ragazza, dal punto di vista della ricostruzione biografica, si rivela poco più di un fantasma, ma al tempo stesso un paradigma che rappresenta la vita di migliaia di parigini inghiottiti dalla guerra: figlia di un ebreo austriaco e di una ungherese, Dora è stata deportata ad Auschwitz come i suoi genitori nel 1942.³³³ Modiano raccoglie tutto quanto possa dare un'identità a questa ragazza ribelle: documenti anagrafici, fotografie, testimonianze orali, persino un breve appunto manoscritto scovato in un archivio ebraico di New York. Il protagonista, leggendo la via in cui abitano i coniugi Bruder, ripercorre ricordi del suo passato, precisamente si accorge di essere passato davanti alla loro casa moltissime volte tra il 1965 e il 1968.

Ancora una volta, la caratteristica che si evince dai romanzi di Modiano è la puntuale descrizione delle vie e dei luoghi di Parigi, rappresentata nei minimi dettagli. La topografia di Parigi, teatro del dramma, è in *Dora Bruder* «quasi metafisica: fulminante la scoperta che l'edificio del collegio del Sacro Cuore di Maria»,³³⁴ nel quale Dora era stata ospite prima della fuga, nonché la romanzesca meta di Jean Valjea di Cosette ne *Les*

³³² «PARIS. On Recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1 m. 55, visage ovale, yeux gris marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41, boulevard Ornano, Paris», in P. Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997, p. 3 (trad. mia).

³³³ F. Arato, *Patrick Modiano*, in «Belfagor», 63, 5, p. 564.

³³⁴ *Ibidem*.

Misérables di Victor Hugo.³³⁵ Quel palazzo rappresenta il punto di incontro tra realtà e immaginazione, tra la Parigi devastata e umiliata dalla guerra, e il luogo dell'anima, il baricentro di una giovinezza perduta. In questo lavoro la ragazzina protagonista rappresenta l'idea di fantasma evanescente al confronto della città iperrealistica descritta dall'autore con ossessiva precisione. È lo stesso Modiano a dichiarare ciò nel romanzo: «Ciò che sappiamo di loro», si sta riferendo alla famiglia Bruder, «si riassume spesso in un semplice indirizzo. E questa precisione topografica contrasta con quanto ignoreremo per sempre della loro vita... con quel vuoto, con quel grumo di ignoto e di silenzio».³³⁶

Inoltre, i quartieri in cui Dora, ma anche Louki, vagano, sono sia luoghi di una deriva formativa, vista la loro giovane età, ma anche lo spazio in cui trova posto una possibile distruzione, nonostante un'apparente pacifica esistenza. Questo paradosso invita l'autore a ricercare la biografia di una vittima della Storia con la finalità di evitare che quest'ultima venga dimenticata per sempre. La necessità di far sopravvivere la memoria spinge a colmare il più possibile un'assenza di informazioni e in questo risulta fondamentale l'uso delle immagini che, nel romanzo *Dora Bruder*, sono state scelte e collocate in modo diverso a seconda delle edizioni. Alcune presentano le fotografie raccolte da Modiano che raffigurano Dora e la sua famiglia, al contrario, nella prima edizione, non vi sono scatti. Questo perché *Dora Bruder* non voleva essere una semplice biografia o una relazione di indagine storica, ma una storia, paragonabile, nella sua formula narrativa, alle altre storie di Modiano: al centro un protagonista-narratore che, come un vero detective, conduce le indagini e le racconta.³³⁷ Nella prima edizione la scelta di non pubblicare i documenti fotografici si può anche interpretare come la volontà autoriale di conservare l'assenza della ragazza e, al tempo stesso, portarle rispetto. Dora aveva voluto fuggire, la sua vita era passata in modo silenzioso e anonimo nelle trame della Storia, forse Modiano non vuole trasformare la sua vita in un simbolo, ma pensa che conservando la sua "assenza" possa attribuirle un ultimo omaggio. La scelta dello scrittore francese è quello di sottrarre questa figura all'atto iconico, permettendole di divenire così atto iconico. Lo stesso processo che determina la fortuna *dell'inconnue de la Seine*: sono

³³⁵ Ivi, p. 565.

³³⁶ P. Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997; trad. it. *Dora Bruder*, cit., p. 26.

³³⁷ A. Schulte Nordholt, *Photographie et image en prose dans Dora Bruder de Patrick Modiano*, in «Atelier Du Centre De Recherches Historiques», 96, 4, p. 531.

i suoi occhi chiusi, il suo sottrarsi allo sguardo dell'osservatore ad invitare quest'ultimo a rintracciare e ricostruire la sua storia.

È necessario aggiungere che, nonostante Modiano scelga di non utilizzare le fotografie dei Bruder di cui dispone, nel medesimo romanzo riconosce quanto queste, seppur poche, siano risultate utili al fine del suo lavoro di inchiesta, poiché grazie a queste ha potuto immaginare la sua vita, sentendo al tempo stesso «il vuoto che si prova davanti a ciò che è andato distrutto, raso al suolo».³³⁸

Un altro aspetto interessante di questo romanzo è la precisione e la puntualità dei dettagli temporali, come in una vera e propria indagine, specialmente quando Modiano ricostruisce la vita dei coniugi Bruder (vi è una descrizione precisa degli eventi delle battaglie nella guerra in Algeria). Tra i fatti a cui viene a conoscenza lo scrittore, vi è che il padre di Dora, in seguito all'ordinanza di fare censire gli ebrei, aveva censito lui e la moglie, ma non la figlia che nel frattempo si trovava in collegio. Il narratore scopre che, otto mesi dopo la sua scomparsa, Dora era stata internata esattamente il 13 agosto 1942 nel campo di Darcy, la stessa destinazione raggiunta dal padre e, successivamente, dalla madre. Lì, tutti e tre muoiono. In nessuna delle altre opere, sostiene Arato, Modiano si era spinto tanto avanti nell'infrangere il diaframma tra la Storia e le storie che si intersecano³³⁹, come sempre, a Parigi. Per questo l'autore scrive: «ho la sensazione di essere il solo a reggere il filo che collega la Parigi di quell'epoca a quella di oggi... A volte, il filo si assottiglia e rischia di rompersi, altre sere la città di ieri mi appare con riflessi furtivi dietro quella di oggi».³⁴⁰

È anche vero che, dopo la fortuna di *Dora Bruder*, si ha l'impressione che nell'ultimo decennio Modiano abbia scelto di tessere, come già detto, varianti attorno a un medesimo tema. Si tratta perlopiù di una scrittura incentrata sulla memoria delle origini, della storia, degli anni dell'occupazione e dell'antisemitismo. In questo, i fallimenti, i limiti dei ricordi, la lotta continua in cui è impegnato il romanziere per chiarire il passato e raggiungere lo stato di conoscenza di sé, costituiscono i temi essenziali dei romanzi di questo autore.³⁴¹ L'assenza e il vuoto sono, senza alcun dubbio, i motivi ispiratori e lo dichiara Modiano stesso: «l'estrema precisione di alcuni particolari

³³⁸ P. Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997; trad. it. *Dora Bruder*, cit., p. 34.

³³⁹ F. Arato, *Patrick Modiano*, cit., p. 565.

³⁴⁰ P. Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997; trad. it. *Dora Bruder*, cit., p. 48.

³⁴¹ C. Wardi, *Memory and Writing in the Works of Patrick Modiano*, in «Dappim: Research in Literature», 1, p. 93.

mi ossessionava...E il buio, l'ignoto, il nulla tutt'attorno. Pensavo che non sarei mai riuscito a trovare la minima traccia di Dora Bruder. Allora, il vuoto che sentivo mi ha spinto a scrivere un romanzo...». ³⁴²

Si può dire, infine, che tutti i protagonisti di Modiano, indipendentemente dal sesso, sono ontologicamente fragili e silenziosi. È come se i personaggi decidessero con consapevolezza di astenersi dal parlare, mossi da un impulso esistenziale che li spinge all'autoconservazione. Il silenzio, in questo, disegna una soglia che segna lo spazio in cui si ha il potere di invitare, o negare l'ingresso, all'altro.

Questo paragrafo si è aperto con una considerazione a proposito dell'autobiografismo presente nelle opere di Modiano; nel caso di *Dora Bruder* la missione autoriale è quella di prestare la voce della giovane al padre dello scrittore, per esprimere il sentimento di totale estraneità dello sradicato, e per fungere da ricordo del suo tempo, resistendo all'oblio. Interessante è notare anche come *Bruder* significhi "fratello" in tedesco, e per questo qualche critico ha voluto riconoscere in Dora quasi la sorella di Modiano. ³⁴³ Lei rappresenta sé stesso maggiore di vent'anni e, attraverso di essa, gli è concesso di sperimentare l'Occupazione, e conoscere parte dell'esperienza paterna, svelando il mistero della sua sopravvivenza durante gli "anni bui". Un altro tema ricorrente è sicuramente l'ambiguità della situazione dell'ebreo, combattuto tra dimenticanza e memoria. L'antisemitismo e la persecuzione fanno luce sulla realtà, passato e presente, che si sovrappongono e smascherano il volto orribile della civiltà occidentale fondata sul culto di morte, di sofferenza e di odio per l'ebreo, una civiltà in cui la preoccupazione per «l'estetica è considerata più importante della preoccupazione per l'etica». ³⁴⁴

Il narratore osserva la realtà, ne annota i dettagli, interroga i testimoni, consulta documenti e si identifica, anche, con il personaggio di Dora. Grazie a tale identificazione inizia, da una parte la creazione immaginaria, dall'altra il lavoro mentale che raggruppa e organizza gli elementi raccolti, portando alla ricostruzione del passato, intrecciato con la storia. La realtà che emerge da questo lavoro sembra consistere solo di superficie, perché le relazioni affettive ed estetiche possono essere stabilite con essa solo attraverso

³⁴² P. Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997; trad. it. *Dora Bruder*, cit., p. 56.

³⁴³ A. Schulte Nordholt, *Photographie et image en prose dans Dora Bruder de Patrick Modiano*, in «Atelier Du Centre De Recherches Historiques», 96, 4, p. 536.

³⁴⁴ C. Wardi, *Memory and Writing in the Works of Patrick Modiano*, cit., p. 98.

il tempo. Tutto ciò che potrebbe rivelare un legame tra la soggettività del protagonista, in questo caso Dora, e il mondo circostante, si riduce nella descrizione degli oggetti o dei documenti (come le fotografie) in cui emergono pochi dettagli piatti e superficiali. Impossibile risulta recuperare la totalità dell'esperienza nella coscienza, poiché la «memoria seleziona non solo in proporzione all'energia e all'attenzione investite nel momento degli eventi, ma anche in funzione della motivazione attuale del ricercatore».³⁴⁵ E se anche fosse vero che il narratore desiderasse davvero riconquistare il passato e si impegnasse in questo obiettivo, l'interferenza dell'immaginazione, in ogni caso, confonde, trasformando le informazioni, completandole e riordinandole in un contesto logico che ha sempre qualcosa di soggettivo. In questo modo, anche una costruzione storica si dimostra essere, al tempo stesso, reale e irreale come il passato ricordato di ogni persona.³⁴⁶

In *Dora Bruder*, ma anche in tutti gli altri romanzi di Modiano, si evince che la ricerca di “ciò che è stato” non mira tanto a sconfiggere il tempo, a conservare ciò che ormai è perduto, ma piuttosto desidera dare un senso al futuro.³⁴⁷ Intervenire nel passato di qualcuno che è, volontariamente o involontariamente, sfuggito al proprio presente, è un atto che ha un significato solo se finalizzato a dare un senso alla vita e alla morte non individuale, ma collettiva. E forse, in questa considerazione, trova risposta la domanda che questo scrittore-detective pone a se stesso: «con che diritto entriamo con un'effrazione nella vita della gente e con che tracotanza ne sondiamo i lombi e il cuore, chiedendo loro conto... A che titolo?». ³⁴⁸

³⁴⁵ Ivi, p. 109.

³⁴⁶ Ivi, p. 107.

³⁴⁷ Ivi, p. 108.

³⁴⁸ P. Modiano, *Dans le café de la jeunesse perdue*, Paris, Gallimard, 2007; trad. it. *Nel caffè della gioventù perduta*, cit., p. 47.

Capitolo VII

Metamorfosi contemporanee della “sconosciuta”

L’oggetto culturale

Si è scelto di iniziare questo lavoro considerando la fortuna dell’*inconnue de la Seine* nell’immaginario letterario e, anche, popolare; quindi le metamorfosi di un anonimo volto sono state studiate in modo trasversale: nel tempo, nello spazio e in forme artistiche eterogenee. Si è sottolineato, fin da subito, come questa figura sia stata considerata un modello e fonte di ispirazione nella letteratura, nell’arte figurativa e nella fotografia, a partire dalla fine dell’Ottocento fino alla contemporaneità, diffondendosi in tutto il contesto europeo. L’intento di questo capitolo è quello di indagare le metamorfosi da una parte più recenti, dall’altra più dirompenti, del volto dell’*inconnue de la Seine*, soffermandosi in particolar modo sull’analisi di due opere letterarie: *Haunted* (Cavie, 2005)³⁴⁹ dello statunitense Chuck Palahniuk e *L’Inconnue de la Seine* (La sconosciuta della Senna, 2020)³⁵⁰ del francese Guillaume Musso, pubblicata meno di un anno fa.

In questi due romanzi, risulta interessante riconoscere come la figura della sconosciuta abbia acquisito due connotazioni diverse: da una parte quella erotica-grottesca, dall’altra quella anonima ed enigmatica che si addice al genere crime-poliziesco. In entrambi i casi si può parlare di letteratura di consumo, in particolare di genere *pulp*, focalizzato prevalentemente sui temi del sesso e della violenza. Questa deviazione postmoderna si riflette anche in altre forme artistiche della contemporaneità: quel volto con gli occhi chiusi, rispettabile e iconico nella sua enigmaticità e incomunicabilità, diviene un oggetto di consumo e come tale rappresentato. L’origine di questo fenomeno si deve, anche, alla materializzazione e produzione in serie di *Resusci Anne*, il manichino che si appropria del volto dell’*inconnue*.

³⁴⁹ C. Palahniuk, *Haunted*, 2005 by Chuck Palahniuk, 2005, trad. it. Cavie, a cura di M. Colombo e G. Iacobaci, Mondadori, 2005.

³⁵⁰ G. Musso, *L’Inconnue de la Seine*, Paris, Calmann-Lévy, 2021, trad. it. *La sconosciuta della Senna*, a cura di S. Arecco, La nave di Teseo, 2021.

Negli anni Quaranta del Novecento, a Stavanger, una cittadina nel sud della Norvegia, viene fondata una piccola casa editrice, specializzata nella produzione di biglietti di auguri e giocattoli in legno. Il fondatore si chiama Asmund Laerdal, un artigiano e creativo luminare che nel giro di pochi anni perde una figlia a causa di un'infezione e il figlio minore, Tore, rischia la vita affogando.³⁵¹ Quest'ultima esperienza traumatica lo avvicina negli anni Cinquanta a Peter Safar, un medico austriaco, che sta sviluppando nel campo della medicina d'urgenza la prima tecnica di rianimazione che combinava respirazione bocca a bocca e massaggio cardiaco.³⁵² La procedura porta il nome di CPR "Cardiopulmonary resuscitation" una tecnica salvavita che può essere memorizzata da tutti, se opportunamente insegnata. Per questo l'artigiano Laerdal, che dopo la guerra inizia ad utilizzare la plastica, realizza un manichino a grandezza naturale, finalizzato proprio alla pratica didattica: il suo nome è *Resusci Anne*. A questa bambola viene attribuito un sesso, quello femminile e le viene dato un nome facile da ricordare che, come le sue fattezze, doveva contribuire a darle un'identità e a rendere l'esperienza didattica più realistica possibile. Il suo volto è proprio quello dell'*inconnue*, scelto da Laerdal che ricordava bene la maschera appesa nella casa dei suoceri.



Figure: *Resusci Anne*, manichino e dettaglio. Fonte: <https://laerdal.com/>

In *Resusci Anne* rivive il volto dell'*inconnue* e qualcuno, in questo, ci ha costruito una storia "romantica": una giovane suicida (forse per ragioni d'amore o per "un bacio mai dato" per citare Fabrizio De Andrè³⁵³) sarebbe oggi la donna più baciata al mondo

³⁵¹ A. Rey, *L'Inconnue de la Seine, un fait divers devenu icône littéraire*, in «Slate FR», <http://www.slate.fr/story/191880/inconnue-de-la-seine-fait-divers-icone-litteraire-morgue-masque-mortuaire-inspiration-artistes>.

³⁵² P. Safar, *In Memoriam Asmund S. Laerdal*, in «J.WAEDM», 1, 1985, pp. 22 -24.

³⁵³ *La canzone dell'amore perduto*, Fabrizio De Andrè, 1966.

che, finora, ha contribuito a salvare più di due milioni di vite. Il desiderio di voler reinventare per lei una nuova storia, romanzando (e banalizzando) il destino di una giovane parigina non solo si scontra con il valore dell'atto iconico attribuitole fino a qui, ma anche con il rispetto per la vera storia dell'*inconnue de la Seine*. Questo avviene soprattutto nelle sue declinazioni più popolari; la sconosciuta si conferma, infatti, una figura fortunata nell'epoca contemporanea in forme anche del tutto nuove. In *Smooth Criminal* (2001), brano di Michael Jackson, alcuni studenti si rivolgono alla bambola di Laerdal "Annie, are you ok?". Nel mondo della moda, invece, nel 2019, Sébastien Meunier, alla guida della casa di moda belga *Ann Demeulmeester*, ispirato dal volto dell'*inconnue*, di cui confessa di essere ossessionato, realizza una collezione che gioca con materiali fluidi coprendo il volto delle modelle con veli neri. Ancora, Claire Forester, una discendente della famiglia Lorenzi, racconta, in un'intervista per il «The Guardian» del 2007:

Vent'anni fa insegnavo disegno agli studenti di una scuola di bellezza francese. Sono entrata in un'aula e ho visto che c'erano venticinque facce di *Inconnue* laccate appese al soffitto. Le usavano per truccarsi o massaggiare il viso.³⁵⁴

Palahniuk, Musso e Kiernan

L'*inconnue*, divenuta oggetto materiale, o meglio, oggetto-icona, è, quello che Massimo Fusillo definisce "feticcio"³⁵⁵. Il rapporto feticistico con gli oggetti nasce con la Rivoluzione Industriale e aumenta vertiginosamente nel postmoderno, quando la circolazione sempre più rapida e globalizzata delle merci si intreccia con le trasformazioni dell'era digitale. Lo sguardo feticista si interseca con la letteratura e l'arte grazie al potere immaginativo degli oggetti (come nel caso del nostro calco) che possiedono "un surplus" di energia e «si configurano come un'allucinazione permanente e comune».³⁵⁶ L'attenzione che la letteratura pone sull'oggetto feticcio, quindi, si dimostra non essere

³⁵⁴ «Twenty years ago, I was teaching drawing to students at a French beauty school. I walked into a classroom and saw there were 25 lacquered Inconnue faces hanging from the ceiling. They used them to practise make-up on or facial massage» da A. Chrisafis, *Ophelia of the Seine*, in «The Guardian», 1 dicembre 2007 (trad. mia).

³⁵⁵ M. Fusillo, *Feticci: letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, Einaudi, 2012.

³⁵⁶ Ivi, p. 23.

un fenomeno perverso individuale, ma piuttosto si conferma legato alla creatività artistico-letteraria e si esplicita nella capacità di focalizzare ed infinitizzare il dettaglio, creando, attraverso investimenti emotivi e affettivi, dei mondi alternativi.³⁵⁷

Il feticcio può acquisire anche una connotazione di oggetto-porno, come nel caso di Palahniuk, di cui si esaminerà proprio il caso di *Resusci Anne* in *Haunted* (Cavie, 2005), l'ultimo romanzo della trilogia dell'orrore, formata da *Lullaby* (Ninna nanna, 2002) e *Diary* (2003). Quest'opera non rappresenta nulla di inaspettato all'interno della produzione letteraria di Palahniuk: da sempre, lo scrittore statunitense si distingue per le sue narrazioni in cui riproduce una realtà distorta e deformata, declinata al grottesco. Chuck Palahniuk cerca di raccontare l'umano (e il disumano) nel nostro tempo, evidenziando il ridicolo con la strategia della farsa, mentre presenta la realtà attraverso un deformatore, eccedendo, andando oltre il sopportabile: «Il grottesco e l'assurdo di Palahniuk dimostrano che la *disumanità* ha vinto. Nessuno è salvo».³⁵⁸

“Nessuno è salvo” può essere una proposizione che ben descrive la trama di *Haunted*. L'incipit è questo: un autobus percorre le strade vuote prima dell'alba in una città senza nome, raccogliendo diciannove personaggi grotteschi diretti a un ritiro per scrittori, il cui motto è «abbandona la tua vita per tre mesi». Quasi nessuno di loro ha un nome, ma sono stereotipati con un'etichetta: Agente Lingualunga, Sorella Vigilante, Lady Barbona, Miss Starnuto, San Vuotabudella, Conte della Calunnia, Chef Assassino, Duca dei Vandali e così via. L'opera è costituita come “un romanzo di storie” e così lo definisce l'autore stesso, in quanto il libro è suddiviso in ventitré racconti autonomi, ognuno attribuito a uno scrittore diverso.

Questa struttura determina la presenza di una voce narrante collettiva: il narratore non esiste come personaggio in quanto tale nella storia, ma è come se lo fossero tutti i presenti e, al tempo stesso, nessuno di loro. A causa della voce in prima persona, il narratore risulta complice degli eventi violenti e mortali che avvengono nel romanzo e, allo stesso tempo, tale risulta anche il lettore. Quest'ultimo si ritrova a far parte di un vertice di eventi violenti, inquietanti e perversi in cui l'ordine logico e la trama soccombono di fronte alle sensazioni e allo sconvolgimento. Quando la narrazione

³⁵⁷ Ibidem.

³⁵⁸ G. Montieri, *George Saunders, la compassione e la grazia*, in «Doppiozero» 5 novembre 2015 <https://www.doppiozero.com/materiali/oltreconfine/george-saunders-la-compassione-il-talento-e-la-grazia>.

sembra acquisire una sfumatura satirica, gli indizi sull'epilogo del romanzo (tutti gli aspiranti scrittori moriranno) si fanno, al tempo stesso, inquietanti. C'è un indizio nell'epigrafe, che è una citazione dal racconto *The Mask of the Red Death* (La maschera della morte rossa, 1842) di Edgar Allan Poe, la storia di anime infernali rinchiusi in un castello per fare baldoria mentre la peste infuria fuori: «Molte erano ancora bellissime, molte capricciose, molte bizzarre, alcune terribili, e non poche avrebbero potuto suscitare disgusto».³⁵⁹ La stereotipizzazione a cui sono sottoposti i personaggi fa sì che essi diventino delle maschere e non dei personaggi reali:

Nomi stupidi per persone reali. Come se aprendo una bambola dentro trovassi: viscere vere, polmoni veri, un cuore pulsante, sangue. Moltissimo sangue caldo e appiccicoso. E dovevamo scrivere racconti brevi. Racconti brevi e divertenti. In troppi, isolati dal mondo per un'intera primavera, estate, inverno, autunno: un'intera stagione di quell'anno. Non aveva importanza chi fossimo davvero.³⁶⁰

Un altro indizio interessante è rappresentato dai frequenti riferimenti a Villa Diodati, la residenza sulle rive del Lago di Ginevra in cui Lord Byron trascorse del tempo in compagnia di un gruppo di ospiti d'élite, tra i quali Mary Shelley. Il gruppo di amici, tutti scrittori, si ritrovava raccontandosi e scrivendo storie "horror". Un gioco tra immaginazione e identificazione che si replica in *Haunted*, nel quale gli scrittori, tutti in egual modo protagonisti, non solo desiderano essere gli autori della storia migliore (che in Palahniuk si traduce nella più inquietante), ma, soprattutto, quando nella vicenda iniziano ad esserci le prime vittime, si impegnano per essere gli unici sopravvissuti di una "realtà" straordinaria:

Ciascuno di noi sicuro di essere l'unico ad agire. Ciascuno di noi desideroso di rendere il nostro mondo un pochino più buio. Nessuno consapevole del fatto che abbiamo tutti lo stesso piano. Vittime della nostra soglia di resistenza alla noia troppo

³⁵⁹ C. Palahniuk, *Haunted*, 2005 by Chuck Palahniuk, 2005, trad. it. *Cavie*, a cura di M. Colombo e G. Iacobaci, cit., p. 8.

³⁶⁰ «Silly names for real people. As if you cut open a rag doll and found inside: real intestines, real lungs, a beating heart, blood. A lot of hot, sticky blood. And we were supposed to write short stories. Funny short stories. Too many of us, locked away from the world for one whole spring, summer, winter, autumn-one whole season of that year», ivi, p. 7 (trad. it. *Cavie*, a cura di M. Colombo e G. Iacobaci, cit., p. 10).

bassa. Vittime di noi stessi. Forse è questa fame che abbiamo, una specie di delirio, ma non ci rimane altro.³⁶¹

Il contesto in cui si svolge la vicenda, un luogo isolato, e l'impostazione della narrazione, suddivisa in racconti, ricordano il *Decameron* di Boccaccio, mentre la circostanza "noir" del romanzo richiama *Ten Little Niggers* (Dieci piccoli indiani, 1939), il romanzo giallo di Agatha Christie, simile ad *Haunted* in molti aspetti, in primis l'esito: tutti gli ospiti divengono vittime. Sulla scia dell'opera dell'autrice inglese, anche Palahniuk, come già detto, definisce i personaggi con delle caratteristiche ben definite; in primis per l'esigenza (che si può intuire fosse la stessa della Christie) di non creare confusione tra loro, essendo numerosi, e poi per connotarli grottescamente, come si evince dalla scelta dei nomi.³⁶²

Tra i personaggi stereotipati è possibile notare che molti di quelli femminili possiedono le sfumature che si sono indagate fino a questo momento a proposito dell'*inconnue de la Seine*. Il primo racconto all'interno del romanzo vede come narratrice e protagonista Madre Natura; la sua è una storia di fuga: dopo aver lavorato nella riflessologia e manipolazione dei piedi come dipendente, la giovane inizia una carriera in autonomia con l'amica. I clienti sono ricchi e potenti, le ragazze entrano in contatto con loro grazie a un mafioso che le costringe a continuare a svolgere quella professione contro la loro volontà. Per Madre Natura, l'unico modo che ha di salvare sé stessa è uccidere l'uomo e così avviene. Da quel momento, entrambe le giovani si mettono in fuga, proprio come le eroine di Modiano, protagoniste del capitolo precedente di questo lavoro.

Un altro destino, altrettanto inquietante, è quello di un'altra protagonista di *Haunted*: Lady Barbona, la quale, poco dopo aver terminato il suo racconto, si toglie la vita. La descrizione del suo cadavere si concentra prevalentemente sul suo volto pallido incorniciato da «un'acconciatura scolpita», mentre sorride. Anche Cassandra Clark, personaggio centrale nel racconto di sua madre, la Signora Clark, compie lo stesso gesto. Cassandra è una giovane vittima di una duplice violenza sessuale commessa a fini esoterici, in seguito alla quale viene trovata, prima nuda con evidenti segni di sevizie

³⁶¹ «Each of us sure to be the only one to act. Each of us eager to make our world a little darker. No one aware that we all have the same plan. Victims of our threshold of resistance to boredom too low. Victims of ourselves. Maybe it's this hunger that we have, a kind of delirium, but there's nothing left», in Ivi, p. 8 (trad. it. *Cavie*, a cura di M. Colombo e G. Iacobaci, cit., p. 389).

³⁶² D. Keesey, *Understanding Chuck Palahniuk*, Columbia, University of South Carolina, 2016, pp. 52-53.

ricevute, e poi cadavere. La descrizione di quest'ultimo ricorda quello di una "postmoderna" Ofelia:

Esplorando il bosco, risalendo un ruscello su per un canyon, arrampicandosi sulle rocce dietro cui l'acqua si raccoglieva prima di riversarsi in un laghetto, il piccolo scout stava cercando una pozza grande abbastanza perché vi nuotassero delle trote. Il muschio verde bordava le cime delle rocce e discendeva tutt'intorno, gli alberi si stagliavano ritti, con i rami intrecciati che si intrattenevano vicendevolmente. All'ombra di quegli alberi stava Cassandra Clark, distesa su un fianco, con le mani giunte sotto il viso smunto e cereo, come addormentata. Cassandra, nuda su un letto di muschio fitto, soffice, sotto le foglie di un arbusto di biancospino che pendevano tutt'intorno come un baldacchino.³⁶³

Una volta considerate queste figure femminili in cui è possibile rintracciare, più o meno parzialmente, i tratti della figura dell'*inconnue de la Seine*, è bene ora concentrarsi su un caso in cui il riferimento alla leggenda della sconosciuta francese è esplicito. Si tratta di «Esodo, un racconto della Direttrice Negazione».³⁶⁴ Anche in questo caso, a prendere la parola, è una donna, la Direttrice Negazione, che annuncia fin da subito di portare all'attenzione un episodio «mai successo prima»³⁶⁵ che i lettori di Palahniuk sanno già che si tradurrà in qualcosa di terrificante e perverso. Tuttavia, il racconto prende avvio da un momento apparentemente normale: lo staff del dipartimento in cui lavora la Direttrice si sta esercitando in una prova di massaggio cardiopolmonare attraverso l'ausilio della bambola *Betty Respiro*:

...un semplice busto con la testa. Senza braccia né gambe. Labbra di gomma blu. Occhi aperti, fissi. Verdi. Eppure, chiunque produca questo tipo di manichini, gli appiccica un paio di lunghe ciglia finte. Una parrucca femminile vaporosa, capelli

³⁶³ «Exploring the woods, going up a stream up a canyon, climbing the rocks behind which the water collected before pouring into a pond, the little scout was looking for a pool large enough for trout to swim in. Green moss bordered the tops of the rocks and descended all around, the trees stood upright, with intertwined branches that entertained each other. In the shade of those trees stood Cassandra Clark, lying on her side, with her hands folded under her gaunt, waxy face, as if asleep. Cassandra, naked on a bed of dense, soft moss, under the leaves of a hawthorn shrub that hung all around like a canopy», in C. Palahniuk, *Haunted*, 2005 by Chuck Palahniuk (trad. it. *Cavie*, a cura di M. Colombo e G. Iacobaci, cit., p. 375).

³⁶⁴ C. Palahniuk, *Haunted*, cit., p. 150, trad. it. *Cavie*, a cura di M. Colombo e G. Iacobaci, cit., p. 164.

³⁶⁵ *Ibidem*.

rossi così lisci che manco ti accorgi che hai cominciato ad accarezzarglieli, finché qualcuno non ti dice «ma che fai?».³⁶⁶

Il manichino, con la stessa funzione di *Resusci Anne*, si presenta, in questo racconto, con una connotazione espressiva e sessuale: è diventato una bambola dotata di ciglia finte, capelli e rossetto. Un po' come se fosse una delle bambole surrealiste. A tal proposito, era stata l'*Exposition internationale du surréalisme* parigina del 1938 a rappresentare il campo di sperimentazione per una teoria, secondo la quale Gradiva (figura presa in esame da Freud)³⁶⁷ rappresentava «una figura centrale nell'interregno “tra sogno e realtà”»³⁶⁸. Agli occhi dei surrealisti i manichini delle vetrine erano la traduzione in pratica del mito di Pigmalione, tra le bambole prodotte da questa avanguardia si ricorda quella dello scrittore e scultore Hans Bellmer, che fabbricò una bambola fatta di gesso, pezzi di legno avvitati, fibre di cera e altri materiali. Il caso più emblematico è, comunque, rappresentato dalla seconda bambola di Bellmer *La pupée seconde partie* (1936): «in tutta la sua fragilità e la sua alterità da brivido, questa bambola possiede una propria, aggressiva sensualità.»³⁶⁹ *Betty Respiro*, nonostante la sua funzione primaria sia quella di essere uno strumento per la tecnica di respirazione, incarna queste caratteristiche. La bambola non è più semplicemente il manichino costruito da Laerdal con una finalità ben precisa, ma acquista una sua identità e, insieme, una storia così suggestiva che la Direttrice decide di narrarla allo staff:

Questa faccia che vedete qui per terra è la faccia di una suicida ripescata dall'acqua un secolo fa. Con le stesse labbra blu del manichino. Lo stesso sguardo fisso e spento. Tutte le bambole Betty Respiro sono modellate sul volto di un'unica giovane donna che si è buttata nella Senna. Se quella ragazza sia morta per amore o solitudine, non

³⁶⁶ «...a simple bust with the head. Without arms or legs. Blue rubber lips. Eyes open, fixed. Greens. Still, anyone who makes these kinds of mannequins sticks a pair of long false eyelashes on them. A fluffy female wig, red hair so straight that you don't even notice you've started stroking it, until someone tells you «what are you doing?», ibidem.

³⁶⁷ «Sigmund Freud svolge un'analisi di un racconto di Wilhelm Jensen. Narra del giovane archeologo Norbert Hanold, ossessionato dall'idea di salvare dall'eruzione del Vesuvio la sagoma in fuga di un bassorilievo pompeiano, di nome Gradiva. Nell'omonimo racconto di Jensen, Hanold riconosce la Gradiva, che da figura in rilievo è diventata vivente. Lei riesce tuttavia fargli capire che è il suo amore per la statua ha fatto innamorare, un amore pronto a essere annullato. Freud vide in questo ricorso del mito di Pigmalione il fondamento stesso della psicanalisi», in H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlino, Suhrkamp Verlag, 2010; trad. it. *Immagini che ci guardano*, cit., p. 117.

³⁶⁸ Ibidem.

³⁶⁹ Ivi, p. 122.

lo sapremo mai. Ma gli investigatori della polizia usarono del gesso per ricavare un calco del suo viso morto e farne una maschera, per tentare di scoprire il suo nome, e decenni dopo un fabbricante di giocattoli entrò in possesso di quella maschera e la usò per modellare il viso della prima Betty Respiro. Malgrado il rischio che un giorno qualcuno, in una scatola o in una fabbrica o nell'esercito, potesse chinarsi sul manichino e riconoscere il corpo defunto da tempo della sorella, madre, figlia, moglie, quella stessa identica ragazza morta cominciò a essere baciata da milioni di persone. Per generazioni, milioni di estranei hanno premuto le loro labbra sulle sue, una copia esatta di quelle labbra morte affogate. Per i secoli a venire, in tutto il mondo, la gente continuerà a tentare di salvare la stessa identica donna morta.

Per la prima volta, da quando si è iniziato questo lavoro di indagine sulla figura dell'*inconnue de la Seine*, ci si trova di fronte ad un testo che utilizza in modo esplicito la storia dell'*inconnue* trasformando la leggenda in «una storia vera»³⁷⁰ e raccontando la sua degradazione in oggetto. Questo secondo punto, in particolar modo, viene descritto con un'accezione fortemente negativa e si traduce in un'accusa nei confronti di chi ha la responsabilità di aver trasformato la vita di una donna, il cui ultimo desiderio era quello di fuggire, in qualcosa di fisso e materiale. Il volto di questa giovane senza identità non solo, ora, è condannato ad esistere, ma anche a divenire un corpo mercificato che, nella sua materialità e violabilità, offende la memoria e la tragedia della giovane e dei suoi familiari. Il bacio offertole da milioni di persone non è un gesto romantico, né in esso risalta la sua positiva finalità (grazie a lei si salvano ogni anno milioni di vite), ma piuttosto presenta le caratteristiche della violenza: «quella donna che voleva soltanto morire. La ragazza che divenne un oggetto. Quest'ultima cosa non la dice nessuno. Ma nemmeno ce n'è bisogno».³⁷¹

La violenza diventa concreta, all'interno della vicenda narrata dalla Direttrice Negazione, quando, durante la prova, un uomo appoggia la sua bocca su quella di Betty, come previsto, ma inizia a tossire per la puzza, affermando che dentro al corpo della bambola c'è qualcosa. Si scopre che all'interno del manichino vi è dello sperma dal quale, una volta analizzato, emerge una inquietante verità: è stato prodotto da una dozzina circa di uomini diversi «Ecco cosa fanno gli esseri umani: trasformare gli oggetti in persone,

³⁷⁰ Ivi, p. 164.

³⁷¹ Ivi, p. 165.

le persone in oggetti».³⁷² A quel punto, Cora Reynolds, la miglior responsabile d'ufficio del dipartimento, decide di portare la bambola a casa con sé per sottrarla a quello scempio che pare non interessare a nessuno. Il suo desiderio è quello di ridarle una nuova vita: «Non sorprende che Cora abbia preso a passare le serate seduta sul divano del salotto guardando la tv e chiacchierando con il manichino. Cora e Betty da sole. A chiacchierare in francese».³⁷³ Il lavoro di Cora consiste nel supportare i bambini vittime di abusi mentre, grazie all'ausilio di alcuni bambolotti anatomicamente corretti, mostrano gli abusi fatti nei loro confronti. Si tratta di pupazzi realizzati in stoffa che si rovinavano presto e, per questo, vengono gettati via: «le cuciture si sfilacciano, per i troppi bambini vittime di abusi che abusano dei bambolotti»³⁷⁴. Cora, nonostante faccia del suo meglio per tenerli puliti e ricucirli, un giorno decide di cercare su internet e ordinarne due nuovi in lattice, la sua ingenuità le impedisce di capire che si tratta di due bambole gonfiabili: una che rappresenta una bambina e una un bambino, acquistate, tendenzialmente, dai pedofili. Sono così realistiche che tutti i colleghi investigatori iniziano a chiederle in prestito ma, dietro alla fittizia giustificazione che le bambole servono per un'indagine, si nascondono scopi sessuali: «Cora vide i due bambolotti soltanto per pochi istanti, il tempo di consegnarli all'investigatore successivo. E a quello dopo. E a quello dopo ancora. E non si capiva mai chi facesse cosa, ma la bambina arrivava e subito ripartiva, un giorno con le orecchie forate, poi l'ombelico, poi con il rossetto, poi inondata di profumo».³⁷⁵

Cora si sente responsabile e colpevole d'aver prestato questi due “bambini” alla violenza dei colleghi, decide per questo di tentare di salvarli mettendo, prima, nei loro orifizi della colla, ma le bambole vengono restituite tagliate. La Direttrice intuisce le intenzioni di Cora, le intima di lasciar perdere e la avvisa che, continuando così, rischia il posto di lavoro. Cora decide allora di fuggire insieme alle bambole, un ultimo gesto per tentare di salvare la loro “umanità”, proprio come aveva fatto con *Betty Respiro*:

Con il bambino e la bambina seduti sul sedile posteriore, Cora preme l'acceleratore... nessuno avrebbe mai immaginato che Cora Reynolds avesse tanta prontezza di spirito. Betty Respiro era già in macchina, sul sedile del passeggero,

³⁷² Ivi, p. 167.

³⁷³ Ivi, p. 168.

³⁷⁴ Ivi, p. 170.

³⁷⁵ Ivi, p. 174.

con un foulard a ripararle i capelli rossi e un paio di occhiali scuri sul viso di gomma. Una sigaretta tra le labbra rosso fuoco. Quella ragazza francese tornata dall'oltretomba. Salvata, con la cintura di sicurezza allacciata per tenerle dritto il busto. Quella persona trasformata in un oggetto, e ora resa di nuovo persona.³⁷⁶

Termina così la vicenda di Cora, con un viaggio in autostrada, inseguita dalla polizia mentre cerca di raggiungere il Canada. Un finale che si addice quasi a un romanzo poliziesco, anche se quello di Palahniuk è un racconto che non ha a che vedere con un'indagine, ma tutto ciò che avviene altro non è che un susseguirsi di eventi inquietanti, ai limiti del campo realistico e logico. Tutto ciò che succede si connota per una forte carica pornografica e violenta il cui fine è quello di sconvolgere il lettore. L'*inconnue de la Seine* non è più quella cantata da Rilke o Nabokov, ha perso il suo fascino di icona enigmatica e il suo valore artistico, diventando oggetto di consumo e sfogo di perversioni. Non è una consolazione nemmeno lo sguardo che su di lei pone la sola e ingenua Cora, la quale ha trasformato, a sua volta, le bambole in feticci personali. Questa giovane donna, anche se non si può attribuirlo con sicurezza a un'intenzione autoriale, rappresenta la solitudine dell'uomo contemporaneo che tenta di colmarla aggrappandosi agli oggetti.

Una condizione psicologica che è possibile individuare anche in India Morgan Phelps, la protagonista del romanzo "noir" di Caitlin R. Kiernan, *The Drowning Girl* (La ragazza che annega, 2012). Pur non trattandosi di un'opera letteraria, ma piuttosto di una lettura "pop" costruita attraverso una trama poliziesca, Anne-Gaëlle Saliot³⁷⁷ vi ha individuato degli elementi che potrebbero richiamare alla vicenda della sconosciuta della Senna. Questo a partire dal titolo del libro che, all'interno della narrazione, fa riferimento a un dipinto, intitolato proprio *The Drowning Girl*, visto da India in un museo quand'era bambina. Il quadro rappresentava una giovane ragazza, completamente nuda, «i suoi lunghi capelli sono quasi della stessa tonalità di verde dell'acqua, e la sua pelle è stata resa in modo tale da sembrare paradossalmente gialla».³⁷⁸ In quel dipinto affiorano quelli che sono i temi principali del romanzo: la malattia mentale e il suicidio, perché quella ragazza, protagonista dell'opera pittorica, è come se fosse un fantasma di tutto ciò che teme e, al tempo stesso, è India. In questo caso con «fantasma» si intende:

³⁷⁶ Ivi, p. 180.

³⁷⁷ A.-G. Saliot, *The Drowned Muse*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 15.

³⁷⁸ C. Kiernan, *The Drowning Girl*, New York, New American Library, 2021, p. 47.

I fantasmi sono quei ricordi che sono troppo forti per essere dimenticati per sempre, echeggiano negli anni e rifiutano di essere cancellati dal tempo. Non credo che quando Saltonstall dipinse *The Drowning Girl*, quasi cento anni prima che lo vedessi per la prima volta, si sia fermato a considerare tutte le persone che avrebbe potuto tormentare. Questa è un'altra cosa sui fantasmi, una cosa molto importante: devi stare attento, perché i fantasmi sono contagiosi. I fantasmi sono meme, contagi mentali e sociali che non hanno bisogno di un ospite virale o batterico e si trasmettono in mille modi diversi. Un libro, una poesia, una canzone, una favola della buonanotte, il suicidio di una nonna, la coreografia di un ballo, alcuni fotogrammi di film, una diagnosi di schizofrenia, una caduta mortale da cavallo, una fotografia sbiadita o una storia da raccontare a tua figlia. O un quadro appeso a un muro.³⁷⁹

È interessante come, anche in un'opera contemporanea e con nessuna pretesa di essere letteratura di alto livello, vi sia comunque modo di ragionare sulla raffigurazione di un corpo femminile trasformato in oggetto di consumo. Così come era stato il calco, tra gli anni Venti e Trenta, o il manichino di *Resusci Anne* dagli anni Cinquanta in poi, anche il dipinto *The Drowning Girl* diventa un patrimonio collettivo capace di espandersi in «contagi mentali e sociali».

Per concludere questo lavoro, infine, può essere significativo terminare laddove è iniziato: a Parigi. La capitale francese, a questo punto, è da considerare, così come scritto da Benjamin, un genere letterario, in quanto in essa si stabilisce una correlazione tra contesti sociali e storici e forme testuali. Parigi diviene un mito urbano in cui il contesto fisico della città è strettamente legato alle sue opere letterarie. La maschera dell'*inconnue* rappresenta questo legame: il suo sorriso la distingue dall'anonimato della folla urbana ma, al tempo stesso, il suo inserimento, in quanto donna, all'interno del paesaggio urbano,

³⁷⁹ «Ghosts are those memories that are too strong to be forgotten for good, echoing across the years and refusing to be obliterated by time. I don't imagine that when Saltonstall painted *The Drowning Girl*, almost a hundred years before I saw it for the first time, he paused to consider all the people it might haunt. That's another thing about ghosts, a very important thing—you have to be careful, because hauntings are contagious. Hauntings are memes, especially pernicious thought contagions, social contagions that need no viral or bacterial host and are transmitted in a thousand different ways. A book, a poem, a song, a bedtime story, a grandmother's suicide, the choreography of a dance, a few frames of film, a diagnosis of schizophrenia, a deadly tumble from a horse, a faded photograph, or a story you tell your daughter. Or a painting hanging on a wall» da ivi, p. 49.

è indice dello sviluppo del proletariato femminile nella Parigi del diciannovesimo secolo, luogo della modernità. Il calco in gesso dell'*inconnue de la Seine* «produce anche narrazioni sulla città e di conseguenza partecipa alla costituzione di una città-testo. Il suo doppio funzionamento come merce ed entità testuale mette insieme una costellazione di significati in cui la rappresentazione di Parigi è imbrigliata in certe forme di modernità».³⁸⁰

Parigi, infatti, è teatro anche dell'ultima opera che si prenderà in analisi in questo lavoro, come già anticipato: *L'Inconnue de la Seine* di Guillaume Musso. Il romanzo, inserito nel genere del noir tradizionale, è la storia di un caso poliziesco che nasconde, poi, un enigma esistenziale da risolvere. La protagonista è Roxane, un'agente trasferita in un nuovo dipartimento, che si trova ad affrontare un nuovo caso: una ragazza è stata ripescata dalla Senna da un'unità della *Brigade Fluviale*, non lontano dal Pont-Neuf, nuda e con addosso solo un orologio al polso. Rigida, in stato di choc e incapace di rispondere alle domande che le vengono poste, la sconosciuta rifiuta la richiesta di prelievo delle impronte digitali. Un elemento che colpisce chi preleva il suo corpo dalla Senna sono i suoi tatuaggi «che sembrano opera di un dilettante».³⁸¹ L'unica cosa che questa donna riesce a dire è il nome dell'agente che Roxane sta sostituendo: Marc Batailley.

L'intera città diviene protagonista del noir, al punto da sembrare quasi la complice di questo mistero e di chissà quanti altri delitti: in tutta la Francia l'odio verso i poliziotti è così palpabile che sui muri si trovano delle scritte «SUICIDATEVI! SUICIDATEVI!»³⁸² mentre la città è silenziosamente governata dalla cattedrale di Notre Dame, ancora martoriata dall'incendio: «l'impressione esaltante di sorvolare il mondo, di guardarlo a distanza e di sfuggire alla sua maledizione».³⁸³ Per Roxane risulta difficile costruire la dinamica che ha determinato gli eventi che sono accaduti prima del ritrovamento della donna e lo è anche per il sub che l'ha trovata, il quale sostiene che: «forse è apparsa lì per magia. Come se il fiume stesso l'avesse risputata dalle sue viscere».³⁸⁴

³⁸⁰ A.-G. Saliot, *The Drowned Muse*, cit., p. 137.

³⁸¹ G. Musso, *L'Inconnue de la Seine*, Calmann-Lévy, 2021, trad. it. *La sconosciuta della Senna*, a cura di S. Arecco, cit., p. 57.

³⁸² Ivi, p. 16.

³⁸³ Ivi, p. 26.

³⁸⁴ Ivi, p. 59.

La narrazione della figura dell'*inconnue de la Seine* da parte di Musso si dimostra essere frutto di un tipo di indagine che assomiglia molto a quella compiuta in questo lavoro, perché spazia tra gli elementi che riguardano la “leggenda”, ma anche i testi letterari ad essa attribuiti. I riferimenti intertestuali richiamano opere e autori di cui si è scritto nei capitoli precedenti e nel romanzo compaiono sia come citazioni-dediche sia all'interno della narrazione. Il secondo capitolo si apre proprio con una citazione del racconto *L'inconnue de la Seine* di Jules Supervielle, in carattere minore, in corsivo e posizionata in alto a destra all'inizio di pagina.³⁸⁵ Lo stesso avviene in apertura del terzo capitolo, stavolta vi compare una citazione di Aragon, tratta da *Aurelien*.³⁸⁶ Mentre, nell'evolversi della narrazione, ad un certo punto Musso decide di dedicare ampio spazio per spiegare in cosa consiste «il caso della Sconosciuta della Senna». Un paragrafo che appare quasi fuori luogo (sembra infatti un contenuto “saggistico”) rispetto al resto della narrazione, forse inserito per, da una parte, valorizzare il lavoro di ricerca preliminare e, dall'altra, creare un contorno misterioso e inquietante alla storia:

Il caso della “sconosciuta della Senna” le martellava in testa. Quella storia aveva una colorazione poetica che le piaceva. Le ricordava un episodio letterario che aveva studiato quando frequentava il primo anno del corso propedeutico alla Normale: la giovane suicida della fine del XIX secolo ripescata nei pressi di un ponte sulla Senna. Sopraffatto dalla sua bellezza, un impiegato della morgue aveva fatto modellare di nascosto la maschera mortuaria del suo viso. La maschera, in gesso, in seguito era stata duplicata, fino a diventare nel corso degli anni un'icona artistica che decorava gli appartamenti della Parigi bohémienne dei primi anni del XX secolo. Aragon ne parlava in *Aurélien* e la chiamava “la Gioconda del suicidio”. Camus ne aveva una copia nel suo studio. Ad affascinare era la serenità del volto, di singolare bellezza: guance alte e piene, pelle liscia, occhi chiusi dalle ciglia fini e un mezzo sorriso misterioso ispirato a un sentimento di felicità, come se il suo passaggio all'altra sponda della vita l'avesse cristallizzata in una beatitudine assoluta.³⁸⁷

L'agente Roxane ha intenzione di scoprire l'identità della sconosciuta, trovare una soluzione al caso e non lasciarlo irrisolto come quello che ha dato vita alla lunga leggenda,

³⁸⁵ Ivi, p. 33.

³⁸⁶ Ivi, p. 49.

³⁸⁷ Ivi, p. 39.

e così accade. Grazie agli esami dei capelli della donna, persi da quest'ultima mentre si trova in osservazione, si scopre che la sconosciuta possiede il DNA di Milena Bergman, una pianista tedesca nata in Svezia che risulta essere una delle 178 vittime del disastro aereo Buenos Aires-Parigi, avvenuto un anno prima. Il corpo, dopo l'incidente, non solo era stato trovato, ma anche identificato perché ben conservato: «la bassa temperatura dell'acqua e la pressione hanno rallentato la decomposizione».³⁸⁸ Grazie all'esame dell'orologio si scopre che Milena, ai tempi della sua scomparsa, era la compagna di Raphaël Betailley, figlio dell'agente sostituito da Roxane. Quando morì era incinta e, dallo studio del recente DNA, si scopre che anche la sconosciuta ripescata dalla Senna lo è.

La vicenda diventa sempre più complessa, i misteri si moltiplicano e anche gli eventi sembrano essere inspiegabili, fino a quando Raphaël diviene narratore della vicenda, sostituendo il punto di vista di Roxane. La voce di Raphaël confessa che la Milena che diceva di amare ed essere la sua compagna non esisteva, si era impossessato del nome di quella donna fingendo fosse la sua amante fino a quando lei, ignara di tutto, era morta in un tragico incidente aereo. La sconosciuta, invece, è un'attrice che si chiama Garance de Karadec e il suo DNA, quello vero e non rubato a Milena, è legato a un caso di omicidio risalente al 2017. Si scopre, in conclusione, che la giovane attrice faceva parte di una compagnia teatrale chiamata *Les Baladins de Dionysos* e aveva conosciuto Raphaël qualche tempo prima, lui l'aveva contattata per recitare la parte di Milena, non sapendo che questa attrice faceva parte di un gruppo di cultori del mito di Dioniso, al quale offrivano sacrifici umani uccidendo le persone.

L'inconnue de la Seine si dimostra essere una figura inserita in un immaginario collettivo che spazia in egual modo tra le arti e le letterature elevate e quelle di consumo. Nelle opere letterarie esaminate, che ad essa si ispirano, si è potuto notare come la reminiscenza o il riconoscimento, sempre presenti, siano associati all'immaginazione. In questo modo, i testi ispirati dall'*inconnue*, non si arrestano all'esposizione di quest'ultima, ma, a loro volta, generano nuove immagini. Quel volto silenzioso che non offre all'osservatore uno sguardo, ma soltanto un enigmatico sorriso, è un invito alla proiezione di qualcosa d'altro che interseca l'inconscio autoriale, ma anche il contesto

³⁸⁸ Ivi, p. 99.

temporale e sociale in cui viene rappresentato. Ed è per questo destinato alla dinamicità e alla moltiplicazione.

Bibliografia

- Abraham, Anne-Laure. 22 settembre 2017. *Arcueil: l'Inconnue de la Seine dopo la célébrité de la société de moulage*, in «Le Parisien».
- Acucella, Cristina. 2014. «Beato “in-sogno”». *Una lettura del sogno lirico dell'amata da Petrarca a Marino*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 43, 1, pp. 49-79.
- Allan Poe, Edgar. 1838. *Ligeia*, Philadelphia, The American Museum.
- Alvarez, Al. 1972. *The Savage God. A Study of Suicide*, London, Norton.
- Aragon, Louis. 1944. *Aurélien*, Paris, Gallimard.
- Aragon, Louis and Smith William, Jay. 1945. *Elsa's Eyes*, in «Poetry», 67, 1, pp. 16-17.
- Aragon, Louis. 1964. *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, Paris, Robert Laffont.
- Aragon, Louis. 1964. *Il ne m'est Paris que d'Elsa*, Paris, Robert Laffont.
- Arato, Franco. 2008. *Patrick Modiano*, in «Belfagor», 63, 5, pp. 549-566.
- Araujo, Sara. 31 gennaio 2022. *The face of the woman who became an art muse after she drowned*, in «Cultura Colectiva».
- Arnoldi, Federica. 20 luglio 2017. *Fine del gioco, Julio Cortázar* in «Doppiozero».
- Bachelard, Gaston. 1971. *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti. Trad. it. *Psicanalisi delle acque, Purificazione, morte e rinascita*, Milano, Red Edizioni, a cura di Marta Cohen Hems, 2006.
- Baudelaire, Charles. 1857. *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis & De Broise. Trad. it. *I fiori del male*, Milano, Garzanti, a cura di Attilio Bertolucci, 2002.
- Benckard, Ernst. 1926. *Das Ewige Antlitz. Eine Sammlung von Totenmasken*, Berlin, Frankfurter Verlags-Anstalt. Trad. en. *Undying Faces. A Collection of Death Masks*, London, Hogarth Press, a cura di Margaret Minna, 1929.
- Blanchot, Maurice. 1948. *L'Arrêt de mor*, Paris, Gallimard.
- Blanchot, Maurice. 1955. *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard. Trad. it. *Lo spazio letterario*, a cura di Fulvia Ardenghi, Milano, Il saggiatore, 2018.
- Blanchot, Maurice. 1992. *Une Voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard. Trad. en. *A Voice from Elsewhere*, Albany, Suny Press, a cura di Charlotte Mandell, 2007.
- Blumenberg, Hans. 1979. *Arbeit am Mythos*, Francoforte, Suhrkamp Verlag. Trad. it. *Elaborazione del mito*, Bologna, Il Mulino, a cura di Bruno Argenton, 1991.
- Böhmig, Michaela. 1991. *Analisi di una poesia: Neznakomka di Aleksandr Blok*, in «Europa Orientalis», 10, 1, pp. 167-184.

- Bonelli, Elena Simona. 2016. *L'inconnue de la Seine: il nome proprio tra veli e simulacri*, in «Rivista internazionale di onomastica letteraria», 18, 1, pp. 17-26.
- Bottioli, Giovanni. 2003. *Che cos'è la teoria della letteratura*, Torino, Einaudi, pp. 197-293.
- Brawley, Benjamin. 1918. *Richard Le Gallienne and the Tradition of Beauty*, in «The Sewanee Review», 26, 1, pp. 47-62.
- Bredenkamp, Horst. 2010. *Theorie des Bildakts*, Berlino, Suhrkamp Verlag. Trad. it. *Immagini che ci guardano*, Milano, Raffaello Cortina, a cura di Federico Vercellone, 2015.
- Breton, André. 1930. *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard. Trad. it. *Manifesti del surrealismo*, Torino, Einaudi, a cura di Guido Neri, 1987, pp. 11-49.
- Bruno, Lorena. 20 marzo 2016. *Cos'è una "ninfetta": le eroine dei romanzi di Nabokov, Buzzati e Cabrera Infante*, in «Critica Letteraria».
- Carosso, Andrea. 1999. *Invito alla lettura di Nabokov*, Milano, Mursia.
- Calasso, Roberto. 2005. *La follia che viene dalle ninfe*, Milano, Adelphi.
- Céline, Louis-Ferdinand. 1952. *L'Église*, Paris, Gallimard.
- Chevalier, Alex. *L'Inconnue de la Seine – Un songe, la tólerie espace d'art contemporain Clermont-Ferrand* in «Point Contemporain», [https://pointcontemporain.com/linconnue-de-seine-songe-tolerie-espace-dart-contemporain-clermont-ferrand/\(ultima consultazione 18/10/2021\)](https://pointcontemporain.com/linconnue-de-seine-songe-tolerie-espace-dart-contemporain-clermont-ferrand/(ultima_consultazione_18/10/2021)).
- Chrisafis, Angelique. 1 dicembre 2007. *Ophelia of the Seine*, in «The Guardian».
- Cortázar, Julio. 1963. *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana. Trad.it. *Rayuela. Il gioco del mondo*, Torino, Einaudi, a cura di Flaviarosa Nicoletti Rossini, 2015.
- Cortázar, Julio. 2018. *Final del juego*, Barcelona, Debolsillo, pp. 13-16.
- Destro, Alberto. *Invito alla lettura di Rilke*, Milano, Mursia, 1979.
- Dockrill, Peter. 24 dicembre 2018. *How a Dead Girl in Paris Ended Up with the Most-kissed Lips in History*, in «Science Alert».
- Éluard, Paul. 1966. *Poesie: con l'aggiunta di alcuni scritti di poetica*, a cura di F. Fortini, Torino, Einaudi.
- Garber, Frederick. 1960. *Time and the City in Rilke's "Malte Laurids Brigge"*, in «Contemporary Literature», 11, 3, pp. 324-339.
- Felber, Lynette. 1995. *The Three Faces of June: Anaïs Nin's Appropriation of Feminine Writing*, in «Tulsa Studies in Women's Literature», 14, 2, pp. 309-324.
- Fusillo, Massimo. 2012. *Feticci: letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino.
- Jesi, Furio. 1979. *Rainer Maria Rilke*, Firenze, La nuova Italia.
- Harty, John. 1976. *Anais Nin's Under a Glass Bell: from Interior Fatality to Psychological Motion*, master's theses, pp. 19-26.

- Higonnet, Anne, Higonnet, Margaret and Higonnet, Patrice. 1984. *Façades: Walter Benjamin's Paris*, in «Critical Inquiry», 10, 3, pp. 391-419.
- Hobsbawm, Eric e Renger, Terence (a cura di). 1987. *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi.
- Johnson, D. Barton. 1992. "*L'Inconnue de la Seine*" and Nabokov's *Naiads*, in «Comparative Literature», 44, 3, pp. 225-248.
- Keeseey, Douglas. 2016. *Understanding Chuck Palahniuk*, Columbia, University of South Carolina, pp. 50-67.
- Kiernan, R. Caitlín. 2012. *The Drowning Girl*, New York, New American Library, 2021, pp. 27-77.
- Krauss, Rosalind. 1981. *The Photographic Conditions of Surrealism*, in «October», 19, 1, pp. 33-34.
- Cappelletti, Francesca, Cerboni Baiardi, Anna, Curzi, Valter e Prete, Cecilia (a cura di). 2012. *Le due muse. Scritti d'arte, collezionismo e letteratura in onore di Ranieri Varese*, Ancona, Il valore editoriale, pp. 193-199.
- Lehner, Frederick. 1946. *Jules Supervielle*, in «The French Review», 19, 5, pp. 292-298.
- Le Dire, Isabelle. 17 maggio 2020. *Le mystérieux masque de l'inconnue de la Seine*, in «Autor de Paris».
- Le Gallienne, Richard. 1895. *Robert Louis Stevenson: An Elegy, and Other Poems*, Boston, Copeland and Day.
- Le Gallienne, Richard. 1900. *The worshipper of the Image*, London, John.
- Meyer, Allison. 27 ottobre 2016. *When a Drowned Woman's Face Became the Muse of Paris*, in «Hyperallergic».
- Modiano, Patrick. 1997. *Dora Bruder*, Paris, Gallimard. Trad. it. *Dora Bruder*, Milano, Guanda Editore, a cura di Francesco Bruno, 2014.
- Modiano, Patrick. 1999. *Des Inconnues*, Paris, Gallimard. Trad. it. *Sconosciute*, Torino, Einaudi, a cura di Paola Gallo, 2014.
- Modiano, Patrick. 2007. *Dans le café de la jeunesse perdue*, Paris, Gallimard. Trad. it. *Nel caffè della gioventù perduta*, Torino, Einaudi, a cura di Irene Babboni, 2010.
- Montier, Jean-Pierre. 2014. *Le masque de l'Inconnue de la Seine: promenade entre muse et musée*, in «Word & Image», 30, 1, pp. 46-56.
- Montieri, Gianni. 5 novembre 2015. *George Saunders, la compassione e la grazia*, in «Doppiozero».
- Muschler, Reinhold Conrad. 1934. *Die Unbekannte*, Dresda, Heyne. Trad. en. *One Unknown*, London, Putnam, a cura di Elizabeth Vein e Muriel Barker, 1935.

- Musso, Guillaume. 2021. *L'Inconnue de la Seine*, Paris, Calmann-Lévy. Trad. it. *La sconosciuta della Senna*, Milano, La nave di Teseo, a cura di Sergio Arecco, 2021.
- Nabokov, Vladimir. 1934. *L'Inconnue de la Seine* in «Poslednie novosti», Berlin.
- Nabokov, Vladimir. 1947. *Bend Sinister*, New York, Time-Life. Trad. it. *Un mondo sinistro*, Milano, Adelphi, a cura di Franca Pece, 2013.
- Nabokov, Vladimir. 1955. *Lolita*, New York, Putnam. Trad. it. *Lolita*, Milano, Adelphi, a cura di Giulia Arborio Mella, 1992.
- Nabokov, Vladimir. 1969. *Ada or Ardor: A Family Chronicle*, New York, McGraw-Hill. Trad. it. *Ada o Ardore*, Milano, Adelphi, a cura di Margherita Crepax, 2000.
- Nabokov, Vladimir. 1973. *A Russian Beauty and Other Stories*, New York, McGraw-Hill. Trad. it. *Una bellezza russa e altri racconti*, Milano, Adelphi, a cura di Dmitri Nabokov, Franca Pece, Anna Raffetto e Ugo Tessitore, 2008.
- Nabokov, Vladimir. 1974. *Look at the Harlequins!*, New York, McGraw-Hill. Trad. it. *Guarda gli arlecchini!*, Milano, Adelphi, a cura di Franca Pece, 2012.
- Nin, Anaïs. 1970. *The All-Seeing e Houseboat in Under a Glass Bell and Other Stories*, Chicago, Swallow Paperbook, 1970.
- Nin, Anaïs. 1977. *Delta of Venus*, London, Penguin Classic.
- Nuvolati, Giampaolo. 2013. *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, Firenze, University Press.
- Ordones, Damary. 2017. *Existencialismo y Surrealismo en Rayuela (1963) de Cortázar*, in «Confluencia», 33, 1, pp. 39-50.
- Ovidius Naso, Publius. *Metamorfosi*, Torino, Utet, a cura di Nino Scivoletto, 2000.
- Palahniuk, Chuck. 2005. *Haunted*, Trad. it. *Cavie*, Milano, Mondadori, a cura di Matteo Colombo e Giuseppe Iacobaci, 2005.
- Paris, Vaclav. 2013. *Uncreative Influence: Louis Aragon's Paysan de Paris and Walter Benjamin's Passagen-Werk*, in «Journal of Modern Literature», 37, 1, pp. 21-39.
- Pinet, Hélène. *L'eau, la femme, la mort. Le mythe de l'Inconnue de la Seine*, exposition de la Bibliothèque nationale de France, <http://expositions.bnf.fr/portraits/grosplan/inconnue/index.htm> (ultima consultazione 28/1/2021).
- Pflaum-Vallin, Marie-Monique e McMahon, Joseph. 1961. *Elsa Triolet and Aragon: Back to Lilith*, in «Yale French Studies», 27, 1, pp. 86-89.
- Porfiri, Elisabetta e Sebregondi, Maria (a cura di). 1999. *Valdimir Nabokov*, Milano, Marcos y Marcos, Riga. 16.
- Puškin, Aleksandr Sergeevič. 1837. *La Roussalka*.

- Rey, Adrienne. 29 giugno 2020. *L'Inconnue de la Seine, un fait divers devenu icône littéraire*, in «Slate FR».
- Rilke, Rainer Maria. 1907. *Neue Gedichte*, Leipzig, Insel-Verlag. Trad. it. *Nuove Poesie*, Torino, Einaudi, a cura di Giacomo Cacciapaglia, 1992.
- Rilke, Rainer Maria. 1910. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Francoforte, Suhrkamp Verlag. Trad. it. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Milano, Garzanti, a cura di Furio Jesi, 2019.
- Rodenhbach, Georges. 1892. *Bruges-la-Morte*, Paris, Le Figaro.
- Safar, Peter. 1985. *In Memoriam Asmund S. Laerdal*, in «J.WAEDM», 1, Supplement I, pp. XII-XIV.
- Saliot, Anne-Gaëlle. 2015. *The Drowned Muse*, Oxford, Oxford University Press.
- Nordholt, Annelies Shulte. 2012. *Photographie et image en prose dans Dora Bruder de Patrick Modiano*, in «Atelier Du Centre De Recherches Historiques», 96, 4, p. 523-540.
- Shakespeare, William. 1603. *The tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. Trad. it. *Amleto*, Milano, Rizzoli, a cura di G. B. Baldini, 1975.
- Schwartz, Vanessa. 2003. *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris* in «The Journal of Modern History», 75, 4, pp. 965-966.
- Sitwell, Sacheverell. 1945. *L'Inconnue de la Seine*, in «Lilliput» 16, 4, pp. 315-317.
- Supervielle, Jules. 1958. *L'enfant de la haute mer*, Paris, Gallimard.
- Vautrain, René. 1967. *L'Inconnue de la Seine* in «L'intermédiaire des chercheurs et curieux», 19, 5, pp. 548-550.
- Volli, Ugo. 2002. *Figure del desiderio. Corpo, testo e mancanza*, Milano, Raffaello Cortina, pp. 15-33.
- Woolf, Virginia. 1925. *Mrs Dalloway*, Ware, Wordsworth Editions. Trad. it. *La signora Dalloway*, Milano, Mondadori, a cura di Alessandra Scalero, 1993.
- Wardi, Charlotte. 1985. *Memory and Writing in the Works of Patrick Modiano*, in «Dappim: Research in Literature», 1, 1, pp. 93-114.
- Zeidler, Anja. *Influence and Authenticity of l'Inconnue de la Seine*, articolo nel sito dedicato al romanzo *Recognitions* di William Gaddis, <http://www.williamgaddis.org/recognitions/inconnue/index.shtml> (ultima consultazione 27/12/2021).
- Zweig, Stefan. 1922. *Brief einer Unbekannten*, Dresda, Lehmann & Schulze. Trad. it. *Lettera di una sconosciuta*, Milano, Adelphi, a cura di Ada Vigliani, 2009.

Arti visive

Anonimo, *L'Inconnue de la Seine*, 1898-1900, Musée d'Orsay, Paris.

Chevalier, Yvonne. *L'Inconnue de la Seine*, 1929, Musée National d'art Moderne-Centre Georges Pompidou, Paris.

Constantin, Guillaume. *Les Fantômes du Quartz XXVIII*, 2016, Le Centre Régional d'Art Contemporain (CRAC), Sète.

Delacroix, Eugène. *La mort d'Ophelie*, ne esistono quattro versioni: una del 1838 oggi alla Nue.

Magritte, René. *La mémoire*, 1948, Collezione della Fédération Wallonie-Bruxelles (FWB), Bruxelles.

Magritte, René. *Les eaux profondes*, 1941, Collezione privata.

Man Ray, *Inconnue aux yeux ouverts*, 1944. Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Man Ray, *Tu comprends elle changeait de lampe*, 1944, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Man Ray, *Inconnue sur oreiller*, 1944, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Millais, John Everett. *Ophelia*, 1851-1852, Tate Galley, London.

Pinacothek di Monaco, una del 1844 al Louvre di Parigi, un'altra del 1859 al Kunst Museum.

Rudomine, Albert. *La Vierge Inconnue*, 1924, Courtesy of Galerie Michèle Chomette, Paris.

Rudomine, Albert. *L'Inconnue de la Seine*, 1925, Courtesy of Galerie Michèle Chomette, Paris.

Spoerri, Daniel. *L'Inconnue de la Seine*, 1990, collezione privata.

Winterthurt di Winterthur e, infine, una litografia del 1859.

Filmografia

Aragon, dits et non dits, dir. R. Sangla, FRA 1979.

Die Unbekannte, dir. F. Wisbar, DE 1936.

Jane B par Agnès V, dir. A. Varda, FRA 1987.

Jules et Jim, dir. F. Truffaut, FRA 1962.

L'Atalante, dir. J. Vigo, FRA 1934.

L'histoire d'Adèle H, dir. F. Truffaut, FRA 1975.

La mariée était en noir, dir. F. Truffaut, FRA 1968.

Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain, dir. J.-P. Jeunet, FRA 2001.

Letter from an Unknown Woman, dir. M. Ophüls, EN 1948.

Les Yeux sans visage, dir. G. Franju, FRA 1960.

