



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Classe X

Tesi di Laurea

**Carmen e Lulu: storie di emancipazione femminile
incompresa, dalla letteratura all'operistica.**

Relatore

Prof. Luigi Marfè

Laureanda

Emily Bottaro

n° matr. 1234665/ LTLT

INDICE

Introduzione	1
Capitolo 1: La figura della femme fatale nella letteratura	
1.1 Le origini antiche della Femme Fatale.	6
1.2 La donna nel medioevo.	11
1.3 Il XIX sec. l'emancipazione sociale e il "ritorno del represso".	13
1.4 La Femme Fatale: un cliché immortale.	17
Capitolo 2: Carmen, dalla novella all'Opera.	
2.1 Prosper Mérimée, padre della femme fatale ottocentesca.	20
2.2 La Carmen operistica di George Bizet.	27
2.2.1 Donna angelo e Donna diavolo.	33
2.3 L'esotismo come "elisir d'amore".	36
2.4 La follia dell'uomo innamorato degradato.	39
Capitolo 3: Lulu, un'eroina drammatica dall'inchiostro alla sinfonia.	
3.1 Lulu: donna dal destino infausto, dalla penna di Frank Wedekind.	43
3.2 La bellezza erotica che scoperchia il Vaso di Pandora e perseguita una società bigotta.	47
3.3 Il confine labile tra vittima e carnefice.	51
3.4 Alban Berg, la trasgressione della dodecafonia per rappresentare le ombre d'amore di una donna sensuale.	54
Conclusioni	61
Bibliografia	63
Sitografia	68

Introduzione

“Se ti fermi a maledire sei perduta, le dicevo; stessa cosa succederà se ti fermi a ridere. Esita o inciampa e sei finita. Pensa solo a saltare, la imploravo [...]. Ma dietro quel primo ostacolo ce n'era un altro, e poi un altro ancora”.

Virginia Woolf nel 1928 pronunciava queste parole ad una conferenza da lei sostenuta a Londra, riguardante la figura femminile nella letteratura, a cui parteciparono esclusivamente donne.

Erano parole rivolte a tutte quelle donne che cercavano di cambiare strada, avanzare in una società maschilista e bigotta che le imprigionava dietro sbarre invisibili fatte di insicurezze, pregiudizi e incomprensione. Così saranno anche i personaggi femminili che prenderò in considerazione nei capitoli seguenti, accomunati dallo stesso destino funesto, donne emancipate incomprese, rappresentate nella maggior parte dei casi dal punto di vista maschile, che le ha rivestite di colpe, critiche e sventure fino a farle perire a causa della loro stessa caparbietà. Eroine tragiche che tramandano dalla letteratura, all'operistica, al musical, alla cinematografia una voce fuori dal coro, un punto di vista nuovo, che vuole rappresentare una realtà femminile terrena. Questa diversa tipologia letteraria di donna: indipendente, ammaliante, che combatte per le proprie libertà, verrà col tempo categorizzata sotto il nome comune di “Femme Fatale”. Ella si discosta dal topos della donna divinizzata e idealizzata dall'uomo, il quale per secoli ha sempre cercato di controllarla, di sopprimerne la forza vitale per tentare di sfuggire a quel pericoloso ‘giardino d'Armida’, a quel labirinto della femminilità che Karl Krauss definiva «[...]un giardino nei cui sentieri intricati più di un uomo ha perso le tracce del proprio intelletto.»¹

Nel primo capitolo tratterò della nascita della figura della Femme Fatale, prendendo in considerazioni inizialmente i miti antichi e le sacre scritture, nelle quali si possono

¹ K. Krauss, *Il vaso di Pandora*, introd. a Lulu, Adelphi, 1992

ritrovare numerosi esempi che sono stati obliati dalla memoria collettiva, o ai quali non si è prestata adeguata attenzione. Ho ritenuto importante citare tali testi perché fungono da modello per la letteratura che verrà a crearsi nei secoli successivi ed in essi, infatti, si possono riscontrare già i principali temi letterari. Tra questi ultimi è necessario ricordare in particolare il tema dell'eros e di conseguenza del thanatos, ovvero il dualismo amore-morte e il topos del delitto carnale, dell'omicidio, entrambi saranno presenti e ripresi durante la seguente analisi letteraria che ho deciso di prendere in considerazione.

Volendo stilare in generale la storia dell'evoluzione della figura della Femme Fatale nei secoli, arriverò quindi al medioevo, quando comincia a farsi strada la figura della strega, chi era considerata strega? Qualsiasi donna affascinante, a volte dotata di qualche sviluppata capacità in materia medica, scientifica o curativa, a volte solamente troppo affascinante per non aver fatto ricorso a qualche incantesimo.

Con l'Ottocento continua a dilagare il timore dell'uomo per colei che ora comincia appunto ad essere definita non più "strega" ma "femme fatale". Ci si potrebbe chiedere da dove nascesse questo timore: il diciannovesimo è un secolo ricco di innovazioni, il "gentil sesso" comincia a prendere spazio nella società a piccoli passi, inizia, in particolare, dalla scrittura che diventa una professione e non più solo un hobby di cui vergognarsi, portando quindi all'aumento dei punti di vista femminili anche nella letteratura e di donne che potevano assicurarsi il proprio sostentamento senza dover per forza dipendere dall'economia matrimoniale. Ecco che la figura della *femme fatale* viene ripresa senza esitazioni dagli autori ottocenteschi, inizialmente attraverso la tipologia della vampira poi di donne comuni, benestanti o meno, con due unici immancabili requisiti: una bellezza ineguagliabile e un'intelligenza sinistra.

Considerandole due esempi per eccellenza della casistica letteraria ottocentesca appena nominata, che arriverà a toccare anche il primo Novecento, nei capitoli secondo e terzo, prenderò in causa due opere: *Carmen* e *Lulu*, scritte e musicate da grandi compositori.

Queste protagoniste femminili, con il loro fascino erotico ed esotico, considerato più volte demoniaco, durante il susseguirsi delle vicende ammaliano molti uomini che diventeranno burattini nelle loro mani, incapaci di ragionare e valutare i rischi verso

cui correranno incontro. Entrambe saranno vittime e carnefici dell'amore nefasto a cui sono state destinate. «[...] Fermati a maledire e sei perduta. [...]» così diceva Virginia Woolf e così questa ammonizione può essere traslata anche nei due romanzi già nominati, un avvertimento per due donne che seguendo la propria natura e la propria libertà rappresentano l'Altro, lo straniero, il desiderio nascosto dell'uomo comune per una realtà diversa da quella industriale borghese che lo sta inghiottendo. Ma, come è risaputo, l'uomo ha solo un modo per controllare il diverso, imprigionandolo nelle proprie gabbie ideali, costringendolo a vestirsi della sua stessa cultura e comprenderla per non risultare un ribelle disadattato. È proprio nel medesimo modo che appaiono Carmen e Lulu, delle ribelli disadattate, le quali non intendono limitarsi alla morale occidentale che si vuole imporre loro, ma è proprio quando decidono di fermarsi a maledirla, quando urlano in faccia agli uomini la realtà della propria natura "estranea" che saranno perdute, ancora una volta e ancora di più: incomprese.

Il secondo capitolo si diramerà in due direzioni, una verterà sull'analisi della linea narrativa del romanzo *Carmen* scritto da *Prosper Mérimée*, non soffermandosi solo sul plot delle vicende ma anche andando a fondo, scavando per cercare i significati nascosti dalla formalità superficiale del testo, con l'obiettivo di capire più chiaramente che messaggio porta con sé questo testo e cosa ci vuole in realtà dire la voce ignorata di Carmen.

L'altra direzione mi aiuterà a dare maggior credibilità e sensibilità a tale analisi, è una direzione che segue il suono, la sinfonia e le note che si uniscono a creare la famosa opera musicale omonima di George Bizet che, decidendo di riprendere la novella originale della Carmen, riuscì ad ampliarne il punto di vista sia narrativo che soprattutto espressivo, assicurandole oltretutto un grandissimo successo.

Proseguendo nell'elaborato e anche nei secoli si arriva al Novecento e quindi all'altro grande esempio di Femme Fatale sopra citato: Lulu.

Nel terzo capitolo, in particolare, svolgerò uno studio specifico dell'opera in questione, scritta da Frank Wedekind e successivamente trasposta in musica dal grande compositore austriaco Alban Berg. Attraverso lo snodarsi della narrazione verranno

alla luce diverse questioni da prendere in considerazione, sia riguardanti grandi temi-chiave letterari, sia sociali e morali, mossi dal carattere apparentemente irriverente della protagonista.

Ancora di più che nella Carmen, infatti, l'eroina tragica sotto osservazione solcherà ancora più profondamente il confine che la separa dal classico topos della donna angelicata. La sensualità e l'erotismo vengono qui maggiormente enfatizzati, sembrerebbe a prima vista la storia di una donna libertina, sprezzante del sentimento altrui, lasciata in balia dell'eros e dei propri desideri e impulsi incostanti. È solo sviscerando il vero senso del testo che si potrà scoprire come una primitiva interpretazione errata, guidata da una società bigotta e conservativa, abbia traviato le vere volontà di una donna dal carattere forte, fino a giorni della morte perché considerata depurativa o l'unica soluzione al male della seduzione che aveva involontariamente portato decine di uomini sulla strada della perdizione. Al tema della sessualità si lega anche il tema del delitto, della follia sia dell'uomo degradato che perde la ragione ma anche della società che vive un periodo di crisi morale. Sarà interessante notare velocemente alcune riprese di tematiche che rimandano ad una linea narrativa già incontrata nei grandi autori otto-novecenteschi, tra i quali Oscar Wilde, ad esempio: il quadro rappresentante Lulu che rimane integro anche con il passare del tempo, la danza della donna che ipnotizza il pubblico maschile facendola apparire ai loro occhi splendente come una figura divina, a volte persino innamorandosene perdutamente.

Dietro alla semplice narrazione degli avvenimenti vi si può trovare un mondo variegato, ricco di intertestualità con opere contemporanee o passate ed è qui che si libera il genio creativo, nella capacità di utilizzare la figura letteraria di una donna per estendersi poi a tutte le questioni che fanno parte dell'animo umano e quindi dell'animo poetico.

Alban Berg, seguendo la strada della novità, utilizzando come canovaccio il testo originale, decide di creare una composizione dodecafonica, una scelta del tutto innovativa per rappresentare un'altrettanta originale protagonista femminile. Una scelta inedita che lascia la via, già numerose volte percorsa, della trasposizione classica della novella in musica, non bastano più sette suoni per rappresentare una psicologia

che si fa sempre più complicata ed intricata. La dodecafonia amplia lo spettro tonale del racconto, permettendo ad Alban Berg di mettere in scena le sventure di quel “labirinto del femminile” sopra citato senza tralasciarne le numerose e misteriose sfumature che per secoli sono state celate dietro donne dai visi candidi e dai comportamenti morigerati.

Capitolo I

La figura della femme fatale nella letteratura

1.1. Le origini antiche della Femme Fatale

Nel 204 a.C. nell'antica Roma viene istituito un nuovo culto, proveniente da oriente, avente come divinità venerata la Dea Cibele, chiamata originariamente: Magna Mater. Per cercare una soluzione alla guerra che continuava da anni con l'esercito nemico capeggiato da Annibale, erano stati consultati i libri sibillini che avevano indirizzato Roma verso il culto della Grande Madre. Nel 202 a.C. Scipione sconfisse Annibale concludendo finalmente la Seconda Guerra Punica, e il culto di Cibele a Roma divenne ufficiale.² Ogni anno, in vista della ricorrenza di questo evento, si decise di organizzare dei giochi, che presero il nome di "Ludi Megalensi", essi simboleggiavano sia la celebrazione della Grande Dea Madre ma anche della fertilità, l'inizio della primavera.

Perché partire da questa divinità per tracciare la linea evolutiva della Femme Fatale? La risposta la ritroviamo nel mito, nelle leggende che narravano il culto della Magna Mater in oriente, prima che venisse modificata dai romani per limitarne i caratteri esotici e lontani dalle consuetudini religiose latine-occidentali.³

La Dea, infatti, era legata solitamente a società matriarcali, in cui solo le donne potevano essere a capo di ogni singola tribù e prendere le decisioni più importanti, le leggende inoltre narravano la forza della Magna Mater rappresentandola sempre come un essere superiore all'uomo. Un culto che andava evidentemente contro a tutti i

² B.M. Felletti Maj, Cibele, Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale, Roma, 1959.

³ S. Satterfield, Intention and Exoticism in Magna Mater's Introduction into Rome, Latomus, Société d'Etudes Latines de Bruxelles, 2012, pp. 382-383.

principi sociali e culturali che venivano tramandati e rispettati dal popolo latino. La celebrazione, o per meglio dire l'adorazione di una divinità che inneggiava alla forza femminile, incorporandone sia l'area morale-politica che quella sensuale e sessuale, avrebbe portato la società romana inevitabilmente a prendere in considerazione il possibile sviluppo dell'emancipazione delle donne. Il Senato così accettò l'introduzione del nuovo culto ma modificandone l'essenza, da simbolo della forza e della sessualità femminile a simbolo della pudicizia e della gloria in battaglia.

In realtà cominciavano già in precedenza, dal V secolo a.C., circa, a susseguirsi diverse storie e miti che prendevano in causa il potere della donna, soffermandosi sulla sua bellezza medusea, aprendo la strada al carattere estetico e sensuale ammaliante della femminilità, che per i secoli successivi diventerà punto cardine di molti racconti.

La bellezza medusea venne studiata anche da Mario Praz⁴ che citando Shelley la definisce "il fascino della corruzione", interpretabile cioè quale bellezza sinistra che riusciva a corrompere l'animo degli uomini solo attraverso lo sguardo, uno sguardo irresistibile che pietrificava chi cedeva alla tentazione di osservarlo.⁵

Ritengo importante citare questo mito, in quanto da considerare una sintesi di uno dei caratteri tipici della rappresentazione successiva della femminilità maligna. Lo sguardo che strega l'animo maschile è infatti una delle caratteristiche principali della Femme Fatale, che attraverso gli occhi scuri e scaltri riesce ad arrivare nelle profondità recondite dell'animo umano e farne scaturire i desideri inconsci o smuoverne gli impulsi irrazionali.

Con la bellezza medusea viene a crearsi un altro topos che si protrarrà nella tradizione letteraria, la bellezza dell'orrido,⁶ l'attrazione per l'inquietante. Medusa, come raccontano i miti, a causa di schermaglie amorose, era stata punita dalla Dea Atena che

⁴ M. Praz, *La carne, la morte, il diavolo*, Sansoni Editore S.p.A, Firenze, 1986, pp.32.

⁵ J. Clair, *Medusa: l'orrido e il sublime nell'arte*, Milano, 1992.

⁶ *ibid* 4, pp. 33

aveva trasformato la sua folta chioma in un una sterpaglia di serpenti⁷, mutando repentinamente da donna affascinante a bellezza mostruosa.

Il simbolo del serpente legato alla donna si protrarrà per molti secoli⁸, l'esempio più eclatante lo si ritrova nella religione, nella Genesi in particolare, con la caduta in tentazione di Eva che seguendo i consigli del serpente decise di mangiare la mela, frutto del peccato, rendendo sia Adamo che lei stessa mortali dopo essere stati cacciati dal Giardino dell'Eden.

Quello che davvero interessa, in questa sede, di tale racconto è un passaggio delle antiche scritture, che per volontà della chiesa è stato obliato dalla coscienza. Ci troviamo nel Primo libro della Genesi con la storia di Adamo ed Eva⁹, quando Dio decide di plasmare la donna da una costola di Adamo, rendendola quindi subordinata intrinsecamente all'uomo. È sempre nel Primo Libro della Genesi, a precedere la creazione di Eva, che si riscontrano però le seguenti parole:

Dio creò l'uomo a sua immagine;
a immagine di Dio lo creò;
maschio e femmina li creò.¹⁰

Esisteva quindi una donna creata prima di Eva come compagna di Adamo, fatta anch'essa a somiglianza di Dio, dalla stessa sostanza dell'uomo, la terra, uomo e donna pari, eguali di fronte alla creazione. Il nome di questa donna era Lilith, lo si ritrova ne *L'Alfabeto di Ben-Shira*¹¹ che racconta la storia della sovversiva semi-dea. Ne scaturisce un racconto intenso di rivolta femminile, una donna che si ribellò per i propri diritti, per la parità sessuale e sociale che pretendeva dall'uomo amato, il quale però non voleva perdere il proprio potere, la propria virilità. Ella per non soggiacere al volere di Dio e di Adamo scappò dal giardino dell'Eden, diventando così regina del Regno delle Ombre. La prima figura femminile biblica, in conclusione, non è simbolo di fertilità e maternità, come ci si aspetterebbe, ma di sensualità, forza e

⁷ A. Sbardella, *Medusa, un mostro dal fascino mortifero*, Storica-National Geographic.

⁸ M. Eliade, *La Luna, la Donna e il serpente*, Trattato di storia delle religioni, Boringhieri, 1976, pp. 96

⁹ *Genesi* 1,21-24

¹⁰ *Ivi*, vv. 26-28,

¹¹ S. D. Braun, *Lilith: Her literary portait, symbolism, and significance*, *Nineteenth-Century French Studies*, University of Nebraska Press, pp. 136

indipendenza,¹² simbolo di colei che molti secoli più tardi verrà chiamata proprio Femme Fatale, soggetta per questo alla *damnatio memoriae*.

Oltre a quelli già citati, sono numerosissimi gli esempi di figure letterarie rappresentanti una femminilità ammaliante nell'antichità, soprattutto per quanto riguarda l'epica greca, come ad esempio Elena, che a causa della sua grande bellezza portò due uomini ad innamorarsi di lei, conducendo Sparta e Troia ad una guerra interminabile. Circe, a sua volta, è considerabile la più famosa ammaliatrice dell'antichità, i miti raccontano che fosse solita sedurre gli uomini di passaggio nell'Isola di Eea, rendendoli schiavi dei loro impulsi più bassi.¹³ Nello stesso modo irretì Omero, egli, preda della sensualità della maga, giacque con lei per molti anni, dimenticandosi della docile moglie fedele che lo aspettava in patria.

Lo scenario letterario antico e mitologico, che diede origine alla figura della Femme Fatale, è popolato da molte altre donne di rilievo, che non verranno qui ampiamente citate, ma che hanno collaborato a creare una fitta rete di voci femminili, opacizzate dal tempo e dai pregiudizi sociali, recuperate e riutilizzate in epoca romantica. Tra queste Andromeda, Cassandra, Calliope, le Amazoni, fino a Cleopatra. Quest'ultima, in particolare, fu un esempio lampante della donna seduttrice, che nascondeva in realtà, dietro il suo fascino orientale che utilizzava come arma in suo favore, una grande abilità e astuzia con le quali guidò il suo regno fino alla fine, fino al declino, cercando di farsi spazio in un mondo tradizionalmente trainato dalla sola forza virile.¹⁴

Un mondo in cui Roma era *caput mundi* e come tale non veniva compresa la possibilità di un amore al di fuori delle strategie politiche di conquista, più volte l'imperatore romano Ottaviano derise la stessa Cleopatra per le relazioni amorose che intrecciò con Roma, prima con Cesare e poi con Antonio.

Sono insulti fortemente sessisti quelli che egli le rivolgeva, che ne intaccavano la dignità, nominandola addirittura la *meretrix regina*,¹⁵ presentandola come una regina

¹² *ivi*, pp. 141

¹³ Trad. it. di G. A. Privitera, *Nell'isola della Maga Circe*, testo in versi da Libro X, vv. 210-243; 275-345, Mondadori, pp. 90

¹⁴ L. Braccisi, *Dissolute e maledette. Donne straordinarie del mondo antico*, Salerno Editore, 2021, pp.52.

¹⁵ *ivi*, pp. 57.

soggiogata dalla libidine e dal vizio. Tutto questo per una mera strategia militare di conquista e grandezza, una dura violenza verbale mossa solo dal desiderio ottaviano di mantenere alto l'onore di un impero che rischiava di indebolirsi davanti alla forza affascinante di una donna che si faceva, per la prima volta, protagonista del panorama storico.

Dall'altra parte della medaglia però è anche vero che nel mondo greco antico la maggior parte delle figure femminili, oltre a quelle del fantastico-mitologico come Circe o le Sirene che presentano un caso a sé stante, si mostrano sempre subalterne al potere e alla volontà patriarcale.

La donna non era considerata un membro attivo nella politica o nella società, ma funzionale solamente alla riproduzione e alla gestione familiare.¹⁶ Di conseguenza anche nella letteratura venne tramandata questa visione, che relegava il femminile all'ambiente domestico, lo stesso Agamennone nell'Ade, quando incontra Ulisse, si fa portavoce di questa morale misogina, avvertendo l'eroe epico di non fidarsi mai di una donna, la quale si dimostra essere un'entità meschina e maliziosa.¹⁷

La donna nell'antichità, in particolare la donna omerica, non era sicuramente una protagonista, anzi, la maggior parte delle volte era considerata un mero strumento di riproduzione e conduzione domestica, succube dei giudizi e delle decisioni del padre o del marito a cui era in balia, e rimarrà tale ancora per molti secoli successivi.

1.2. La donna nel Medioevo

Tra il sedicesimo e il diciassettesimo secolo le condizioni della donna non sono ancora cambiate rispetto a quanto detto. Essa appare agli occhi della società un bene comune nelle mani dell'uomo, svalutata e schiavizzata dal potere patriarcale, assume

¹⁶ E. Cantarella, *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Riuniti, 1983, pp.37-39.

¹⁷ Ibid.

una posizione sociale di disvalore, perdendo terreno anche nel campo dei diritti umani e politici che avrebbero dovuto spettarle quale essere umano.¹⁸ A questo si aggiunge il cliché della donna che corrompe e seduce l'uomo, che venne successivamente perseguito dalla religione e dalla società, che poneva nella Chiesa stessa i propri principi morali. La conoscenza biblica rimandava insistentemente alla considerazione della donna come fonte del peccato carnale, a partire da Eva, per esempio, ed era invece dal cadere nel peccato che l'uomo doveva ben guardarsi per poter essere considerato un devoto credente.

Cominciò così a dilagare il timore verso il disarmante erotismo femminile, la donna soggetta ad una visione demonizzata¹⁹ divenne ben presto lo specchio delle paure recondite di una società plagiata dal fanatismo religioso, tipico dell'epoca medioevale. In un terreno così ostile, di conseguenza, nacquero due categorizzazioni del femminile: la donna-angelo, o donna del focolare, e la donna-diavolo che vi si contrapponeva per usi e costumi.

Questo dualismo femminile medioevale venne accentuato dalla tradizione letteraria dantesca²⁰, i cui testi poetici si riferivano ai due medesimi tipi di donne appena citate: Donna Beatrice da una parte, che elevava spiritualmente l'anima dell'innamorato, vista come un divino dono di salvezza per l'umanità, e Donna Petra dall'altra, rappresentante la passione terrena e svilente, una donna considerata da Dante crudele perché non ricambiava il suo amore.

La Donna diabolica diventa nel Tardo Medioevo un vero e proprio pericolo per la società, soprattutto quando l'Inquisizione la condanna considerandola: eretica, colpevole di traviare la fede dell'uomo e quindi destinata ad essere purificata dalle fiamme per volere della Chiesa.²¹ Eretiche o streghe vennero considerate centinaia di donne, che per occuparsi dei propri interessi, limitati al solo campo femminile, quali il parto primo fra tutti, la preparazione di erbe officinali, la cosmesi che le rendeva

¹⁸ S. Federici, *Calibano e la strega. Le donne, il corpo e l'accumulazione originaria*. Mimesis, 2004, pp.140-150.

¹⁹ C. Thomasset, "La natura della donna", G. Duby, M. Perrot, *Storia delle donne. Il Medioevo*, Laterza, pp. 82.

²⁰ C. Urso, *La bellezza del femminile nel medioevo: un dono o una condanna?* Annali della facoltà di Scienze della formazione Università degli studi di Catania (2008), pp. 27.

²¹A. Barbero, *La caccia alle streghe, un fenomeno inquietante*, Storia, raicultura.it

ancora più affascinanti, andarono incontro ad una sorte funesta²². Era un periodo di forte superstizione religiosa durante il quale la stregoneria veniva considerata la peggior manifestazione contro Dio e in quanto tale doveva essere soppressa. Si creò così un fitto sistema di sorveglianza, costituito sì da uomini inviati dal clero ma soprattutto da ufficiali dell'amministrazione pubblica, i quali dovevano assicurarsi che questo 'morbo' non dilagasse.²³ La caccia alle streghe fu in realtà una persecuzione evidentemente politica, con molta probabilità orchestrata dalle classi dominanti per creare un'unione che per la prima volta valicasse le frontiere, un primo punto di congiunzione tra i territori europei, accomunati dalla stessa paura infondata. L'avanzare del capitalismo ne fu la vera sorgente. In una situazione politica in cui si cercava una totale supremazia gestionale e la certezza di avere sotto controllo la forza lavoro, e di conseguenza le "classi inferiori", la possibile esistenza della magia aveva cominciato a rappresentare una minaccia per le classi più abbienti.²⁴ Potremmo dunque affermare che la caccia alle streghe in epoca neocapitalistica fu il risultato, ancora una volta, del terrore dell'ignoto, di quella branca sociale destinata per secoli ad essere incompresa e perseguitata, la realtà femminile.

In un'epoca in cui lo Stato cercava di controllare il corpo e la riproduzione della donna, come possibile risorsa economica per un più efficace controllo sociale, nasceva anche il timore dell'insorgenza di questa minoranza o di una possibile insubordinazione da parte delle donne ai soprusi che avevano dovuto subire per anni e che andavano peggiorando.²⁵

Furono estorsioni, torture e condanne letali le caratteristiche tipiche di questi processi contro le presunte streghe, una colpa tutta al femminile, che le autorità puntarono ad estirpare manipolando le superstizioni popolari, fingendo di credere all'esistenza del soprannaturale per condannare a morte certa centinaia di innocenti.

²² Ibid.

²³ *ivi*, pp.213-215.

²⁴ *ivi*. pp. 225.

²⁵ *ivi*. pp. 220

1.3. Il XIX sec. l'emancipazione sociale e il "ritorno del represso".

Il periodo storico che va dall'Otto al Novecento viene solitamente definito *fin-de-siècle*²⁶. Questo perché si andò incontro alla fine di un'epoca, ovvero la fine della monarchia e l'accantonamento della maggior parte degli ideali tradizionali che avevano influenzato le popolazioni fino a quel momento. In breve, un'epoca di grandi cambiamenti. Tra questi: lo sviluppo industriale in primis, che portò a sua volta ad uno sviluppo e una maggiore emancipazione sociale, data dall'aumento della conoscenza in campo scientifico, tecnologico e psicologico. La popolazione inizia a percepire fortemente il distacco dalla religione, tanto da non cercare più spiegazioni o soluzioni di vita nel credo religioso ma nell'oggettività della scienza. La razionalità supera già dal secolo precedente, il '700 secolo dei lumi, la fede religiosa e la visione sensibile del mondo, accettando come attendibili solo le risposte provenienti dagli studi scientifici.²⁷

La Femme Fatale è uno dei tanti 'sintomi' di questo periodo, analizzando al telescopio questa figura si conosce, al contempo, la situazione culturale e l'ansia sociale di quest'epoca e il perché la società sentiva la necessità di classificare, tipizzare *l'altro*.²⁸

L'Europa progettava in quegli anni un nuovo piano politico, rivolto ad un grande obiettivo, la creazione di un Nuovo Imperialismo. Gli stati continentali organizzarono delle nuove tratte commerciali che arrivavano a colonizzare i paesi più poveri, quelli che oggi vengono considerati parte del Terzo Mondo, o il Sud del mondo. Esse nascondevano in realtà dei pesanti soprusi verso l'umanità, tanto da trasformare nella coscienza comune il desiderio di espansione in ansia dilagante, facendosi sempre più sentita la paura dell'invasione, la paura dell'altro.²⁹

La Femme Fatale in questa ampia visione socioculturale del periodo rappresenta proprio questo timore appena nominato, lo studioso Simone de Beauvoir nel suo lavoro

²⁶ R. Scott, *The Fabrication of the Late Victorian Femme Fatale*, 1992, pp. 1

²⁷ *ivi*, pp.3

²⁸ *ivi*, *Preface*, pp. xiii

²⁹ *ivi*, pp. 19-20

*The Second Sex*³⁰ riporta la tradizionale visione duale della persona divisa in Sé e Altro da sé, la donna diventa secondo questa visione, comune all'epoca, l'estraneo, l'ambiguità che intimorisce, l'opposto dell'uomo.

La Femme Fatale è sempre considerata l'Altro, l'outsider, lo straniero, per essere una donna dall'irresistibile carattere erotico ella rappresenta anche il caos, lontana dall'abituale normalità e tendente sempre ad andare fuori, a varcare i confini dei luoghi di protezione che gli uomini cercano di erigere attorno a lei, persuadendo infine gli stessi a cadere nel desiderio di quel oltre-mondo.³¹ In molti romanzi del diciannovesimo secolo e in quelli che prenderò più avanti in considerazione punto chiave sarà proprio il fatto che «[...]*la gelida fiamma della seduttrice, che incenerisce gli uomini restando invulnerabile, continua a ribadire, nel mondo dei consumi e delle carriere, il primato della passione e della morte.*»³²

Rientra per ciò, inevitabilmente, in quest'ansia sociale ed esistenziale che dilaga nella modernità anche l'ansia per la sessualità legata alla stessa Femme Fatale, a quella donna 'Altra', che diveniva il tramite delle perversioni sociali da biasimare pubblicamente, considerate come devianze, anomalie sessuali. Le stesse che Freud avrebbe categorizzato sotto un unico insieme, il rimosso, ciò che giace nell'inconscio, negli aneliti della mente, che viene a galla solo nello spazio onirico, e che Francesco Orlando riprenderà nella sua teoria sul '*Ritorno del represso*'.

Questa teoria orlandiana poneva come idea cardine che la letteratura fosse «*un ritorno del represso reso fruibile per una pluralità sociale di uomini, ma reso innocuo dalla sublimazione e dalla finzione*' (Orlando 1990: 28)»³³, un principio antropologico che Freud avrebbe definito invece un disagio della società, dal quale l'individuo risulta un animale scontento. Un animale perché necessita di definiti bisogni primari e scontento perché a questi vi si aggiungono i desideri.

³⁰ S. de Beauvoir, *The Second Sex*, trans. H.M. Parshley, Lowe and Brydone, 1949, pp.16.

³¹ ibid. 26, pp.38-39.

³² G. Scaraffia, *Femme Fatale*, Valecchi 2009, pp.9.

³³ S. Brugnolo, *Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando*, *Between*, vol. III, n. 5, 2013, pp.1.

L'uomo a differenza di un animale tende sempre a desiderare, in particolare ciò che non possiede, ma anche nel momento in cui questi desideri vengano esauditi non sarà mai soddisfatto perché già spinto ad un'altra mancanza da colmare.

Francesco Orlando spiegava tale ripiegarsi della frustrazione e dei turbamenti della società nella fictio con le seguenti parole: «*la letteratura ha in permanenza il valore di un negativo fotografico della positività delle culture da cui emana*»³⁴.

L'arte, quindi, assume un valore catartico e purificatore, attraverso la scrittura l'uomo è in grado di liberare il proprio senso di insoddisfazione verso la realtà. È così che si ritrova nei testi il ritorno di ciò che è stato represso dalla normativa vigente in un determinato periodo ed è solo grazie all'esistenza di una repressione che può esistere la materia stessa del represso, una coesistenza essenziale che dalla teoria dell'autore sopra citato venne definita: formazione di compromesso.

Protagonista di tutti i racconti diventa dunque l'individuo specchio della società dell'Ottocento, un essere umano fallibile e preda delle passioni. È solo dal desiderio che egli viene spinto verso altre avventure, o nuovi rischi, per allontanarsi dalla normativa morale borghese da cui si sentiva inconsciamente oppresso.³⁵

In questa sede in particolare il protagonista sarà proprio colui che, mosso dal sogno erotico di possedere una donna quasi sempre inafferrabile, entra nel circolo vizioso del desiderio inappagabile, che lo spinge alla follia, o alla morte.

Anche nella vita reale, ottocentesca soprattutto, vissero numerose donne ammaliatrici, le quali non furono altro che donne dal grande fascino fisico e intellettuale, governate dal piacere per la sfida, ma ancor di più dalla necessità di ribadire la propria libertà in ogni campo, da quello sessuale a quello lavorativo. Donne che accentuavano ancor di più il timore e il pregiudizio patriarcale comunemente condiviso in quell'epoca.

Giuseppe Scaraffia nel suo libro *Femme Fatale*³⁶ ne cita numerose, molte delle quali condussero un percorso di vita che rievoca i personaggi già citati o quelli che affronterò

³⁴ *ivi*, pp.2.

³⁵ *ivi*, pp.5-8.

³⁶ *ibid.* 24.

nei due capitoli seguenti. Come, ad esempio, una certa Yvette Guilbert, riflesso somigliante di Lulu di Wedekind, molto povera da giovane riesce a riscattarsi grazie alle sue passioni per il ballo, il teatro, il canto. È attraverso queste arti, che diventano armi di seduzione, che Yvette portò ai suoi piedi molti uomini e molti artisti, nonostante il suo fascino la sua era una bellezza decadente, malinconica in quanto la sua sensibilità artistica la portò sempre a ricercare la felicità nella verità delle cose della vita, cercò invano, per ritrovarsi di fronte solo a poche verità effimere.³⁷ Un esempio di Femme Fatale, di donna irresistibile e tenace capace di far cadere nel girone della passione le vittime del suo fascino.

Tra queste citate un altro importante nome da ricordare è quello della Mata Hari, Margaretha Geertruida Zelle, da considerare forse la Salomè dell'epoca moderna, spia olandese che seduceva gli uomini ballando, uccisa nel 1917 in Francia senza reali prove a favore dell'accusa, a parte il pregiudizio e il timore del popolo verso una donna troppo affascinante per poter essere controllata.

I giornalisti dell'epoca ne commentarono la morte come il suo ultimo grande spettacolo ben riuscito, ella infatti non si fece piegare dalla paura verso gli aguzzini, guardò in faccia i soldati che la condussero al patibolo sorridendo loro maliziosamente, coerente fino all'ultimo con il proprio animo audace e irriverente, anche in punto di morte. «*Nessuno meglio di lei aveva incarnato il crescente desiderio di esotismo degli europei*»³⁸, così come lo era stata nella finzione letteraria la Carmen, o molti racconti del soprannaturale che nacquero tra la metà e il finire dell'Ottocento, ad esempio: L'Horla di Maupassant, Dracula di Stoker, Frankenstein di Shelley, etc. Tutte grandi opere aventi un unico, solido anello di congiungimento: l'attrazione verso l'esotico, verso tutto ciò che era ormai lontano dalla mentalità razionale borghese moderna, il represso.

³⁷ S. Brugnolo, *Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando*, Between, vol. III, n. 5, 2013, pp. 86.

³⁸ *ivi*, pp.113.

1.4. La Femme Fatale: un cliché immortale

Nel Novecento continua a farsi strada la figura della Femme Fatale, spaziando non più solo nella letteratura ma anche e soprattutto nel cinema, in particolare gli anni del grande successo delle Major, anni '40-'50, trasformarono il grande schermo nella prima forma di intrattenimento preferita dalle popolazioni. Riguardo a quegli stessi anni sono stati svolti diversi studi, con lo scopo di comprendere le realtà nascoste dietro la appariscente facciata degli anni d'oro del dopoguerra, il perché, nonostante il progresso sociale e ideologico a cui si stava ormai andando incontro, continuasse ad essere perseguita un'ideologia antica che ancora confinava la figura femminile nel pericolo, nel cliché della Femme Fatale.³⁹

Il cinema Noir di metà ventesimo secolo poneva al centro del plot proprio la figura della tanto discussa Femme Fatale, perché? Ancora una volta la risposta la si potrebbe ritrovare nelle teorie di Francesco Orlando sopra citate, ancora una volta l'arte in tutte le sue sfumature funge come serbatoio dei traumi che, a guerra finita, avevano riaccompagnato a casa i sopravvissuti. La Femme Fatale in questo panorama viene presa come simbolo dei demoni della guerra, le ansie e i traumi di ciò che si era perso, della distruzione, del ritorno dell'uomo- soldato ad un mondo cambiato. Ella venne impressa su pellicola attraverso la visione distorta dei registi, come una figura emblematica, specchio della criminalità e del doppio gioco⁴⁰.

Alcuni studi svolti su questo fenomeno associarono l'affermazione della Femme Fatale come personaggio tipico della cinematografia a due diverse cause: la prima collegabile ai turbamenti psicologici creati appunto dalla guerra, tra questi anche l'ansia di castrazione che paralizzava l'uomo di quel tempo, la seconda invece si riferiva al timore per la nuova e dilagante emancipazione femminile, la donna infatti mentre l'uomo era stato in guerra aveva dovuto prendere le redini per portare avanti la propria famiglia, dimostrandosi di valere quanto un uomo.

³⁹ L.Mariani, *Femmes fatales: al cinema con le "dark ladies"* (Prima parte: il noir classico), studi sul cinema, cinemafocus.eu, pp.6

⁴⁰ *ibid* 16.

Anche per quanto riguardava il look i tempi portarono ad un altro cambiamento, le donne cominciarono a vestirsi come dei ragazzi, così almeno veniva percepito all'epoca, indossarono infatti i pantaloni, un indumento considerato esclusivamente maschile, che le identificava sempre di più a quell'aspetto androgino che tanto aveva spaventato gli uomini di tutti i secoli, il timore di una possibile somiglianza con la donna⁴¹.

Ritornando al cinema degli anni '40, molti registi tedeschi esuli ad Hollywood, come il grande Fritz Lang⁴², produssero diversi film seguendo questo nuovo genere, ci si ritrova di fronte ad un fenomeno da considerare un ritorno del represso cinematografico, ciò che risultava scandaloso da accettare nella realtà, le malattie e le turbe psicologiche, le ansie del nuovo millennio venne scaricato nell'unico personaggio che si era sempre fatto carico e capro espiatorio del disagio sociale dilagante, la donna.

La Femme Fatale diventa, come già detto, la protagonista: criminale psicotica, un'entità sessualizzata mostruosa, capace, come fosse una sua dote naturale, di mentire, rubare e commettere crimini.⁴³ Comuni caratteristiche in tutte le pellicole cinematografiche di questo tipo si rifacevano ai tratti principali della femme fatale ottocentesca, abile seduttrice, ballerina ammaliante o seducente cantante dagli abiti e gli usi libertini, risultante in conclusione una figura che spiccava per l'irriverenza e la ribellione rispetto la morale conservativa che, ancora nella seconda metà del Novecento, voleva la donna come paladina della famiglia, dell'amore puro e dell'obbedienza al patriarcato.

Furono molte le donne che rappresentarono questa tipologia femminile sia nella cinematografia che nella vita reale, tra queste Marlene Dietrich o Greta Garbo⁴⁴, considerate le donne più affascinanti di quel tempo e al contempo due tra le attrici più capaci.

⁴¹ B.Hales, *Projecting Trauma: The Femme Fatale in Weimar and Hollywood Film Noir*, Women in German Yearbook , 2007, pp. 225-226.

⁴² *ivi*, pp. 229,233.

⁴³ *ivi*, pp.232.

⁴⁴ L.Parente, *Le Femmes Fatales del cinema, dall'epoca d'oro del noir ad oggi, storia del cinema*, cabiriamagazine.it.

Dal 1980 il personaggio romantico e cinematografico della Femme Fatale si addossò nuove caratteristiche, prima tra tutte: non necessitava più della presenza di un uomo attestare la propria forza, morale o criminale che fosse. Nel clima politico-sociale contemporaneo la donna poteva finalmente garantirsi questo tipo di potere indipendentemente dalla sua condizione matrimoniale, la sessualità che la contraddistingueva in precedenza si somma ora, anche nella *fictio* oltre che nella vita di tutti i giorni, all'arguzia e alla carriera lavorativa.⁴⁵ Quella che prima veniva considerata negativamente una femminilità androgina diventa in quest'epoca una donna emancipata, capace di essere la protagonista forte ed indipendente della propria vita.

È così che un semplice cliché letterario, tramandato per secoli, si fa con gli anni un vero e proprio modello e stile di vita per molte donne, stanche di sottostare ad antichi ideali che ne condannavano la libertà di espressione verbale e fisica. Un topos che si fa eterno, che permane nella letteratura, nella cinematografia e nella vita reale, arrivando fino al ventunesimo secolo, caricandosi ogni anno che avanza di significati nuovi, senza mai allontanarsi dalla volontà di continuare ad assicurare un futuro all'emancipazione femminile fatto di dignità e comprensione.

⁴⁵J.Boozer, *The lethal femme fatale in the noir tradition*, Journal of Film and Video, Vol. 51, pp. 27.

Capitolo 2

Carmen, dalla novella all'Opera.

2.1. Prosper Mérimée, padre della femme fatale ottocentesca.

Prosper Mérimée (1803-1870) è un noto autore del Romanticismo, la sua vita e la sua carriera infatti attraversano l'intero ottocento. A dire il vero si è dibattuto per molti anni se egli sia da considerare appartenente al romanticismo o anticipatore del realismo. Basandosi sui suoi scritti e sulle sue considerazioni sembrerebbe stare su entrambi i fronti letterari, ma vivendo una vita da gentiluomo ottocentesco si trovò in qualche modo costretto in maniera intrinseca allo stile romantico, da cui cercò invano di discostarsi. Egli scelse una lingua epurata, rifiutando l'eccessività di aggettivi e lo stile sfarzoso tipico dell'epoca. Con l'intenzione di abbracciare la corrente realista la scrittura di Mérimée riporta anche il punto di vista psicologico dei personaggi con uno stile sobrio e calcolato, ma rimane per la maggior parte influenzata dal tradizionalismo letterario romantico, che attingeva a piene mani all'eredità del passato classicismo; una naturale tensione formale di cui l'autore si dimostrerà sempre insoddisfatto.⁴⁶

Prosper Mérimée scrisse alcuni racconti fantastici molto noti, sulla linea del «fantastico archeologico»⁴⁷, ma quello che è più importante ricordare è la sua etichettatura a “padre della femme fatale ottocentesca”, con localizzazione spagnola.⁴⁸ L'originalità della sua femme fatale e dei suoi racconti sta proprio nella scelta del territorio in cui si svolgono gli eventi. La decisione di utilizzare la Spagna come ambientazione rispecchia pienamente gli ideali degli scrittori francesi romantici,

⁴⁶ B. Battel, *Il testo romantico e l'aggettivo. Studi su Nodier, Balzac, Mérimée (1830-1833)*, 1996, ed. scientifiche italiane, pp. 159-64,171.

⁴⁷ R. Ceserani, *Il Fantastico*, il Mulino, 1996, pp. 34.

⁴⁸ M.Praz, *La carne, la morte, il diavolo*, pp. 171-172.

influenzati dai miti e dalle leggende derivanti dai viaggiatori, dagli esploratori che avevano potuto studiare la cultura esotica e stravagante dei paesi iberici.⁴⁹ La donna iberica da questi racconti appariva molto diversa da quella parigina, caratterizzata dai tratti estetici e morali triviali e diabolici che andavano a crearne un mito scabroso e seducente, una femminilità inammissibile per il buon costume francese. Mérimée come padre della Femme Fatale ottocentesca creò dei personaggi femminili a tutto tondo, che rappresentavano, in modo originale, la donna come un essere umano in grado di gestire le situazioni autonomamente, arguta e desiderosa di reggere le redini della propria libertà. Il tutto nascosto dietro la maschera del fascino erotico e di una sensualità disarmante che tanto spaventava la morale cristiana.

Alcuni dei suoi racconti principali, infatti, ruotano attorno a due punti cardine: l'esotismo e la seduzione della donna diavolo. Tra questi il più famoso fu *La venere d'Ille* del 1837, accompagnato da altri di minor fama, in cui vi è sempre presente la figura della donna capace di stregare e ammaliare l'animo maschile, ad esempio *La Marquita* di *Una donna è un diavolo*, *Perichole* della *Carrozza del Santo Sacramento*, *Colomba* e *La Carmen*⁵⁰, che prenderò in particolare considerazione di seguito.

Il collante, evidenziato dall'analisi di Mario Praz in *La carne, la morte, il diavolo*, che lega insieme esotismo e donna diavolo in questi racconti, è il topos dell'Eros, dell'erotismo che muove i personaggi e ne influenza le azioni. È un erotismo diabolico, demonizzato, in cui la donna prende le parti della peccatrice, della sirena dal canto lussurioso irresistibile, da cui non riescono a salvarsi né gli uomini d'onore dell'esercito, né i devoti uomini di chiesa.⁵¹

Mérimée lascia comunque intravedere nei suoi testi una doppia via di interpretazione. Da una parte, infatti, egli rappresenta un amore adulterino, del quale la donna sembra averne tutta la colpa, perseguibile perché fedifrago o consumato al di fuori dal matrimonio; una situazione amorosa che porta i due amanti ad inseguirsi come il gatto ed il topo in un pericoloso gioco di attrazione e allontanamento. Dall'altra parte il

⁴⁹ A. Guarnieri Corazzol, *Uccidere il peccato: morti esotiche nell'opera francese fin de siècle*, in *Madama Butterfly. L'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione*, Centro studi Giacomo Puccini, 2004, pp. 129-130.

⁵⁰ *ibid.*

⁵¹ *ivi*, pp. 167-170.

racconto si fa portavoce di ideologie arretrate ancora governate da leggende e racconti del fantastico, ambientato in luoghi dominati da credenze e pregiudizi locali, in cui si intersecano paganesimo e cristianesimo, magia e razionalismo.⁵²

Di fronte a queste due vie di interpretazione dei testi di Mérimée è il lettore a doversi orientare, a dover scegliere la giusta via per comprendere più a fondo il messaggio che l'autore voleva trasmettere attraverso essi. A chi credere? Alla voce della superstizione e del pregiudizio o a quella dell'opinione autoriale posta quasi in trasparenza tra le righe?

La considerazione dell'esistenza di una doppia esegesi delle novelle di Mérimée rimanda in parte alle dinamiche di credito e critica presenti nelle teorie di Francesco Orlando.⁵³ Sebbene esse si riferissero principalmente ai racconti del soprannaturale possono in questo caso essere utili per fornire un ulteriore chiarimento critico. Utilizzandole come esempio prendiamo ora in considerazione le due delle novelle più note dello scrittore, la *Carmen* e la *Venere d'Ille*, esse presentano numerose somiglianze ma al contempo molti punti di disegualianza. È vero, infatti, che nella prima non è presente il carattere soprannaturale evidente nella seconda, ma in entrambe viene raffigurata una storia d'amore travagliata per diversi motivi.

Nella *Carmen* il soldato basco Don Josè si innamora perdutamente della zingara, nella *Venere* il futuro sposo si ritrova sposato con la statua della malefica Venere, in entrambi i casi l'oggetto dell'amore/desiderio *sembra* essere anche causa della follia e della conseguente morte dei due innamorati. Entrambe le figure femminili, simboli per eccellenza dell'eros, "sembrano" non "sono" per certo la causa della morte dell'amante ed è proprio per dare una risposta a tale quesito sospeso che le teorie di Orlando ci ritornano utili.

Trasponendo la dinamica dualistica orlandiana come risoluzione di questi due racconti: la parte del "credito" assume le sembianze del pregiudizio folklorico, che nel caso di *Carmen* vede la gente del luogo e lo stesso Don Josè dare la colpa alla natura occultista degli zingari per la licenziosità ed il fascino stregante di Carmen; e nel caso della *Venere d'Ille* ammette la possibilità di una soprannaturale animazione demoniaca

⁵² Ceserani, pp. 35-36.

⁵³ F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Einaudi, 2017, pp.18-19

della misteriosa statua bronzea. La parte della “critica” invece, in entrambe le novelle, è sostenuta dalla voce narrante dietro le righe, dal personaggio esterno, l’archeologo razionale che arriva in questi luoghi periferici arretrati per cercare di fornire una spiegazione più logica degli eventi accaduti.

Tipica del ‘800 è la categoria del soprannaturale di ignoranza, che Todorov definiva il *fantastique*,⁵⁴ ovvero quella parte di letteratura del fantastico che si basava sull’incertezza, data dalla perdita delle antiche credenze, la quale metteva in dubbio la recente razionalità che contraddistingueva il diciannovesimo secolo.⁵⁵

È proprio a questa categoria che appartengono le due novelle di Mérimée appena citate, le quali inoltre rappresentano come già noto due esempi tipici della nascente figura della Femme Fatale, che le due cose siano collegabili?

La risposta può essere fornita dall’analisi del periodo storico in cui l’autore sta scrivendo, ci troviamo nell’Ottocento, un periodo in cui si va incontro ad un crollo dei valori tradizionali, soprattutto per quanto riguarda la religione, soppiantata e irrisa dallo sviluppo scientifico e tecnologico. Le nuove idee liberali che la Rivoluzione francese aveva portato con sé trasformarono in parte anche il concetto di religione.

Se prima corona e altare avevano sempre proceduto di pari passo, anzi il più delle volte enfatizzando l’importanza di uno per dare supremazia all’altra, ora la religione veniva lentamente messa da parte, passando in secondo piano sia per quanto riguardava le questioni politiche sia per quelle morali.⁵⁶ Al contrario la ricchezza dello stato, e quindi la sua economia, assumeva il primo scalino in una scala gerarchica d’importanza.

Con la rivoluzione industriale, già in atto dalla fine del settecento, si fece strada la necessità di un aumento della produzione perché vi fosse un aumento del benessere economico statale. Ma questa ideologia vedeva da una parte i ricchi diventare sempre più ricchi sulle spalle della classe operaia che, dall’altra parte, viveva una situazione al limite dell’umano. In un saggio di Friedrich Engels, *La situazione della classe*

⁵⁴ *ivi*, pp.XIX

⁵⁵ *ivi*, pp. 118.

⁵⁶ A. Sangiovanni, *Qualche cenno sull’Ottocento: le rivoluzioni economiche e politiche*, e-learning Unite, 2020-21.

operaia in Inghilterra del 1845, venivano descritte le condizioni dei quartieri in cui essa era costretta ad abitare:

«Ogni grande città ha uno o più «brutti quartieri» nei quali s'ammassa la classe lavoratrice. Spesso, a dir vero, la miseria abita in stradiciuole nascoste accanto ai palazzi dei ricchi [...]. Qui abitano i poverissimi tra i poveri, i lavoratori peggio pagati, con i ladri, gli sfruttatori e le vittime della prostituzione, legati tra di loro; nella maggior parte sono irlandesi o discendenti da irlandesi, i quali non sono ancora affondati nel vortice della corruzione morale che li attornia, ma che però ogni giorno scendono più in basso e perdono la forza di resistere alla influenza demoralizzatrice della miseria, della sporcizia e dei cattivi compagni.»⁵⁷

Le popolazioni quindi nell'Ottocento si spaccano in due, le une seguaci della nuova religione pagana ed industriale che promuove una spinta razionale all'educazione impartita ai cittadini più abbienti, le altre stagnanti nelle periferie impoverite ed arretrate culturalmente, intrise di antichi preconcetti. In un tale ambiente ancora così instabile ed eterogeneo sorge naturale, come succedeva nel Medioevo, il timore per il cambiamento che sovverte lo stile di vita comunitario, il timore verso il moderno e allo stesso tempo la paura del «ritorno del superato» quello che Freud avrebbe nominato «il perturbante».⁵⁸

Prosper Mérimée unisce il timore per le “credenze superate” in due sottogeneri: l'esotico e il fantastico, ricavando di fronte a questo scenario costantemente dualistico le vicende e le avventure su cui basa le proprie novelle, altalenanti tra ciò che è lecito e ciò che non lo è, ciò che è peccato e ciò che è tabù, tra magia e sentimento, tra amore e morte.

Prendendo in analisi la *Carmen* si possono ritrovare molte delle peculiarità tematiche sopra menzionate. La novella tratta la storia di un amore proibito, tra il soldato di Siviglia Don Josè e Carmen, una zingara, proibito in quanto i due amanti appartenevano a culture diverse, uno ligio e attento alle regole dello stato e alla morale religiosa, l'altra votata solamente alla propria libertà.

⁵⁷ibid.

⁵⁸ F.Fiorentino, Introduzione a *Carmen* di Prosper Mérimée, Letteratura universale Marsilio,2004, pp.14.

Il primo incontro con la Carmen che viene descritto nella novella non è però quello tra i due amanti, ma quello tra la zingara e l'archeologo in viaggio, identificabile con l'autore stesso. Egli, rappresentante dell'educazione razionale ed erudita settecentesca, si mostra curioso di conoscere da vicino una donna appartenente alla cultura zingara, evidenziando il punto di vista superstizioso dei popoli locali che associavano da sempre magia ed occultismo allo stile di vita gipsy⁵⁹.

Carmen viene presentata con i tipici tratti della bella donna spagnola, ma anche con le caratteristiche tipiche della Femme Fatale: gli occhi grandi e neri, i capelli riccioluti e scuri, la pelle color rame e la bocca carnosa, il tutto a sottolineare «una bellezza strana e selvaggia»⁶⁰. Il fascino esotico non basterebbe però in sé a creare una delle Femme Fatale più note nel mondo letterario, infatti, ella da subito si riconosce per la grande sensualità che sprigiona, si fa avanti con la folta chioma adornata di gelsomini che emanano un odore inebriante e fa cadere la mantiglia per scoprire le spalle sotto la luce della luna.⁶¹

Il suo modo intrepido e impavido negli atteggiamenti, che non si confacevano ad una donna per bene dell'epoca, incuriosisce lo studioso narrante così come aveva irritato la sensibilità di Don Josè già dal loro primo incontro. Quest'ultimo si ripete come riflesso su uno specchio: la donna si mostra ancora una volta con la mantiglia aperta per lasciar vedere le spalle e porta un fiore di gaggia all'angolo della bocca, rosso come erano rossi i vestiti e i nastri che indossava,⁶² e dai tempi della poesia cavalleresca si sa che il rosso rappresenta nel modo più evidente il colore dell'eros, della passione.

Il sorriso e il fascino diabolico di Carmen, che, come afferma Mérimée «avrebbe obbligato la gente a farsi il segno della croce»⁶³, si propaga durante tutto il testo. Ella al contempo si mostra però sotto diversi aspetti, dietro svariate maschere, prima come donna fedifraga e sfuggente, poi come una donna dall'amore materno, disponibile a curare e sostenere il proprio amato quando necessario. Attraverso questi comportamenti dissonanti tra loro Carmen si fa oggetto di una interminabile

⁵⁹ P. Mérimée, *Carmen*, Bur, 2003, pp.22.

⁶⁰ *ibid.*

⁶¹ *ivi*, pp.20.

⁶² *ivi*, pp.28.

⁶³ *Ivi*, pp.29

inquietudine per Don Josè che non riuscirà mai a farla sua, diventando entrambi protagonisti di un amore travagliato e coerente alle parole inizialmente pronunciate da Carmen: «Cane e lupo non vanno d'accordo per molto tempo»⁶⁴, quasi fosse una profezia. Così accadrà infatti quando Don Josè, rendendosi conto che non avrebbe mai potuto possedere la sua Carmencita, la uccide, sopprimendo con lei il proprio amore ed il proprio onore.⁶⁵

Il tema letterario del delitto, presentato da Mérimée, viene reso da molti altri autori dell'Ottocento non più una truce e improvvisa lacerazione della quieta normalità, ma una lente che osserva le aberrazioni nascoste in essa, le ombre oscure del quotidiano, che attirano sinistramente l'attenzione del lettore, i suoi disturbi e sogni rec onditi della psiche. Anche nel Novecento si scardinano le solite situazioni delittuose che cominciano ad essere di diversi tipi, più o meno perseguibili, diluite nel tempo, a volte vere e proprie manipolazioni psicologiche, volute o non volute, per assenza o per eccesso di amore che diventa in entrambi i casi inquietudine e/o sofferenza, sono presenti «dinamiche di seduzione che annientano non solo le loro vittime ma i loro stessi artefici».⁶⁶

Quello di Carmen è un assassinio che rappresenta lo scacco matto di fronte all'amata-antagonista, causato dall'invidia verso colei che riesce a rimanere indipendente e al centro dell'attenzione di tutti, verso colei che non ha voluto corrispondere il sentimento amoroso tanto bramato.⁶⁷ Un omicidio che si nasconde nei recessi di una mente ossessionata, di un uomo disperato per l'irraggiungibile possessione della donna amata. È l'uccisione della fonte della perdizione che stuzzica sinistramente la morale comune del pubblico ottocentesco, ma allo stesso tempo nasconde i turbamenti psicologici che ogni uomo moderno provava di fronte al desiderio del proibito, di una vita fuori dall'ordinario, di un amore erotico immorale.

La Carmen di Mérimée, inafferrabile ed intrigante, veste perfettamente gli abiti della Femme Fatale per eccellenza, fedele al proprio ideale fino alla fine, sprezzante di un legame consolidato con il proprio amante, lo rifuggirà in tutti i modi, non perdendo

⁶⁴ Ivi, pp.38-39.

⁶⁵ *Grande dizionario dei personaggi letterari*, Vol. I A-F, UTET,2003, pp. 334.

⁶⁶ P. Boitani, M. Fusillo, *Letteratura europea, Vol. III Grandi temi*, Torino, UTET, 2014. pp.56.

⁶⁷ Ivi 55, pp. 23.

mai il proprio fascino incorreggibile. Dominatrice del gioco amoroso gareggia a testa alta fino alla morte, anche di fronte allo sguardo sanguigno di Don José posseduto dall'ira, pur conoscendo le sue intenzioni non si tira indietro, prosegue dritta verso una morte certa senza mai tradire il proprio valore, senza mai privarsi della propria vitale libertà:

*«Vuoi uccidermi, lo vedo, -disse- Così è scritto, ma non mi farai mai cedere. [...] Tutto è finito tra noi. Come mio rom, hai il diritto di uccidere la tua romi; ma Carmen sarà sempre libera. Calli è nata; calli morirà.»*⁶⁸

2.2 La Carmen operistica di George Bizet.

Come diceva Sant'Agostino nel *De Musica* (389 d.C.), la musica riesce ad esprimere qualcosa che le parole da sole non riescono,⁶⁹ per questo ho voluto confrontare e relazionare la novella di Mérimée con la sua successiva trascrizione operistica, per cercare di carpire al meglio il messaggio che si nasconde dietro alla storia di Carmen.

Innanzitutto, è necessario ricordare che la “*tragédie lyrique*” nasce nella seconda metà del Seicento, dall'intreccio tra un poeta e una partitura. L'idea di una collaborazione tra la parola poetica e la composizione musicale comincia a farsi strada, diventando ben presto una sfida intellettuale a quale fosse la più funzionale. Nel Settecento tale dibattito sulla superiorità tra musica e letteratura si fa ancora più acceso. In questo periodo infatti molti intellettuali, Rousseau, Voltaire e Diderot ad esempio, scrivono libretti operistici, quasi un ossimoro che i più noti illuministi, dediti alla scienza e alla

⁶⁸ *ivi*, pp. 161-163.

⁶⁹ Piero Boitani, Massimo Fusillo, *Letteratura Europea. Vol. V, Letteratura, arti, scienze*, Ed. UTET, 2014, Torino, pp. 39.

conoscenza logica, si dedicassero alla musica: un linguaggio vincolato direttamente alle emozioni, alle passioni e alla sensibilità.⁷⁰

Nel romanticismo la musica ormai ha conseguito piena autonomia, da questo secolo in poi le due lingue comunicheranno e si intersecheranno ininterrottamente⁷¹, arrivando alla rappresentazione ideale, che riesce a riprodurre nella sua totalità il sentimento. Segno linguistico e suono coesistono ormai in simbiosi, fornendo nuove possibilità per esprimere l'inesprimibile, creando l'opera musicale, il mezzo perfetto per esplicitare l'ineffabilità dell'animo umano.⁷²

In questo panorama musicalmente fertile si staglia uno dei più noti compositori francesi, George Bizet (1838-75). Fin da piccolo era stato indirizzato all'educazione musicale, frequentando già, a solo dieci anni, i corsi di alta formazione del Conservatorio di Parigi.

La fama però fu tardiva, se non da considerarsi addirittura postuma, durante tutta la sua carriera musicale Bizet accumulò infatti una lunga serie di fallimenti. Nonostante tutto la determinazione non gli venne mai a mancare, anche se costretto a svolgere lavori anonimi e da poco conto per guadagnarsi da vivere, quali ad esempio dare lezioni di pianoforte alle signorine parigine o alcune trascrizioni commissionategli, non abbandonò il sogno di comporre. Si susseguirono in questo periodo diverse opere rimaste incomplete o mai rappresentate, *Ivan IV*, *Vercingétorix*, *Calendal*, *Grisélidis*. Tra queste *Don Rodrigue* fu il colpo di arresto decisivo, dopo il quale Bizet si ripromise di non scrivere più musica per teatro.⁷³

Fortunatamente, come ben sappiamo, neanche questo periodo di grande sconforto e frustrazione riuscì a frenare la creatività e il destino musicale del compositore.

Fu proprio dopo questo improvviso arresto che Bizet riprese la *Carmen*, ancora ferma al primo atto avendo ceduto il posto alla stesura del *Don Rodrigue*, terminandola nella tranquillità della sua casa in campagna, con l'aiuto di Henri Meilhac e Ludovic Halévy

⁷⁰ Boitani, Fusillo, pp. 40-41

⁷¹ G. Paduano, *Se vuol ballare. Le trasposizioni in musica dei classici europei*, UTET, 2009, pp. VIII-X.

⁷² *ivi*, pp. 42.

⁷³ V. R. Segreto, Bizet, *Carmen. Libretto e guida all'opera*, Gremese Editore, 1988, pp. 7-8.

per la parte librettistica. Un capolavoro che solo molti anni più tardi riuscirà a ricevere la giusta approvazione da parte del pubblico e della critica.⁷⁴

La prima rappresentazione in quattro atti della *Carmen*, il 3 marzo 1875 a Parigi, venne considerata un fallimento perché troppo slegata da quello che era lo stile classico francese e il gusto del pubblico, per la maggior parte ancora marcatamente conservativo. La prima ventina di rappresentazioni venne portata a termine con grande sofferenza, ritenuta un'opera immorale per i canoni dell'*Opéra-Comique*⁷⁵. Dopo l'arrangiamento del *Don Giovanni* Bizet recupera la fama, e si accorge che in realtà la *Carmen* era molto nominata e discussa, non sempre positivamente ma almeno suscitava un grande interesse. Infatti, dalle testimonianze della critica del tempo essa rappresentava una realtà scandalosa, e quindi sulla bocca di tutti, rispetto agli usi e costumi parigini.

La missione che Bizet si era riproposto era riportare coerentemente nella sua trascrizione le caratteristiche principali della novella di Mérimée: si ritrova facilmente l'amore inquieto tra Carmen e Don José, l'ambientazione spagnola, le vicende di criminalità, di pazzia e di amore. Fu però solo grazie all'aiuto di Meilhac e Halévy che Bizet riuscì a rendere la parte librettistica dell'opera uno specchio di quello che era il romanzo breve di Mérimée, in particolare riportando fedelmente, come era uso nell'opéra comique, i dialoghi tra i personaggi.⁷⁶

Essendo l'opéra comique un genere tipicamente francese è bene dire che quella *Carmen* che il pubblico è stato abituato a vedere e sentire raffigurata non coincide in realtà con l'idea e la partitura originale di Bizet.⁷⁷ La presenza di dialoghi teatrali non

⁷⁴ *ivi*, pp. 12.

⁷⁵ G. Pagannone, *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, piccolo glossario di drammaturgia musicale, sign. **Opéra-comique**: «[...] un ibrido di recitazione parlata e numeri cantati (tra questi abbondano le musiche in scena, ossia ariette, ballate, ecc., cantate come tali). Di norma in tre atti, l'*opéra-comique* si fonda su intrecci romanzeschi, fondamentalmente comici o burleschi, non senza una vena sentimentale che cresce nel secondo Settecento, assecondando il gusto *larmoyant* (in auge in letteratura). Di regola ha il lieto fine, ma non mancano memorabili eccezioni con soggetti tragici o addirittura truculenti (p.es. *Médée* di L. Cherubini, 1797, e *Carmen* di G. Bizet, 1875, poi trasformate in opere liriche sostituendo ai dialoghi parlati i recitativi cantati).» pp. 237.

⁷⁶ M. Girardi, *Carmen, ou l'amour in Carmen, opéra-comique in quattro atti di Henri Meilhac e Ludovic Halévy, musica di George Bizet*, Ufficio Stampa del Teatro La Fenice, 1997, pp. 93-94.

⁷⁷ G. Bizet, *Carmen. Libretto e guida all'opera*, a cura di V. R. Segreto, Gremese editore, 1988, pp.27-28.

era abituale nell'opera extra-francese, per questo molti direttori decisero di modificarla musicandola, perché potesse essere meglio accolta dal pubblico europeo.

Le modifiche continuarono a lungo, e solo negli ultimi tempi si sta cercando di dar luce all'originale volontà compositiva autoriale.⁷⁸

Nonostante le numerose somiglianze tra opera e romanzo, la librettistica diede origine anche ad alcune innovazioni, limando il racconto in maniera tale da renderlo più interessante ai sensi del pubblico. Invero nel momento della raffigurazione si presenteranno sul palco altri personaggi che nella novella non sono presenti, o solo in parte. Tra questi la principale novità sarà la creazione del personaggio di Micaela, la promessa sposa di Don Josè, privilegiata dal giudizio del pubblico grazie alle sue evidenti differenze dalla Carmen (vedi par. 2.2.1).

Mentre, la Carmencita anche in Bizet conserva comunque il proprio protagonismo, ancor di più accentuato da una tecnica musicale ben precisa che anticipa quello che sarà il *Leitmotiv* wagneriano, il «motivo conduttore».⁷⁹ Esso assume la forma di un continuo ritorno tematico musicale, una melodia che, seppur presentandosi sotto diverse forme nel corso della partitura, come ad esempio l'attacco in levare (sul tempo debole) piuttosto che in battere (sul tempo forte), vuole rappresentare, attraverso una precisa e ripetuta successione di note, un particolare oggetto, un sentimento o caratterizzare un personaggio.

Nel *Preludio* che apre il I atto, utilizzato da Bizet per introdurre agli spettatori quello che avverrà nell'opera, appare già il tema in re minore che fa riferimento alla Carmen, di cui Bizet sottolinea le origini esotiche attraverso intervalli tonali definiti. L'utilizzo particolare di intervalli discendenti di seconda minore (re-do#) e successivamente di seconda aumentata (do#-si bemolle) aiutano infatti a creare un ambiente sonoro arabico, esotico che non poteva raffigurare la protagonista in modo più efficace. Un tema ripreso anche prima dell'attacco dell'*Habanera*: una delle arie⁸⁰ che ha

⁷⁸ Girardi, pp.94

⁷⁹ *ivi*, pp. 90.

⁸⁰ G. Pagannone, *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, piccolo glossario di drammaturgia musicale, sign. «*Aria*: Brano vocale solistico, di forma chiusa (dotata cioè di un inizio, uno svolgimento e una conclusione), composta su versi lirici; in esso il personaggio-cantante di solito esprime il proprio affetto o sentimento [...]» pp.204.

riscontrato più successo, perfetta presentazione scenica-musicale della sensualità provocante di Carmen e soprattutto del suo concetto di amore:

«L'amore è come uno zingaro, non ha mai conosciuto legge; se tu m'ami, io t'amo, ma se io t'amo, sta' in guardia.»⁸¹

Nel libretto sono presenti altre figure secondarie che assumono maggior importanza che nella novella, i due banditi Remendado e Dancaïro, ad esempio, le zingare Mercedes e Frasquita compagne di Carmen, i bambini, etc., ma tra questi emerge in particolare la differenza nell'importanza attribuita ad Escamillo, (il torero Lucas nella novella) che in Mérimée ha poca rilevanza, nell'opera invece assume il valore di possibile salvatore di Carmen dal destino funesto a cui sarebbe andata incontro unendosi a Don José.

Escamillo incarna da una parte la figura paterna che avrebbe liberato la donna fatale dalla sua stessa parte demoniaca, domandola attraverso il proprio carattere affettivo e dall'altra il principale motivo di bruciante gelosia nell'animo di Don José.⁸² Nel secondo atto dell'opera il *toreador* entrerà in scena con un'aria in fa minore, che assieme a quella di Carmen sarà la più celebre, caratterizzante della sua personalità decisa, impavida e solare.

Oltre ad un carattere puramente legato al cast di personaggi la Carmen operistica di Bizet si differenzia dal testo d'origine anche per la struttura.⁸³ La successione schematica meramente formale dei quattro atti è la seguente:

-Atto primo:

Preludio; Introduzione, Scena e Coro; Marcia e Coro dei monelli; Coro delle sigaraie; Habanera; Scena e Duo; Coro; Canzone e Mélodrame (succedersi di parti cantate e recitate su base orchestrale); Finale.

⁸¹ V.R. Segreto, pp. 35.

⁸² *ivi* 55, pp. 39-43.

⁸³ vedi V.R. Segreto e Michele Girardi.

-Atto secondo:

Intermezzo; Canzone zingara; Coro, Couplets (aria tipicamente francese in cui si alternano strofa e ritornello) e Quintetto; Canzone e Duo; Finale.

-Atto terzo:

Intermezzo; Introduzione e Trio (delle zingare); Aria (purezza melodica di Micaela); Duo (duello tra Josè e Escamillo); Finale.

-Atto quarto:

Intermezzo; Coro, Coro e Scena (Carmen folle d'amore per Escamillo); Duo finale (Carmen e Josè stanchi di fronte al destino mortifero).

Ciò che è importante notare di tale struttura è il parziale allontanamento dal volere della novella, che inizia ponendo il lettore già di fronte alla condanna mortale dei due amanti, l'opera, al contrario, la cela fino alla fine, nascondendola dietro alla suspense creata dall'unione magistrale tra musicalità e sentimento, svelandola solo alla fine del quarto atto.

Il «duetto-duello»⁸⁴ intonato nel duo finale da Carmen e Don Josè vede i due amanti sfidarsi tra la folla presente per la corrida, è un continuo gioco di scambi d'attenzione tra i due duelli in atto, Carmen-Don Josè ed Escamillo-toro, la cui sorte è già pronosticata da drammatismi strumentali raffinati e dagli orchestrali cromatismi discendenti degli archi, che culmina in entrambi i casi nell'uccisione dell'indomabile.

L'atto si chiude con il protagonista che gettandosi a terra sul corpo della propria amata si abbandona ad un grido disperato:

«Ah! Carmen! Mia Carmen adorata!»⁸⁵

⁸⁴ Ivi 69, pp.46-47.

⁸⁵ O. Cescatti, *Carmen opéra-comique in quattro atti di Henri Meilhac e Ludovic Halévy, musica di George Bizet*, Ufficio Stampa del Teatro La Fenice, 1997, pp. 72.

Molto facilmente la novella di Mérimée con il passare degli anni sarebbe finita nell'oblio se non fosse stato per la decisione di Bizet di trasformarla e sublimarla attraverso la musica.⁸⁶

Una musica sfortunatamente destinata ad un successo post-mortem, l'anno della nascita di Carmen (1875) vede infatti la precoce e improvvisa dipartita di George Bizet. Egli non riuscì a viverci la fama e la gloria meritata, dopo tante delusioni, come successe a molti altri illustri musicisti, Schubert, Mozart, Mendelssohn etc.⁸⁷, e lasciò la Francia impoverita della presenza di un grande maestro musicale. Dalla sua morte in poi l'opera della Carmen cominciò a riscuotere un grandissimo successo, che arriverà fino ai nostri giorni, diventando un modello rispetto alle successive opere tragiche e riuscendo ancora ad emozionare migliaia di spettatori.

2.2.1 Donna Angelo e Donna Diavolo

Come già sopra chiarito il potere della femme fatale, detta anche donna-diavolo, consiste nell'abile uso della seduzione. È quindi evidente che la donna diabolica porti con facilità l'uomo ad una subordinazione totale, diventando la sua domina, la signora dominatrice che ne fa il suo servo inerme.⁸⁸ Un dominio che non coinvolge esclusivamente la sfera sessuale del rapporto ma principalmente quella sentimentale, questa è la vera originalità della figura in considerazione, per la prima volta è la parte virile a possedere una maggiore dipendenza sentimentale nel legame relazionale.

La donna demoniaca al contrario è indecifrabile e volubile, capace di portare l'uomo al ritorno infantile, in quanto l'eros, come più volte affermato da Freud nelle sue teorie psicoanalitiche, ha origini infantili. L'uomo infatuato della femme fatale ritorna alle sembianze di un bambino bisognoso di attenzioni e contatto da parte della donna, che

⁸⁶ F. Fornari, *Carmen Adorata. Psicoanalisi della donna demoniaca*, Longanesi e C., 1985, pp.43.

⁸⁷ J. Bennett, *The Great Composers*: No. XIX. Georges Bizet, *The Musical Times and Singing Class Circular*, Vol. 27, No. 526, 1886, pp. 709-710

⁸⁸ F. Fornari, *Carmen Adorata. Psicoanalisi della donna demoniaca*, Longanesi e C., 1985, pp. 19.

in questo caso non è intenzionata ad assumere il ruolo materno anzi lo rifugge per non cadere nell'inganno del legame indissolubile che verrebbe inevitabilmente a crearsi.⁸⁹

Sia nella novella di Mérimée che nella trascrizione operistica di Bizet Carmen ricopre in pieno il ruolo della donna-diavolo e altrettanto chiaramente risulta essere simbolo di scandalo e viziosità. Nell'opera di Bizet questo particolare carattere viene ancor di più accentuato dalla presenza di un'altra donna totalmente opposta, Micaela.

Ella rappresenta il personaggio opposto alla gitana, entra in scena con una lunga gonna azzurra e i capelli biondi intrecciati sulle spalle, simboli dell'eleganza e la purezza che vuole trasmettere⁹⁰. Inoltre, il suo spirito morigerato e composto viene maggiormente amplificato sia dalla preoccupazione che la affligge nell'attesa del suo futuro sposo Don Josè, sia dalla fedeltà evidente che le permette di non cedere alle richieste da parte della compagnia di brigadieri attirati dalla bellezza angelica di Micaela.⁹¹

«MORALES
[...] non volete, bimba bella,
aver la compiacenza
di entrare un momento da noi?
MICAELA
Da voi!
I SOLDATI
Da voi? Da noi.
MICAELA
Da voi? Da noi! No no, no no.
Grazie tante, signori soldati.
MORALES
Entrate senza timore, tesoro:
vi prometto che avremo
per la vostra personcina
tutti i riguardi possibili.

MICAELA
Non ne dubito, però,
è più prudente, tornerò.
(Riprende ridendo la frase del sergente)
Tornerò quando la guardia che monta
sostituirà la guardia che smonta.
I SOLDATI (CIRCONDANDO MICAELA)
Voi resterete.
MICAELA (CERCANDO DI
SVINCOLARSI)
Voi resterete. No no, no no!
I SOLDATI
Voi resterete.
MICAELA
No no, no no!
Arrivederci, signori soldati!
(Sfugge e si mette in salvo correndo)»

Una donna angelo a tutti gli effetti, che rimanda alla comune figura angelicata che tanto veniva celebrata dai poeti stilnovisti, primo fra tutti Dante. Micaela di Bizet, in sintesi, ricorda la Beatrice dantesca, rappresentante la tipica figura femminile dall'aspetto candido, dedita alla famiglia e ai propri doveri di madre e sposa, tanto da

⁸⁹ ivi, pp. 20-21

⁹⁰ ivi, pp. 45.

⁹¹ Il testo seguente è un tratto preso dal libretto: *Carmen*, Opéra-comique in quattro atti, tratto dal racconto di Prosper Mérimée, scritto da Henry Meilhac e Ludovic Halévy, traduzione italiana di Maria Teresa Giaveri, Musica di Georges Bizet, Gran Teatro La Fenice, pp. 4.

venir poi definita “angelo del focolare” domestico. Una docile fanciulla domata si contrappone troppo debolmente sulla scena alla ferocia demonizzata di Carmen, che solca il palco audacemente, senza mai scordarsi della sua naturale sensualità ma soprattutto della sua immancabile libertà, che custodirà fino alla morte.

Mentre la prima quindi rappresenta l’amore salvifico, materno, agli occhi di Don Josè:

«JOSÉ (SEGUITANDO A GUARDARE MICAELA): Vedo mia madre! ... Sì, rivedo il mio villaggio! Ricordi di un tempo! ricordi del paese! voi mi riempite il cuore di forza e di coraggio. O cari ricordi, ricordi di un tempo! ricordi del paese»⁹²

La seconda incarna l’amore torbido, pulsionale e sfuggente, come Carmen stessa intona nel primo atto:

«L’amore è un uccellino selvatico che nessuno può addomesticare [...]»⁹³

In conclusione, Donna-diavolo e donna-angelo appaiono come due categorizzazioni del femminile che si protrarranno sfortunatamente per molti secoli nell’ideologia comunemente condivisa. Se ci si arresta un momento a riflettere, ci si accorge che in realtà esse, al di fuori della finzione letteraria o teatrale, non sono altro che rappresentazioni della forza delle norme patriarcali che da secoli influenzano la morale degli uomini, celebrando ed onorando la donna docile e sottomessa per non rischiare di perdere il proprio valore e la propria virilità di fronte alla società a causa del possibile potere “pericoloso” di una comunità femminile emancipata.

⁹² *ivi*, pp. 13.

⁹³ *ivi*, pp.10.

2.3 L'esotismo come "elisir d'amore"

Nell'ideale del romanticismo moderno europeo l'esotismo rappresentava il sentimento comune di ambivalenza tra la paura e il desiderio verso l'altro, il diverso, di cui nella novella qui analizzata la Carmencita simboleggia l'affascinante icona.⁹⁴

Carmen alla fine dovrà morire perché la novella possa essere accettata dalla morale dell'epoca. Il lettore ottocentesco sentiva il dovere di esorcizzare l'esotismo per controllarlo, sottometterlo e distruggerlo, e così i propri vizi o peccati che, dal punto di vista del cittadino bianco europeo, esso rappresenta.

L'uomo moderno cominciava proprio in quel periodo ad avere un'avversione inconscia e viscerale verso il mondo moderno industrializzato, volgendo quindi lo sguardo all'oriente, al mediterraneo, come una via di fuga dall'industrializzazione. Si faceva sempre più forte il desiderio di un ritorno alla società primitiva *unspoiled*, caratterizzata da luoghi naturali, da culture più antiche e non dal grigiore alienante delle città industrializzate.⁹⁵

La Spagna stessa presentava questo dualismo culturale, da una parte il conservatorismo imposto dalla dottrina cristiana, dall'altra "l'altro" interno europeo, dato dalla cultura che per molti anni era stata toccata dall'influenza dei popoli arabi (i mori), ebraici e di altre etnie nomadi minoritarie che vi avevano abitato. Mérimée stesso, per alcune sue novelle, si ispirò al territorio ispanico dopo aver intrapreso un viaggio nella penisola iberica attorno al 1830, durante il quale toccò con mano la *way of life* ispanica, molto lontana dalla caotica e borghese vita parigina.⁹⁶ In particolare si concentrò sullo studio delle popolazioni zingare su cui si baserà poi per recuperare il giusto punto di vista esotico per i suoi racconti.

⁹⁴J.F. Colmeiro, *Exorcising Exoticism: "Carmen" and the Construction of Oriental Spain*, Spring, 2002, Vol. 54, No. 2, Duke University Press on behalf of the University of Oregon, pp. 128-129

⁹⁵ *ibid.*

⁹⁶ W. Johnson, "*Carmen* and exotic nationalism: "'españa à la française'", *Romance Notes*, Fall, 1997, Vol. 38, No. 1, University of North Carolina at Chapel Hill for its Department of Romance Studies, pp. 46.

Quale attrazione per l'altro da sé o desiderio di quello che non si possiede, l'esotismo diventa in breve associato all'erotismo. Un erotismo che vive nell'eterna inquietudine dell'insoddisfazione del desiderio. Ecco che l'amore come tendenza, impulso primitivo rivolto a colmare una mancanza intrinseca nell'uomo⁹⁷, si rispecchia limpidamente nel tema dell'esotismo ottocentesco.

Nella novella presa in considerazione in questa sede Carmen utilizza abilmente le armi del suo fascino esotico per irretire Don José, Mérimée stesso la fa parlare attraverso la lingua tradizionale gitana, il *romani*, una lingua estranea, che incanta, come fosse una formula magica, il soldato basco. Una caratteristica fortemente esotica riprodotta nei dialoghi che si accompagna all'estetica tipicamente gitana, fatta di colori accesi, ornamenti, fiori e tarocchi che irretisce il soldato.

L'arguta delocalizzazione della novella nel territorio esotico ispanico fu in sostanza utile a creare un ambiente fertile per uno scandalo erotico letterario, ché altrimenti sarebbe stato bandito dal pubblico parigino.⁹⁸ Oltre alla lingua zingara, che ne evidenzia le particolari origini, Carmen per il suo carattere sfuggente, libertino e svincolato da qualsiasi desiderio di stabilità la pone di fronte agli occhi della società e agli occhi di Don José come una creatura senza pietà:

«Sei un diavolo, le dicevo.
Sì, mi rispondeva.»⁹⁹

All'esotismo spesso veniva comunemente associata questo tipo di realtà esoterica e fantastica, che ormai l'entroterra europeo aveva smantellato. Secondo le teorie di Orlando, infatti, la localizzazione è una delle regole fondamentali per la costruzione di un romanzo del fantastico.¹⁰⁰

Mentre la città, soprattutto se appartenente ai territori nordici, rappresentava il luogo della razionalità e del sapere scientifico, le zone collocate a sud o ad est del continente erano considerate terreni fertili per la nascita di eventi soprannaturali. L'arretratezza

⁹⁷ P. Boitani, M. Fusillo, *Letteratura europea, Vol. III Grandi temi*, Torino, UTET, 2014, pp.67.

⁹⁸ F. Fiorentino, Introduzione a "Carmen", Marsilio, 2004, pp.15.

⁹⁹ P. Mérimée, *Carmen*, Marsilio, 2004, pp. 132-133.

¹⁰⁰ F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Einaudi, 2017, pp. 89.

che caratterizzava queste ultime rendeva possibile l'irrazionale esistenza di eventi misteriosi essendo luoghi isolati, intrisi di magia e mistero, lontani e ignari della cultura moderna dell'entroterra.

Era necessario il confinamento spazio-temporale del soprannaturale principalmente per due motivi: primo, esso poteva manifestarsi solo quale rottura e disordine dell'ordine quotidiano, secondo e più importante, per non rischiare di creare un caos generalizzato¹⁰¹. Così la novella della Carmen poteva essere pubblicata senza dare scandalo, o almeno limitandolo, perché relegata ad una realtà altra, separata dal mondo parigino.

Quello della stregoneria legata al popolo gitano ispanico era un pregiudizio fortemente radicato, sia nella realtà che nella *factio* letteraria, che porta lo stesso Don José, alla fine, ad accusare gli zingari per aver cresciuto la sua amata in tal modo, costretta a vivere in balia del proprio spirito libero e sanguigno. Governato dai preconcetti fanatici della morale borghese ottocentesca, alla fine egli si sentirà costretto ad uccidere la zingara, quale purificatore della patria dalla criminalità e dal peccato che quell'amore dannato e indomabile portava con sé.

Ma, dopotutto, era stato proprio quello spirito libero di gitana che lo aveva fatto innamorare follemente, fin dal primo sguardo furtivo, che gli aveva fatto perdere la ragione commettendo azioni in cui non riusciva più a riconoscere sé stesso. Mérimée, come molti altri scrittori, e come era stato osservato ancora una volta da Francesco Orlando, decise di creare questo racconto d'amore folle e paradossale per dar voce ai desideri repressi che si celano in ogni uomo.

Di fronte ad una letteratura che metteva in scena le fantasie inconscie dell'uomo Orlando parlava di un «ritorno del represso», noi potremmo considerarla una seduta psicanalitica letteraria. Attraverso la scrittura, infatti, si cerca da sempre di dar sfogo alle proprie ansie, alle angosce e alle passioni brucianti, ai desideri più nascosti o perversi. Non può però manifestarsi il desiderio, e quindi questo tipo di letteratura, senza la presenza di una norma, di una legge che lo proibisca,¹⁰² come la luce esistente

¹⁰¹ *ivi*, pp. XXI.

¹⁰² S. Brugnolo, *Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando*, *Between* n.5, 2013, pp. 7-8.

solo se in relazione al buio. Così il lettore si appassiona alla storia tormentata tra Don Josè e Carmen proprio perché raffigurante la sfida, il rischio, il desiderio erotico represso dalla norma religiosa e morale che ne fa tabù. Don Josè stesso si innamora del proprio desiderio represso, fuggendo da un matrimonio sicuro con Micaela (in Bizet), donna di fede e di famiglia, per assecondare il fuoco della passione proibita che sente accendersi in presenza della gitana.

Il desiderio porta però Don Josè a perdere di vista i propri valori. Si direbbe un percorso di formazione al contrario, nel quale, prendendo in considerazione il soldato basco come protagonista, si delinea facilmente il declino etico di un uomo svilito e incantato, come sotto l'effetto di un potente elisir d'amore, che si risveglia, che ritrova lucidamente sé stesso solo nel momento dell'uccisione dell'amata.¹⁰³

2.4. La follia dell'uomo innamorato degradato

«Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris? Nescio, sed fieri sentio et excrucior.»¹⁰⁴

Ho voluto riportare il più famoso epigramma di Catullo perché credo che riesca a sintetizzare in modo perfetto gli ossimori caratteristici dell'amore. «Io odio e amo» affermava, come fosse naturale ed inevitabile la coesistenza di due sentimenti opposti nello stesso momento, nello stesso cuore. Con questa notissima citazione si potrebbe sintetizzare tutto quello che riguarda il turbamento amoroso, la follia dell'uomo innamorato, la perdita della *ratio*, che ritroviamo anche nella *Carmen*.

Don Josè inizialmente ci si presenta come un valido uomo di legge, ancor più credibile in quanto facente parte dell'esercito, da subito catturato dalla morsa dell'innamoramento verso Carmen. Più volte lo ritroviamo di fronte ad un bivio, odio o amore? Più volte questo dualismo inquieto lo porta a compiere azioni che comprometteranno il suo onore, da quando viene facilmente persuaso dalla zingara a

¹⁰³ *ivi*, pp.25.

¹⁰⁴ In traduzione: «Io odio e amo. Come può essere che sia? Non lo so. Ma è così; ed è la mia croce.» Catullo, *Carmina*, Feltrinelli, 2015, pp. 292-293.

lasciarla scappare dalla cella in cui era stata fatta prigioniera per aver assassinato una collega sigaraia, a quando si ritroverà a sporcarsi le mani con il sangue di tre uomini, tra i quali Garcia, l'amante di Carmen.

Uno svilimento graduale e consapevole fin da subito, egli confessandosi allo studioso francese si dimostra perfettamente conscio del suo stato psicologico alterato di allora: «Ero pazzo, e non badavo più a nulla [...], ero come ubriaco; cominciai a dire sciocchezze, ed ero vicinissimo a farne.»¹⁰⁵, ma ciò non bastò a frenare la gelosia e gli impulsi violenti che lo governarono. Il delitto passionale conclusivo rappresenta l'apice del percorso di degradazione di Don Josè che va a toccare non solo il suo status sociale ma anche e soprattutto mentale.

Come lui molti altri uomini di valore, che si sono degradati per amore, hanno affollato la letteratura nel corso degli anni. Uno degli esempi più eclatanti l'ho voluto riprendere dalla poesia romanza cavalleresca, si tratta del *Lai d'Aristote* di Henri de Valenciennes (1220), un *fabliaux*, una favoletta che raccontava la storia paradossale della degradazione e l'umiliazione del filosofo più famoso di tutti i tempi, Aristotele.

Il noto pensatore nel racconto copriva il ruolo di abile consigliere dell'imperatore Alessandro Magno, il quale si era innamorato di un'attraente giovinetta di nome Fillide, o Alcibiade, venendo meno ai suoi doveri e per questo ammonito da Aristotele. La giovinetta, dopo aver saputo dell'accaduto, decide di vendicarsi del filosofo. Così fece, il giorno seguente, grazie alla sua elegante presenza e le sue abilità canore, riesce ad irretire il vecchio saggio convincendolo ad indossare una sella e farsi cavalcare da lei in cambio di un bacio. Si direbbe una dura resa dei conti morale, che vede il più saggio dei pensatori totalmente sottomesso alla forza erotica del femminile che tanto condannava nei suoi discorsi.¹⁰⁶

Accecato dall'impulso amoroso anche l'uomo più ponderato ed erudito si ritrova ad un regresso animale, alla perdita della propria coscienza e dignità. Una condizione sventurata che accomuna uomini e donne di ogni tempo, persone reali e personaggi

¹⁰⁵ P. Mérimée, *Carmen*, Bur, 2003, pp.32.

¹⁰⁶ L. Bertolini, *La leggenda di Fillide come metafora del sublime rovesciato*, Studying Humour - International Journal Vol 3 (2016), pp. 3-4.

d'inchiostro, ricchi e poveri, giovani e vecchi, e che se analizzata nel campo letterario essa ruota sovente attorno a tematiche ricorrenti molto precise.

Tra quest'ultime l'erranza senza meta dell'uomo innamorato è spesso ripresentata, come condizione tipica del susseguirsi degli eventi.

Alcuni esempi li ritroviamo già intorno al sedicesimo secolo con l'*Orlando furioso* di Ariosto, che impazzisce per la gelosia verso Angelica e scappa tra i boschi senza una meta precisa, diventando una vera e propria bestia incontenibile.

Nella stessa novella sopra presa in considerazione, *Carmen*, Don Josè, presa Carmen come sua *romà*¹⁰⁷, si dà al vagabondaggio e alla vita errante tipica della comunità di calè da cui derivava la sua amata.

In *Senilità* di Italo Svevo Emilio Brentani, sfidando la propria inerzia esistenziale, insegue per le ventose strade di Trieste Angelina, per la quale la sua attrazione aumenta ogni volta che lei si fa più distante e inafferrabile¹⁰⁸.

Negli *Amori difficili* di Italo Calvino il vagabondare diventa più contemporaneo, coinvolge il nuovo sviluppo tecnologico sociale, un uomo, dopo una lite telefonica con l'amata, preso dalla gelosia, si catapulta con la macchina a tutta velocità per le strade trafficate della città notturna, senza sapere se si riuscirà a trovarla a casa, se la ritroverà sola ad aspettarlo o già in compagnia di un altro. Un turbamento interiore governante l'uomo durante tutto il racconto, conducendolo ad un viaggio invano, che senza risultati ritorna al punto di partenza.¹⁰⁹

L'uomo degradato per amore è un personaggio imprevedibile, che agisce di impulso avendo soppresso ogni tipo di razionalità per far spazio ad una passione invadente. Un uomo che, cercando di navigare l'onda sentimentale improvvisa, nata da un amore inaspettato, dalla visione estatica della bellezza femminile, perde il controllo di sé stesso, dei propri pensieri ma soprattutto delle proprie azioni.

¹⁰⁷ «moglie» in lingua romani.

¹⁰⁸ V. Sturli, *Armida e il professore: note per una ricerca sull'intellettuale che si degrada*, pp.9-10

¹⁰⁹ I. Calvino, *Amori Difficili, L'avventura di un automobilista*, Oscar Mondadori, 2015, pp. 129-136.

Capitolo 3

Lulu, un'eroina drammatica dall'inchiostro alla sinfonia.

3.1. Lulu: donna dal destino infausto, dalla penna di Frank Wedekind.

Frank Wedekind scriveva in una lettera indirizzata a Kurt Martens, datata 26 dicembre 1899:

«Questo eterno quasi, è il destino, la caratteristica della mia natura. Quasi mi sposavo, quasi stavo per diventare un attore, sono quasi uno stimato scrittore e quasi guadagno uno sproposito di soldi. Ma con questo quasi non si ha molta fortuna, men che meno con le donne, che nel loro fondato realismo hanno una scarsa predisposizione per il quasi.»

Poche frasi sembrano sintetizzare la vita dell'autore, una chiara dichiarazione di inadeguatezza di cui sono intrisi anche i suoi diari, che nel 1992 Lucarini¹¹⁰ pubblicava nell'opera unitaria intitolata: *Diari. Una vita erotica*. In essi Frank Wedekind si raccontava, narrando di anno in anno la vita paradossale da bohémien che condusse, dal 1888 al 1918, nella quale si intrecciavano inerzia e vitalità, anarchia e potere.

«Quasi mi sposavo» diceva lo scrittore a Martens, ma dalle testimonianze diaristiche si evince che il matrimonio era l'ultimo dei suoi obiettivi. Lo considerava difatti come un'ipocrisia moralistica, intenzionata a soffocare i naturali impulsi umani, confinando l'uomo stesso in una “gabbia” socialmente accettata.¹¹¹ Wedekind, al contrario di ciò che era buon costume, visse a pieno la sua virilità erotica, non relegandola alla pura e semplice sublimazione letteraria, ma traendone piacere con una leggerezza morale intenta ad evitare qualsiasi tipo di legame.¹¹²

¹¹⁰ F. Wedekind, *Diari. Una vita erotica*, ed. Lucarini, 1992.

¹¹¹ V. Pandolfi, *Lulu, peccatrice di troppa umanità*, Il Dramma, 1947.

¹¹² L. Forte, *L'erotico di Wedekind*, L'Indice, 1992.

Cambiò città molte volte passando da Monaco a Berlino, da Parigi a Londra, conobbe vari artisti e numerosissime donne, un assortimento di personaggi che affollarono la sua vita, dai quali prese ispirazione per creare i protagonisti dei suoi racconti. Si può in conclusione affermare che Frank Wedekind fu quindi un artista non solo nell'atto di creazione letteraria, ma soprattutto per aver fatto della propria stessa vita un palcoscenico teatrale.¹¹³

Gli stessi ideali sociali e politici che condivideva nella vita influenzarono profondamente anche la sua carriera letteraria e teatrale. Diverse volte Wedekind fu imprigionato per aver dato scandalo con i propri scritti, ma neanche le ripercussioni legali a cui era andato incontro riuscirono mai a placarne la natura eversiva.¹¹⁴ Soprattutto per quanto riguarda il tema della sessualità l'autore sovente si ritrovò a dover scontrare i propri ideali radicali con la rigida politica del suo tempo.

Così successe ad esempio in seguito alla pubblicazione dei due drammi di *Lulu*, nei quali Wedekind raffigurò chiaramente il concetto di amore che egli aveva sempre sostenuto, ovvero un bisogno sessuale preromantico, primitivo, che rifiutava ogni logica amorosa atta ad intrappolarlo e per questo aspramente biasimato dalla critica. Per Wedekind il matrimonio, come già chiarito, era uno scacco alla sessualità, un accordo che vede l'uomo possedere e la donna sottomessa perdere i propri istinti erotici, se non per mero scopo riproduttivo, per tale motivo l'autore nei drammi decise di rappresentare Lulu come una donna nubile, dai tratti quasi ninfomani.¹¹⁵

Nonostante le censure e le critiche, *Lo spirito della terra* e *Il vaso di Pandora*, che insieme vanno a formare l'opera intitolata *Lulu*, sono da considerare il lavoro più importante e di successo di Frank Wedekind, non solo dal punto di vista letterario ma anche da quello teatrale. Il titolo unico *Lulu* fu scelto proprio perché omonimo alla protagonista di entrambi i drammi, la quale rappresentava la linfa vitale dei racconti, in quanto attorno a lei ruotavano tutti gli altri personaggi come satelliti.

I due testi videro la luce già nel 1904, essi rappresentavano il panorama storico decadente in cui erano stati concepiti, l'intento satirico e critico di Wedekind verso la

¹¹³ *ibid.*

¹¹⁴ I.A. Chiusano, *La vita erotica di Frank Wedekind*, Archivio de 'La Repubblica', 1992.

¹¹⁵ M. Ufer, *Frank Wedekind e la modernità. Recenti contributi critici all'opera dell'autore*, «Teatro e storia», 1997, pp. 258-259.

società non fu comunque abbastanza forte, o per meglio dire abbastanza chiaro agli occhi del pubblico, per far passare in secondo piano quello che Lulu effettivamente rappresentava sul palco teatrale.

La lascivia e i caratteri fortemente erotici degli avvenimenti non lasciavano abbastanza spazio per un'interpretazione tra le righe del testo, ma il drammaturgo non si assunse mai la colpa per l'errata comprensione superficiale del pubblico, al contrario la attribuì all'incapacità degli attori stessi o al modo in cui era stata rappresentata l'opera.¹¹⁶

L'intento di Wedekind era in realtà quello di rappresentare i veri aspetti universali della condizione dell'essere umano, fallibile e impossibilitato alla perfezione, naturalmente incline agli impulsi e agli spiriti maligni che abitano il mondo. Egli nutriva la speranza di essere in questo modo di aiuto agli uomini, rappresentando la verità, voleva trasmettere un messaggio più profondo, che si nutriva della mitologia. Ad essa, infatti, si ispira per i due titoli dei drammi, come a voler creare un ritorno all'antichità, alla saggezza primitiva, al periodo in cui l'uomo era governato solo dalle leggi di natura.¹¹⁷

Pur considerando Wedekind un precursore del Modernismo e già fortemente influenzato dai caratteri surrealisti che si ritroveranno nelle varie forme d'arte del primo Novecento, non si può evitare di notare i tipici tratti del teatro espressionista. Egli, infatti, mette in scena due racconti di genere drammatico se non addirittura tragico, che risentono delle ansie e delle angosce di quel tempo, le stesse che frutteranno molto lavoro a Freud e che avevano interessato anche la filosofia di Nietzsche alla fine del secolo.¹¹⁸

Utilizzando in realtà solo come sfondo questo scenario cupo e opprimente, Wedekind non perse l'occasione di sfruttare la propria ironia e la ferocia satirica che lo contraddistingueva e che ne faceva uno dei più anarchici drammaturghi, un «moralista satanico» come lo definì Petazzi. Il filo conduttore che va ad unire ogni singola scena è infatti l'umorismo dello sketch clownesco, del tema del circo,¹¹⁹ paradossale se si

¹¹⁶ J. L. Hibberd, *The Spirit of the Flesh: Wedekind's Lulu*, *The Modern Language Review*, 1984, pp. 336.

¹¹⁷ *ivi*, pp.337

¹¹⁸ *ivi*, pp. 342-343.

¹¹⁹ R. Guarino, *Rileggere Wedekind, Teatro e storia*, a VII, n.2, 1992, pp. 276-277.

pensa alle tematiche che voleva affrontare e al clima politico in cui scriveva, ma, forse, proprio grazie alla scelta di questo tema riuscì a fare della parodia il punto forte dell'opera.

Frank Wedekind mette in campo le più svariate personalità, che vanno a costituire un cast letterario stravagante: da Lulu che racchiude in sé innocenza e crudeltà, fascino e miseria, leggerezza e malinconia, al Dottor Schön che cerca di domarla, di dominarla razionalmente; da Schigolch, un personaggio cinico e crudele che sembra essere il padre di Lulu, e che riuscirà a sopravvivere a tutte le morti del dramma, ad Alwa, il figlio del Dottor Schön, da cui nasceranno i lirismi romantici più intensi, perduto innamorado della protagonista cercherà di salvarla a scapito della propria vita, così come succederà alla fine del dramma anche alla Contessa Geschwitz, eroina tragica di un amore omosessuale.

La presenza di altri personaggi secondari come il Dottor Goll, l'atleta Rodrigo, il giovane Hugenberg o il principe africano Escerny, funge da arricchimento ulteriore della storia, ma è soprattutto attraverso loro che Wedekind voleva rappresentare alcuni dei tanti uomini che avevano affollato la vita sentimentale e sessuale di Lulu.

Mentre tutti questi personaggi ruotano attorno a Lulu come manovrati da una forza gravitazionale inarrestabile, mentre vengono a crearsi situazioni grottesche in cui la follia si sussegue da un uomo all'altro, in cui si vede Lulu costretta prima a vestirsi da Pierrot, poi a danzare o a cantare, mossa come un burattino a sua volta, il clima del racconto si dipinge di tratti surrealisti. L'atto IV in particolare rappresenta un perfetto esempio delle dinamiche clownesche. Il caos governa la casa sontuosa in cui vive Lulu, si alternano i movimenti di Schigolch, Rodrigo, Hugenberg e Lulu, tutti presenti nella stessa stanza, a cui si aggiungono la contessa Geschwitz che origlia nascosta dal paravento e Ferdinando che si ritrova a fare da maggiordomo. A rendere comica la situazione si aggiunge il ritorno a casa di Alwa, l'amante di Lulu, che mette in fuga come topi tutti gli uomini presenti.

«RODRIGO: (balza in piedi) Figlio di un cane. (Fa per nascondersi dietro il paravento e fa un salto indietro) Dio mi protegga!

Si nasconde dietro le cortine della finestra di destra.

SCHIGOLCH: Dammi la chiave!

Strappa a Lulu la chiave e si trascina su per la scala verso la galleria. Hugenberg è scivolato dalla poltrona sotto il tavolo. [...]

HUGENBERG: (spiando di sotto la frangia del tappeto, tra sé). Se ne andrà subito, spero... così saremo soli...»¹²⁰

I singoli personaggi si trasformano, diventano simili a dei saltimbanchi, balzano avanti ed indietro, si nascondono, inveiscono e poi invocano Dio. Essi rimandano alla mente, in modo più che evidente, le movenze dei clown da circo, degli acrobati, andando a creare un dinamismo che mette quasi sempre in secondo piano la drammaticità delle scene. Una metamorfosi grottesca dei personaggi che voleva smascherare l'innaturalità della vita stessa. Ridicolizzando questi uomini così determinatamente intenti a dimostrare la propria virilità, Wedekind parodizza la stessa società capitalistica, nella quale gli uomini così come i clown diventano delle caricature, degli esseri alienati e denaturalizzati.¹²¹

Trascinati dal vortice della follia e del desiderio tutti gli amanti di Lulu andranno infine incontro alla rovina, se non addirittura alla morte; il medesimo infausto destino non risparmierà nemmeno la stessa protagonista, quando, costretta a prostituirsi, verrà assassinata senza pietà, da Jack "lo sventratore", l'ultimo uomo che aveva cercato di ammaliare per cercare denaro. Fato o scherzo del destino l'eroina drammatica va incontro alla morte proprio a causa di quel fascino fatale che con audacia aveva portato con sé fino alla fine.

¹²⁰ F. Wedekind, *Lulu. Lo spirito della terra, Il vaso di Pandora*, Adelphi, 1992, pp. 107.

¹²¹ P. Chiarini, *Il 'Vuoto' e la 'Forma' per una lettura della Lulu di Wedekind*, Studi germanici, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1976, pp. 28.

3.2 La bellezza erotica che scoperchia il Vaso di Pandora e perseguita una società bigotta.

Lulu viene rappresentata da Wedekind non solo come soggetto principale delle vicende, ma come analogia del messaggio morale ed educativo che voleva trasmettere. Centro gravitazionale delle attenzioni, Lulu viene continuamente mostrata e bramata come un animale da circo, come una merce di scambio. Ella verrà paragonata a più volte durante l'opera ad un animale in particolare, il serpente¹²², simbolo per eccellenza del peccato, ma anche dell'attrazione irresistibile verso il peccato stesso, una serpe «creata per diffondere sventura, per sedurre, adescare, avvelenare... per uccidere senza dar nell'occhio!»¹²³, come afferma il domatore nel prologo circense che introduce il doppio dramma.

La critica sociale che Wedekind voleva muovere attraverso quest'opera riguardava pienamente il suo tempo, nel quale gli uomini e le donne erano ormai prede del vizio, del consumo capitalistico e del peccato, ma non riuscendo a liberarsene, né a ritornare alla naturalezza primitiva e istintuale, allo spirito della terra che li aveva generati, fecero di quest'ultimo un capro espiatorio.¹²⁴ Allo stesso modo Lulu in Wedekind rappresenta la fonte e la colpa del desiderio di tutti gli uomini che, sognando di possedere l'irraggiungibile, di esorcizzare il demonizzato, finiscono per condannare sé stessi ad una vita di perdizione e aberrazione. Lulu, per cercare una via di fuga da queste ossessioni, numerose volte afferma di non essere quello che loro credevano o speravano:

«Quello che si pensa di me mi è affatto indifferente. Mai e poi mai vorrei essere migliore di quel che sono. Io sto bene così.»¹²⁵

«Non solo mi giudica un essere affascinante: pensa anche che sia una persona di buon cuore. Io non sono né l'uno né l'altro. Per sua disgrazia, invece, lei pensa che lo sia.»¹²⁶

¹²² J. L. Hibberd, *The Spirit of the Flesh: Wedekind's Lulu*, *The Modern Language Review*, 1984, pp. 340.

¹²³ Wedekind, pp. 29.

¹²⁴ Chiarini, pp. 340-345.

¹²⁵ Wedekind, pp. 92.

¹²⁶ *ivi*, pp. 94.

Fedele a sé stessa non rinuncia mai al proprio fascino selvaggio, perché indomabile, moglie e amante di molti uomini, ma, come Wedekind, sprezzante dell'esclusività amorosa matrimoniale. Una donna audace e indipendente, che, come Carmen, sogna la libertà, ritrovandosi invece condannata dalla bellezza angelica e diabolica, che la contraddistingue, a condurre una vita eternamente contesa tra un uomo e l'altro. Wedekind sa unire abilmente questo dualismo, divino-infernale, caratteristico di Lulu, già nel primo atto a distanza di poche battute presenta questo fascino paradossale:

«SCHWARZ: Il giorno dopo, alle dieci in punto, si spalancano le porte, ed entra il pancione spingendo in avanti quella *figura d'angelo*. [...]

«SCHÖN: (Solo davanti a Pierrot) Una *bellezza diabolica*.»¹²⁷

O ancora:

«ALWA: Mio Dio... lei mi appariva come *qualcosa di talmente alto al di sopra di me!* La veneravo forse più di mia madre, nel mio intimo.¹²⁸»

«ESCERNY: Quando balla il suo assolo *s'inebria della sua stessa bellezza*: una bellezza di cui sembra essere innamorata *fino a morire*¹²⁹ [...] Ciò che in lei mi attira non è tanto la sua bravura di danzatrice, quanto *l'eleganza fisica e spirituale* che si rivela in ogni suo movimento, [...]. Lei è una personalità superiore...¹³⁰»

L'ultimo esempio ed il più eclatante lo si può trovare nel discorso pronunciato dal Dottor Schön nella decima scena del terzo atto:

«SCHÖN: (disperato) [...] In te so dove termina l'angelo e incomincia il diavolo.¹³¹»

Il vaso di Pandora si scopercia di fronte alla sua spiccata sensualità libertina, accentuata dalla penna di Wedekind perché intenzionato a smuovere, attraverso uno scandalo letterario, una critica alla società borghese-guglielmina di quel tempo, stagnante in precisi principi morali che volevano focalizzare l'uomo su tre categorie di importanza, la famiglia, l'educazione e lo stato.¹³²

¹²⁷ Wedekind, pp. 33

¹²⁸ *ivi* pp. 81.

¹²⁹ *ivi*, pp. 85.

¹³⁰ *ivi* pp. 88.

¹³¹ *ivi*, pp. 94.

¹³² P. Chiarini, *Il 'Vuoto' e la 'Forma' per una lettura della Lulu di Wedekind*, Studi germanici, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1976, pp. 34.

Ad esse venivano contrapposte le «tre forme barbare di vita»¹³³ che categorizzavano una donna non rispettosa di tali principi, riportate nel saggio di Karl Kraus: la “puttana scacciata” perché priva del pregio più importante che dovevano conservare le donne da marito, la verginità; “la zitella” considerata come una donna minorata, privata di quella che doveva essere la sua unica ragione di vita; e infine la “giovane donna illibata”, modello femminile da seguire per assicurarsi una vita morigerata.

Con ciò Lulu stessa nell’età moderna diventa tutto quello che per il mito rappresentava il vaso di Pandora: il dualismo femminile di origine e distruzione, l’ammaliante mistero del fascino femminile dominante e dominato, il desiderio e la curiosità (come per Eva nelle Sacre Scritture) di scoprire il proibito¹³⁴. Se per Pandora aprire lo scrigno regalato da Zeus aveva voluto significare liberare nel mondo tutti i mali celati in esso, per gli uomini che cercarono di aprire il cuore dell’amata Lulu, desiderosi di scoprire cosa vi fosse davvero racchiuso all’interno, si scoperchiò una realtà mortifera. Un destino degenerante che li trasformò in burattini mossi da una volontà esterna, guidati da impulsi animali, privati del proprio raziocinio. Lulu appare agli occhi fanatici dei suoi amanti una divinità irraggiungibile, da venerare, che fa perdere il senso della realtà e perciò allo stesso tempo da temere. Il Dottor Schön ne rappresenta uno specifico esempio delirante:

«Se ti sto a sentire, non so più pensare.»¹³⁵

«La follia si è già impadronita di me»¹³⁶

«Mi stai attaccata come un morbo inguaribile»¹³⁷.

Lulu, infatti, è per lui un morbo mortale, l’amante e la carnefice racchiuse in un solo corpo dalla bellezza afrodisiaca della femme fatale.

Frank Wedekind con la ripresa del mito di Pandora voleva quindi criticare la società bigotta di cui si ritrovava a far parte tra Otto e Novecento, che condannava una donna

¹³³ K. Kraus, saggio introduttivo a Lulu: Lo spirito della terra; “Il vaso di Pandora”, Adelphi, 1992, pp. 24.

¹³⁴ J. Schuler-Will, Wedekind's Lulu: Pandora and Pierrot, the Visual Experience of Myth, German Studies Review, 1984, pp. 30-31.

¹³⁵ Wedekind, pp. 95.

¹³⁶ *ivi*, pp. 101.

¹³⁷ *ivi*, pp. 114.

etera e ne godeva della morte, considerando quest'ultima l'unica via per la liberazione dai mali carnali che avevano contaminato la terra.

Una critica ad una comunità di uomini che per secoli aveva messo al guinzaglio i propri istinti naturali, sessuali o vitali che fossero, additando tutto ciò che poteva portare all'ozio, alla mollezza, alla depravazione, prima causa fra tutte: l'amore erotico.

Un chiaro parallelismo tra storia e mitologia, che vede il temuto giardino di Armida diventare realtà: come i soldati epici o i cavalieri medievali letterari venivano messi in guardia dal cadere preda del confortevole stato di estasi sensoriale e sentimentale che vi trovavano all'intero, per non rischiare di perdere di vista il proprio onore e il proprio dovere, anche gli uomini sulla terra dovevano essere prudenti, evitare di abbandonarsi al piacere, all'edonismo per non rischiare di indebolire il sistema produttivo industriale alienante che la fine dell'Ottocento aveva invece programmato di incrementare.

Come soleva essere ormai da secoli, nella donna, anche se innocente, si identificava la prima fonte del peccato e dell'istigazione agli istinti naturali dell'uomo. Perciò l'inquietudine etica dilagante di timorosi «bigotti e ubbidienti» decise che l'umanità si sottomettesse all'umile morale cristiana secondo cui «l'onore del mondo viene diminuito se aumenta il suo piacere.»¹³⁸

¹³⁸ Kraus, pp. 12.

3.3 Il confine labile tra vittima e carnefice.

Nella seconda scena del primo atto di *Lulu* Wedekind presenta la protagonista sotto le vesti di Pierrot intenta a posare per il pittore Schwarz. Un incipit che potrebbe apparire strano se si attende il primo incontro con la femme fatale promessa dal racconto, le aspettative vengono infatti tradite da un costume carnevalesco che va a coprire il fascino e la sensualità tipici delle donne fatali della tradizione noir dei primi anni del Novecento. Perché l'autore abbia scelto proprio di presentare Lulu travestita da Pierrot lo si può ben comprendere solo conoscendo la storia che ha dato vita a tale personaggio.

La figura di Pierrot, seppur solitamente accompagnata da altri personaggi burleschi quali Arlecchino, Colombina etc., rappresenta dalla sua nascita la malinconia. La pelle candida, le occhiaie nere, così come erano nere le lacrime disegnate sul volto, erano tutte peculiarità tipiche che andavano a creare nella cultura comune la maschera carnevalesca più melanconica.

La tristezza di Pierrot nasceva dall'inquietudine di desiderare ciò che non poteva avere, innamorato della Luna la aspettava ogni notte, lei lo amava in sogno, ma poi si faceva sempre così eterea e distante.¹³⁹ Un amore impossibile, un desiderio inafferrabile che contraddistingue anche l'eroina tragica wedekindiana. Lulu assume come in Pierrot il ruolo di maschera, una maschera che cela le passioni inesprese dell'uomo, che riprende il dualismo buono/diabolico, ma soprattutto accoglie le caratteristiche che Pierrot interpretava nel diciannovesimo secolo: la malinconia, l'indifferenza e una nascosta crudeltà sinistra.¹⁴⁰

Lulu-Pierrot sintetizza tutti questi aspetti psicologici nella propria persona, andando incontro all'auto-distruzione. Attraverso il proprio fascino di Femme Fatale riesce per molti anni a trovare salvezza nell'eredità di uomini ricchi, che indeboliti dalla sua

¹³⁹ A. Marcigliano, Pierrot e la luna in www.electomagazine.it.

¹⁴⁰ J. Schuler-Will, Wedekind's Lulu: Pandora and Pierrot, the Visual Experience of Myth, *German Studies Review*, 1984, pp. 36.

bellezza e sensualità erotica le cadevano piedi con l'unico desiderio di averla in moglie.

Sfuggente e indomabile Lulu diventa, come lo era Carmen per Don José, un'ossessione, un "uccellino selvaggio", impossibile da catturare, accentuando più ancora il desiderio di venir catturato. È una corsa ad ostacoli quella di Lulu, che la vede in balia di uomini perversi, vecchi e giovani, ricattatori, ricchi, artisti o atleti, ogni tipo di virilità si prostra ai suoi piedi, ma non solo, anche la stessa contessa Geschwitz si dimostrerà totalmente rapita dall'amore verso Lulu, diventando ella stessa vittima sacrificale nell'ultimo atto.

Recuperando il tema del vaso di Pandora si potrebbe affermare che il vaso scoperciato da Lulu abbia rilasciato specificatamente tutti i mali d'amore che affliggono l'umanità. Un amore distruttivo a cui consegue una catabasi fisica e mentale; «Andiamo all'inferno! E sono io che guido.»¹⁴¹ le urla Schön in preda ad una furente gelosia che lo conduce poco dopo alla morte. Questa come le altre numerose morti presenti nel dramma convergono in un'unica causa comune, la follia degradante dell'uomo innamorato di Lulu. Ritorna nuovamente il tema dell'uomo degradato per amore già sopra citato, ma questa volta legando a sé le ansie, le psicosi e i fantasmi dell'animo che il ventesimo secolo, con l'instabilità dei nuovi panorami rivoluzionari politici e sociali, aveva saputo generare. All'inizio del XX secolo, infatti, la modernità si sta affermando in modo improvviso e lo shock del cambiamento nelle grandi città porta l'uomo ad essere gettato tra la folla sempre crescente, a sentirsi perduto psicologicamente e fisicamente e solo tra l'individualistico anonimato generale.¹⁴²

Lulu diventa al contempo generatrice e vittima di quell'amore fanatico che è destinata a subire, «vittima di tutti che sacrifica tutti»¹⁴³, la cartina di tornasole attraverso la quale viene rappresentata la società, governata dal denaro e dalla violenza.¹⁴⁴ È per

¹⁴¹ Wedekind, pp. 115.

¹⁴² M. A. Bazzocchi, *Cento anni di letteratura italiana. 1910-2010*, Piccola Biblioteca Einaudi, 2021, pp. 13

¹⁴³ Krauss, pp. 16.

¹⁴⁴ P. Chiarini, *Il 'Vuoto' e la 'Forma' per una lettura della Lulu di Wedekind*, Studi germanici, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1976, pp. 36.

cercare fortuna economica che Lulu acconsente a sposare vecchi uomini benestanti, non per amore o sentimentalismo, e per la stessa ragione si ritroverà ad affittare il proprio corpo a sconosciuti, quando ormai povera e consumata è costretta a vivere in una sudicia soffitta londinese.

Il denaro è il principale motore delle azioni di Lulu, per assicurarsi la propria indipendenza e libertà, il fascino fatale il mezzo attraverso cui raggiungere i propri scopi, un mezzo che alla fine le si ritorcerà contro.

Nell'ultima scena, infatti, Wedekind rappresenta l'umiliante fine della protagonista, la quale, ormai donna di strada, per disperazione si abbandona tra le braccia di quello che sarà il suo ultimo inaspettato cliente. Jack lo Sventratore, salito con lei nella soffitta, ne abusa e la uccide, una scena dai toni truculenti che diventa emblema dell'intera opera, evidenziando il confine labile tra vittima e carnefice su cui Lulu aveva sostato troppo a lungo.

3.4. Alban Berg, la trasgressione della dodecafonia per rappresentare le ombre d'amore di una donna sensuale.

Nei primi anni del Novecento era evidente la necessità di una “nuova classicità” musicale, che prendesse le distanze dal territorio melodico fino ad allora sfruttato ed usurato. La risposta a questa necessità la si trovò nella Scuola di Vienna di cui Arnold Schönberg, Anton Webern e Alban Berg ne furono i tre principali esponenti. Ma, prima di approdare alla soluzione definitiva, vi furono altri compositori che tentarono la scalata d'arrivo; tra questi, ad esempio, Ferruccio Busoni¹⁴⁵ (1866-1924) lanciava una proposta musicale che si ispirava alla musica polifonica, prendendo ovviamente come modello insuperabile Bach, con l'intenzione di mettere in rilievo tanto la melodia quanto l'armonia del brano.

¹⁴⁵ M. Carrozzo, C. Cimagalli, *Storia della musica occidentale*, Armando editore, pp. 351.

Negli stessi anni un altro compositore e pianista europeo stava lavorando alla creazione di una musicalità innovativa, avvicinandosi ancora di più a quella che sarà la dodecafonia di Schönberg: Aleksandr Skrjabin¹⁴⁶ (1827-1915). Visionario per natura ricercava nel suono anche una correlativa rappresentazione visiva; nei suoi concerti orchestrali, infatti, associava delle particolari luci colorate ai singoli suoni della nuova scala musicale da lui ideata, la quale si basava sul susseguirsi o sovrapporsi di intervalli di quarte (do, fa#, si bemolle, mi, la, re). Un nuovo sistema che si allontanava da quello tonale classico utilizzato dalla tradizione orchestrale precedente e che portava alla creazione di una realtà alterata, astratta, accompagnata dai così detti «accordi mistici¹⁴⁷» che ne costituivano lo scheletro armonico.

Considerando ora i tre compositori sopra citati della scuola di Vienna, si coglie definitivamente la realizzazione di un modo di musicare del tutto originale: *l'atonalità*. In un periodo storico in cui la società europea stava vivendo una forte ansia esistenziale, data dalla fine di un'epoca, dalle guerre in atto e dalla morte dilagante, anche la musica, quale moto artistico dell'animo, venne influenzata dalla frustrazione e dal dolore. È così che lo sperimentalismo musicale, riprendendo alcuni tratti tradizionali della musica espressionista ed enfatizzandoli, visto il panorama disastroso, assunse la funzione di catarsi, di mezzo attraverso il quale esprimere la sofferenza e l'angoscia universale. Nell'atonalità, così come nella dodecafonia, l'estrema instabilità tonale, data da un'assenza di centro armonico gravitazionale, voleva in realtà rappresentare l'instabilità psicologica novecentesca, causata da una perdita dei valori tradizionali dell'epoca appena conclusa, dai traumi perturbanti della guerra e dalla costante e coscienza della finitezza della vita, propria anche dell'anti-logicità del mondo onirico e inconscio studiato da Freud in quegli anni.¹⁴⁸

Questo modo di comporre, caratterizzato in sostanza da suoni aspri, fraseggi aperti e abbandono delle risoluzioni classiche, ben presto dimostrò di avere bisogno di una solida base di partenza, come ad esempio un testo letterario, poiché sorgendo da una

¹⁴⁶ Ivi, pp. 352

¹⁴⁷ ibid.

¹⁴⁸ Ivi, pp. 381.

partitura frammentata, lontana da ogni logica tonale o tematica usuale, rischiava di perdersi nell'incoerenza.¹⁴⁹

Seguendo le caratteristiche compositive richieste dalla nuova musica atonale Schönberg si accorse di aver utilizzato tutti e dodici i suoni della scala indistintamente, senza una gerarchia precisa, senza mai ripeterne uno più di un altro, creando così la così detta "dodecafonìa". Quest'ultima si dimostrò essere una musica di più ampio raggio ma al contempo molto complessa, che lo stesso Maestro soleva definire un «metodo di composizione con dodici note poste in relazione soltanto l'una con l'altra.»¹⁵⁰

Ho ritenuto di rilevante importanza citare Schönberg in quanto maestro e mentore di Alban Berg, che fin da giovane decise di seguire le sue orme grazie al fato e alla sua naturale inclinazione musicale. A Schönberg Berg sarà sempre debitore, dimostrando la propria gratitudine nella dedica di *Lulu* scritta nel 1934 e a lui rivolta, in cui egli ne parlava come il «prodotto di un lavoro di anni a Te (Schönberg) nel più intimo consacrato.»¹⁵¹

Alban Berg si adoperò per lavorare in questa direzione compositiva dal 1910 circa in poi. Utilizzando lo stile atonale e dodecafonico compose due opere in particolare, il *Wozzeck* e *Lulu*, per la prima prese ispirazione dal dramma di Büchner del 1914¹⁵², per la seconda dalla rappresentazione privata del *Vaso di Pandora* di Karl Kraus a cui aveva assistito nel maggio del 1905.¹⁵³

Nel *Wozzeck* si riscontra la combinazione di svariate forme musicali, tra cui le più recenti: atonalità, dodecafonìa ed espressionismo; lo stesso si riscontrerà in *Lulu*, la quale però fu ulteriormente arricchita da un simbolismo musicale di natura esoterica, che permetteva al compositore di nascondere tra i righi del pentagramma parte della

¹⁴⁹ ivi pp. 357.

¹⁵⁰ A. Schönberg, *Composizione con dodici note. Stile e idea*, cit. in *Storia della musica occidentale*, a cura di M. Carozzo, C. Cimagalli, Armando editore, pp. 358.

¹⁵¹ P. Petazzi, *Alban Berg. La vita, l'opera e i testi musicali*, Universale economica Feltrinelli, 1977, pp. 13.

¹⁵² M. Girardi, *Composizioni vocali e strumentali di Alban Berg, Fino a Wozzeck: dall'opera I all'opera 6 (1908-1915)*, 1989, pp. 305

¹⁵³ P. Cecchi F. Cerha, *Lulu. Opera in tre atti dalle tragedie «Erdgeist» e «Buchse der Pandora»*, di Frenk Wedekind, Musica di Alban Berg. Ed. Universal Wien, rappr. per G. Ricordi e Co, Ufficio Stampa del Teatro La Fenice, 1990, pp 1074.

propria autobiografia.¹⁵⁴ Berg, infatti, nel comporre sembra essere stato ispirato da alcuni momenti della sua vita; la storia d'amore segreta con una certa Hanna Fuchs-Robettin ne rappresenta forse l'esempio più evidente. Essa fu, in effetti, lo specchio delle vicende amorose che verranno poi raffigurate in *Lulu*. Un sogno irrealizzabile alla radice, una relazione impossibile quella che Berg sognava con Hanna, una bellissima donna sfuggente ma sfortunatamente già sposata, che serberà nel suo cuore fino alla fine.

Passando ora alla vera e propria creazione dell'opera musicale *Lulu* è necessario annotare che essa arrancò diverse volte, andando incontro ad alcune battute di arresto a causa dell'accurato *labor limae* che Berg protrasse fino alla sua morte, avvenuta nel 1935. Le numerose revisioni da lui appuntate non gli permisero di guadagnare abbastanza tempo per concludere definitivamente la stesura dell'opera, lasciandola, per forza di cose, inconclusa, costituita da due atti più un terzo in fase di elaborazione, quest'ultimo per molti anni visse in stato di stallo. Solo qualche anno più tardi Fredrich Cerha¹⁵⁵ fu in grado di risistemare il III atto seguendo le annotazioni, il disegno organico ben definito dall'autore deceduto e alcune riprese dagli atti precedenti¹⁵⁶; tutto ciò servì solamente ad arginare il problema dell'incompletezza ma non riuscì mai completamente a sostituire il lavoro che avrebbe saputo rifinire lo stesso Alban Berg.

La dodecafonia berghiana viene definita da Carrozzo e Cimagalli una «emancipazione della dissonanza»¹⁵⁷, è probabile quindi che non sia un caso l'utilizzo della medesima per rappresentare la storia di un'emancipazione femminile. È lo stesso «caos organizzato»¹⁵⁸, caratteristico dello stile compositivo di Berg, che riuscirà ad esprimere al meglio le movenze e le dinamiche caotiche e a tratti burlesche del racconto di Wedekind.

La struttura sintetizzata dell'opera è così costituita:

¹⁵⁴ Carrozzo, Cimagalli, pp. 364.

¹⁵⁵ F. Cerha, *Lulu. Opera in tre atti dalle tragedie «Erdgeist» e «Buchse der Pandora»*, di Frenk Wedekind, Musica di Alban Berg. Ed. Universal Wien, rappr. per G. Ricordi e Co, Ufficio Stampa del Teatro La Fenice, 1990, pp 1133-1136.

¹⁵⁶ P. Petazzi, *Lulu. Opera in tre atti dalle tragedie «Erdgeist» e «Buchse der Pandora»*, di Frenk Wedekind, Musica di Alban Berg. Ed. Universal Wien, rappr. per G. Ricordi e Co, Ufficio Stampa del Teatro La Fenice, 1990, pp. 1079

¹⁵⁷ Carrozzo, Cimagalli, pp. 354.

¹⁵⁸ Petazzi, *Alban Berg. La vita, l'opera e i testi musicali*, Universale economica Feltrinelli, 1977 pp. 9.

-I Atto: Prologo+ Scene I, II, III rappresentano i primi tre atti dello Spirito della terra;

-II Atto: Scene I, II rappresentano il quarto atto dello Spirito della terra e il primo del Vaso di Pandora;

-III Atto: Scene I, II corrispondono il secondo e terzo atto del Vaso di Pandora.

Attraverso sette scene divise in tre atti Berg fa confluire l'ascesa e la discesa della protagonista cercando di non perdere mai la linea anticonformista del linguaggio di Wedekind, continuamente diviso tra il dramma e l'ironia, tra la satira e l'amaro pessimismo.¹⁵⁹

Trasponendo tutto questo in musica Berg cerca di mantenere lo stile ironico diabolico wedekindiano attraverso dinamiche marionettistiche di scena. Egli manipola con precisione il tempo musicale, basando in questo modo delle intere scene su uno studiato uso dell'accelerando o rallentando, utilizzando in certi casi addirittura dei ritmi che ricordano gli sketch clowneschi del circo. Tuttavia, nella partitura si notano delle allusioni formali alla tradizione operistica, riporta infatti alcuni stili tipici dell'opera classica; che siano esse soluzioni più chiuse e rigide come l'arietta, il duettino, la canzonetta o di più ampio respiro strumentale come la Sonata, il Rondò etc. è probabile che con esse volesse solo alludere allo stile che andava ricercando.

È anche vero però che, nonostante la sperimentazione e la nuova maniera appresa durante gli anni della Scuola di Vienna, nell'atto compositivo Berg sarà comunque sempre influenzato dall'eredità di Mozart e Wagner. Dal primo riprenderà in particolare la formalità della sonata, dal secondo soprattutto i *leitmotiv*, tipici wagneriani, ovvero rimandi interni all'opera, etichette atte a caratterizzare i singoli personaggi che con una certa circolarità continuano a ritornare in scena.¹⁶⁰

Nella prima scena, in particolare, queste molteplicità stilistiche si succedono nel seguente ordine: recitativo-introduzione, canone, coda-melodramma-canzonetta-recitativo-duetto-arioso.

¹⁵⁹ Cecchi, Cerha, pp. 1080

¹⁶⁰ *ivi*, pp. 1086

Ancora una volta ci si ritrova a concordare con quello che Petazzi aveva definito un «caos organizzato», l'accumulazione berghiana oculata non lascerà però mai spazio alla dispersione o all'incoerenza. Anzi, le riprese tematiche evidenziano l'esistenza di uno schema mentale ben preciso per il compositore. Ne fungono da indicatori, ad esempio, i leitmotiv della *Geschwitz*, presentata sempre da raffigurazioni pentatoniche o i quattro «accordi del ritratto»¹⁶¹ che vengono più volte ripresentati durante l'opera, facenti riferimento al ritratto di Lulu vestita da Pierrot. Una costante nell'opera così come nel testo di Wedekind, un dipinto che rimane sempre intatto e inalterato, nonostante il caos circense, le morti e le sventure che si susseguono degradando lentamente ogni singolo personaggio; tema più volte sfruttato dalla letteratura, come nel noto *Ritratto di Dorian Grey* di Oscar Wilde.

Lulu è un'opera fondata su un gioco di rimandi, che ne costituirà la struttura circolare. Analizzando, qui di seguito, le conclusioni del II e III atto, si può notare come Berg riesca sapientemente a chiudere il cerchio musicale e narrativo del racconto.

Nel II Atto Alwa termina la scena con un inno estatico che raggiunge un lirismo sublime, dato anche dalla coesa unità sonora orchestrale, presagio di rovina e distruzione, ed è verso la fine del III atto che Berg recupera abilmente, in maniera circolare, lo stesso inno, nel momento in cui Alwa si ferma a contemplare la bellezza ancora imperturbabile del ritratto di Lulu, nella realtà ormai consumata e prossima alla morte.¹⁶²

Berg decise infine di concludere l'opera con un Adagio, così come aveva concluso i *Pezzi sinfonici dall'opera "Lulu"*, che lui amava intitolare «*Lulu-Symphonie*» e che funsero da trampolino di lancio per l'opera, ancora prima che venisse da lui conclusa, diretti da Erich Kleiber il 30 novembre 1934 a Berlino.¹⁶³

La prima vera rappresentazione di *Lulu* andò in scena il 2 giugno del 1937, diretta da Robert Denzler a Zurigo, ben due anni dopo la morte di Berg. Non era infatti possibile la realizzazione di tale spettacolo in piena Seconda Guerra Mondiale, poiché la censura avrebbe messo sicuramente l'opera al bando, visti i temi licenziosi che trattava. Ancor

¹⁶¹ Petazzi, pp. 134-135.

¹⁶² *ivi*, pp. 140-147.

¹⁶³ Girardi, pp. 356.

di più se si riflette su quanto duramente la retorica fascista relegava la donna a determinati campi lavorativi e domestici limitanti, celebrandola se rispettosa di una precisa morale muliebre. In questo panorama la figura di Lulu non poteva che essere giudicata perversa e immorale, ma forse proprio per tale motivo lo stesso Berg, accogliendo l'interpretazione di Karl Krauss rispetto all'opera wedekindiana¹⁶⁴, volle temerariamente rappresentare una realtà femminile del tutto opposta alla mentalità comune.

Krauss, con l'obiettivo di emancipare un'ideologia che considerasse anche la donna come sede del piacere erotico, non implicando per questo nulla di disonorevole, anzi rappresentandola come una positiva «forza eversiva nei confronti di una società fondata sul denaro e sulla menzogna»¹⁶⁵, ritrovava nella figura di Lulu, quale femme fatale, un ottimo alleato oscuro per portare alla luce tutte quelle caratteristiche del femminile per secoli ridotte a tabù e stigmatizzate. Lo stesso messaggio volle trasmettere l'opera di Berg rappresentando Lulu non solo come icona di un fascino enigmatico ed epifanico, ma anche simbolo della perdita del valore della bellezza in un mondo psicotico e alienato.¹⁶⁶

¹⁶⁴S. J. Dos Santos, *Marriage as Prostitution in Berg's Lulu*, *The Journal of Musicology*, Vol. 25, No. 2, 2008, pp. 146-148.

¹⁶⁵E. Napolitano, *Lulu. Il corpo come musica*, Università di Torino, 1989, pp. 238.

¹⁶⁶P. Petazzi, *Lulu. Opera in tre atti dalle tragedie «Erdgeist» e «Buchse der Pandora»*, di Frenk Wedekind, Musica di Alban Berg. Ed. Universal Wien, rappr. per G. Ricordi e Co, Ufficio Stampa del Teatro La Fenice, 1990, pp. 1083.

CONCLUSIONI

Con tale elaborato ho voluto analizzare una figura letteraria per molto tempo demonizzata, la Femme Fatale, per cercare di restituirle il giusto credito e una più corretta interpretazione da un punto di vista critico letterario.

Attraverso l'osservazione e lo studio condotti ho potuto osservare che nonostante lo scorrere del tempo questo tipo-letterario non è mai andato a sfumare, anzi, si potrebbe dire che con l'avanzare del modernismo e di un maggior libertinismo etico-sociale esso ha calcato sempre di più le scene, seguendo una costante comune a tutti i secoli: l'incomprensione.

La Femme Fatale si è dimostrata essere: nell'antichità una divinità decaduta, in quanto considerata immorale la presenza dell'irriverente superiorità femminile nelle Sacre Scritture; nell'antica Roma una donna di potere, una *domina* strategica e arguta, accusata di irretire gli avversari per guadagnare le proprie vittorie; nel medioevo una strega, una donna umiliata dalla nascente società capitalistica che ne svalutava il valore politico e sociale per non permetterle di potersi ribellare.

Le figure iconiche della mitologia che rappresentavano questo tipo di femminilità ancora oggi si riversano nei romanzi e nei racconti di molti autori, o ritornano come un velo metaforico utilizzato dagli studiosi, che le annoverano tra i modelli letterari imperituri. Così Praz nell'ultimo ventennio del Novecento recupera la storia di Medusa e ne fa un riferimento critico a cui attingere, ad esso invero si ispirano tutti quei testi letterari che associano irrazionalmente allo sguardo della donna dei poteri soprannaturali capaci di stregare l'uomo; o ancora, Krauss recupera il mito di Armida per chiarire l'inganno in cui cade il genere maschile quando viene travolto da un fo le amore svilente. Risulta chiaro, attraverso tali approfondimenti, come l'uomo sia sempre presentato quale vittima della Femme Fatale, e per questo ne teme le influenze, diffidando del valore che la figura femminile potrebbe assumere se posta allo stesso suo livello.

Un timore che dona ad ogni secolo la sua Femme Fatale, irrisa per motivi diversi ma pur sempre una donna che cerca di liberare la strada verso l'emancipazione femminile, verso quella libertà che la società patriarcale dominatrice cerca in tutti i modi di ostacolare. «Ma dietro quel primo ostacolo ce n'era un altro, e poi un altro ancora» come diceva, in introduzione, Virginia Woolf e così indifferentemente dal secolo in cui ci troviamo, dal luogo o dall'autore, la Femme Fatale si ritrova costretta a dover affrontare molteplici sfide, come fosse un cammino di redenzione che il narratore le pone di fronte; ne sono stati di esempio i due testi presi in considerazione in questa sede: *Carmen e Lulu*.

Analizzando il primo si è potuto notare che la vita da gitana condotta dalla protagonista, additata dall'Ottocento perché depravata e immorale, è caratterizzata da continui pericoli, piccole battaglie per la sopravvivenza. È attraverso il suo fascino, come già ampiamente dimostrato, che attrarrà diversi uomini, ufficiali, soldati o zingari, ma è con la sua caparbia e arguzia che spera di potersi salvare, di poter raggiungere la libertà tanto attesa. Quella di Carmen ci appare in conclusione una vita in fuga, tipica della Femme fatale, una fuga da chi la vuole subordinare, da chi brama di possederla, da chi la vuole imprigionare come un animale selvaggio da domare, una fuga da un amore stabile che la indebolirebbe, ma soprattutto un tentativo di scappare invano dalla morte.

Questo desiderio di indipendenza, di libertà, si è potuto comprendere ancor più facilmente attraverso lo studio dell'opera lirica di George Bizet, attraverso i chiari-scuroi sonori che si alternano nelle scene, attraverso gli accordi minori sintomo di una malinconia nascosta, attraverso la fine sontuosa del secondo atto, in cui Carmen intona: «come è bella, la vita errante, per patria l'universo, per legge la tua volontà, e soprattutto, la cosa inebriante: la libertà! la libertà!».

A questo punto la domanda su cui si è basata questa tesi ritorna a cercare una soluzione, la Femme fatale è quindi una donna diabolica o una donna infelicemente incompresa? Mérimée e Bizet, dall'analisi svolta, ci hanno fornito la risposta, presentando entrambi la storia di una femminilità travolgente e affascinante, priva di scopi demoniaci o depravanti, ma semplicemente alla ricerca della propria emancipazione.

Dall'altra parte Frank Wedekind ha reso la comprensione di tale risposta più ardua da cogliere ma non per questo meno valida. Se all'apparenza *Lulu* poteva sembrare un dramma misogino sulla volubilità di una donna sensuale, esso cela sapientemente tutto ciò che nemmeno la Carmen di Mérimée era stata in grado di esplicitare. Ovvero l'importanza e l'emancipazione della femminilità non solo da un punto di vista morale o sociale, ma soprattutto dal punto di vista erotico. Per molti secoli il corpo della donna è stato fatto oggetto di dominio maschile, ad esempio: nell'atto del matrimonio, quando la figlia femmina veniva ceduta al marito per volontà del padre, quasi come merce di scambio o garanzia di ricchezze; o ancora, nell'atto riproduttivo, quando nell'Alto Medioevo, in particolare, ella veniva considerata prettamente utile ad arricchire il popolo di nuove braccia necessarie alla produzione e all'economia del paese. Un corpo volto solo ai piaceri o ai bisogni dell'uomo, a cui si privava ogni diritto di opinione, una realtà di cui la politica e la religione fecero tabù. L'erotismo femminile era un tasto dolente, un tema che Wedekind seppe arditamente trattare nel dramma in questione, con l'obiettivo di scardinare tutti quei desueti preconcetti che governavano ancora il primo Novecento, concedendosi anche di dare scandalo con una figura provocatoria come quella di Lulu. A perseguire tale scopo si unì, come si è potuto vedere, la musica innovativa di Alban Berg, perfettamente riuscita e coerente alle tematiche che voleva affrontare. Dodici suoni costantemente intercambiati per dare una nuova voce alla realtà femminile, per creare un panorama sonoro eccitante ed inafferrabile proprio come lo era il mondo interiore di Lulu.

Così a dar credito al proprio scopo Wedekind mette in scena un girotondo di uomini che vanno a raffigurare in realtà l'egoismo del desiderio umano; non comprendendo la natura libera e incorreggibile di Lulu essi tentano invano di primeggiare uno sull'altro per raggiungere il proprio obiettivo, possedere la donna tutta per sé.

È questo, infine, il vero significato che viene a galla da uno studio più approfondito sull'opera, non la volontà di raccontare la storia di una donna diabolicamente affascinante, preda dei propri impulsi, ma l'intenzione dell'autore di criticare la società bigotta che condanna pubblicamente l'erotismo e la libertà femminile lasciandosi poi sopraffare dai desideri repressi nel proprio intimo.

BIBLIOGRAFIA

BATTEL B., *Il testo romantico e l'aggettivo. Studi su Nodier, Balzac, Mérimée* (1830-1833), Napoli, ed. scientifiche italiane, 1996.

BENNETT J., *The Great Composers: No. XIX. Georges Bizet*, London, *The Musical Times and Singing Class Circular*, Vol. 27, No. 526, 1886.

BERTOLINI L., *La leggenda di Fillide come metafora del sublime rovesciato*, Studying Humour, Bolzano, *International Journal* Vol 3, 2016.

BIZET G., *Carmen. Libretto e guida all'opera*, a cura di V. R. Segreto, Roma, Gremese editore, 1988.

BOITANI P., FUSILLO M., *Letteratura europea, Vol. III Grandi temi*, Torino, UTET, 2014.

BOOZER J., *The lethal femme fatale in the the noir tradition*, Illinois, University of Illinois Press, *Journal of Film and Video*, Vol. 51.

BRACCESI L., *Dissolute e maledette. Donne straordinarie del mondo antico*, Roma, Salerno Editore, 2021.

BRAUN S. D., *Lilith: Her literary portait, symbolism, and significance*, Lincoln, *Nineteenth-Century French Studies*, University of Nebraska Press.

BRUGNOLO S., *Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando*, *Between*, vol. III, n. 5, 2013.

CALVINO I., *Amori Difficili, L'avventura di un automobilista*, Milano, Oscar Mondadori, 2015.

CANTARELLA E., *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Roma, Riuniti, 1983.

CARROZZO M., CIMAGALLI C., *Storia della musica occidentale*, Roma, Armando editore, 1997.

- CATULLO, *Carmina*, Milano, Feltrinelli, 2015.
- CECCHI P., CERHA F., *Lulu. Opera in tre atti dalle tragedie «Erdgeist» e «Buchse der Pandora»*, di Wedekind, Musica di Alban Berg. Ed. Universal Wien, rappr. per G. Ricordi e Co, Venezia, Ufficio Stampa del Teatro La Fenice, 1990.
- CESCATTI O., *Carmen opéra-comique in quattro atti di Henri Meilhac e Ludovic Halévy, musica di GEORGE BIZET*, Venezia, Ufficio Stampa del Teatro La Fenice, 1997.
- CESERANI R., *Il Fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996.
- CHIARINI P., *Il 'Vuoto' e la 'Forma' per una lettura della Lulu di Wedekind*, Studi germanici, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1976.
- CHIUSANO I.A., *La vita erotica di Frank Wedekind*, Archivio de 'La Repubblica', 1992.
- CLAIR J., *Medusa: l'orrido e il sublime nell'arte*, Milano, Ed. Leonardo 1992.
- COLMEIRO J.F., *Exorcising Exoticism: "Carmen" and the Construction of Oriental Spain*, Spring, Vol. 54, No. 2, Duke University Press on behalf of the University of Oregon, 2002.
- DE BEAUVOIR S., *The Second Sex*, trans. H.M. Parshley, London, Lowe and Brydone, 1949.
- ELIADE M., *La Luna, la Donna e il serpente*, Trattato di storia delle religioni, Torino, Boringhieri, 1976.
- FEDERICI S., *Calibano e la strega. Le donne, il corpo e l'accumulazione originaria*, Milano, Mimesis, 2004.
- FELLETTI MAJ B.M., *Cibele*, Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale, Roma, ed. Istituto della enciclopedia italiana, 1959.
- FIORENTINO F., *Introduzione a "Carmen"*, Venezia, Marsilio, 2004.
- FORNARI F., *Carmen Adorata. Psicoanalisi della donna demoniaca*, Milano, Longanesi e C., 1985.

FORTE L., *L'erotico di Wedekind*, Torino, L'Indice, 1992.

Genesi 1,21-24

GIRARDI M., *Carmen, ou l'amour in Carmen, opéra-comique in quattro atti di Henri Meilhac e Ludovic Halévy, musica di George Bizet*, Venezia, Ufficio Stampa del Teatro La Fenice, 1997.

GIRARDI M., *Composizioni vocali e strumentali di Alban Berg, Fino a Wozzeck: dall'opera 1 all'opera 6 (1908-1915)*, Parma, STEP, 1989.

Grande dizionario dei personaggi letterari, Vol. I A-F, Torino, UTET, 2003.

Guarino R., *Rileggere Wedekind*, Teatro e storia, a VII, n.2, 1992.

GUARNIERI CORAZZOL A., *Uccidere il peccato: morti esotiche nell'opera francese fin de siècle*, in *Madama Butterfly. L'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione*, Firenze, ed. Leo S. Olschky, Centro studi Giacomo Puccini, 2004.

HALES B., *Projecting Trauma: The Femme Fatale in Weimar and Hollywood Film Noir*, *Women in German Yearbook*, Lincoln, University of Nebraska. 2007.

HIBBERD J. L., *The Spirit of the Flesh: Wedekind's Lulu*, Cambridge, *The Modern Language Review*, 1984.

JOHNSON W., *"Carmen" and exotic nationalism: "españa à la française"*, *Romance Notes*, Fall, Vol. 38, No. 1, University of North Carolina at Chapel Hill for its Department of Romance Studies, 1997.

KRAUS K., saggio introduttivo a *Lulu: Lo spirito della terra; "Il vaso di Pandora"*, Milano, Adelphi, 1992.

MÉRIMÉE P., *Carmen*, Milano, Bur, 2003.

MÉRIMÉE P., *Carmen*, Venezia, Marsilio, 2004.

NAPOLITANO E., *Lulu. Il corpo come musica*, in *L'impero dei sensi: da Euripide a Oshima*, a cura di Roberto Alonge, Bari, Edizioni di pagina, Università di Torino, 1989.

- ORLANDO F., *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino, Einaudi, 2017.
- P. PETAZZI, *Alban Berg. La vita, l'opera e i testi musicali*, Milano, Universale economica Feltrinelli, 1977.
- PADUANO G., *Se vuol ballare. Le trasposizioni in musica dei classici europei*, Torino, UTET, 2009.
- PAGANNONE G., *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, piccolo glossario di drammaturgia musicale, Lecce, Pensa Multimedia, 2010.
- PANDOLFI V., *Lulu, peccatrice di troppa umanità*, Il Dramma, Torino, Le grandi firme, 1947.
- PRAZ MARIO, *La carne, la morte, il diavolo*, Firenze, Sansoni Editore S.p.A, 1986.
- PRIVITERA G. A., *Nell'isola della Maga Circe*, testo in versi da Libro X, vv. 210-243; 275-345, Milano, Mondadori.
- SATTERFIELD S., *Intention and Exoticism in Magna Mater's Introduction into Rome in Latomus*, Bruxelles, Société d'Etudes Latines de Bruxelles, 2012.
- SCARAFFIA G., *Femme Fatale*, Firenze, Valecchi 2009.
- SCHULER-WILL J., *Wedekind's Lulu: Pandora and Pierrot, the Visual Experience of Myth in German Studies Review*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1984.
- SCOTT R., *The Fabrication of the Late Victorian Femme Fatale*, Torino, Einaudi, 1992.
- SEGRETO V. R., *Bizet, Carmen. Libretto e guida all'opera*, Roma, Gremese Editore, 1988.
- STURLI V., *Armida e il professore: note per una ricerca sull'intellettuale che si degrada* in *L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, Firenze, ed. Franco Cesati, 2021.

THOMASSET C., “*La natura della donna*” in G. Duby, M. Perrot, *Storia delle donne in Occidente. Il Medioevo*, Bari, Laterza, 2017.

UFER M., *Frank Wedekind e la modernità. Recenti contributi critici all’opera dell’autore*, «Teatro e storia», Roma, ed. Bulzoni, 1997.

URSO C., *La bellezza del femminile nel medioevo: un dono o una condanna?* Annali della facoltà di Scienze della formazione, Università degli studi di Catania, 2008.

WEDEKIND F., *Lulu. Lo spirito della terra, Il vaso di Pandora*, Milano, Adelphi, 1992.

SITOGRAFIA

BARBERO A., *La caccia alle streghe, un fenomeno inquietante*, Storia, raicultura.it

MARCIGLIANO A., Pierrot e la luna, www.electomagazine.it

MARIANI L., *Femmes fatales: al cinema con le "dark ladies"* (Prima parte: il noir classico), Milano, studi sul cinema, cinemafocus.eu, pp.6

PARENTE L., *Le Femmes Fatales del cinema, dall'epoca d'oro del noir ad oggi, storia del cinema*, cabiriamagazine.it

SANGIOVANNI A., *Qualche cenno sull'Ottocento: le rivoluzioni economiche e politiche*, e-learning Unite, 2020-21.

SBARDELLA A., *Medusa, un mostro dal fascino mortifero*, Storica-National Geographic.