

Théophile Gautier, la «mise en miroir» e la *Casina* di Plauto

di Daniela De Agostini

Il fantastico

Tra le diverse categorie di contenuti che emergono alla lettura dei racconti di Théophile Gautier, due in particolare possono riferirsi a *Arria Marcella. Souvenir de Pompéi*, che l'autore scrisse nel 1852¹. Come *Omphale*, *Le Pied de momie* e *La Morte amoureuse*, anche *Arria Marcella* è un racconto ispirato dalla proiezione del desiderio che tende a creare un livello immaginario calato in un passato onirico. E ancora letto nella prospettiva della *Morte amoureuse* e soprattutto di *Spirite*², lo stesso desiderio, a componente erotica, è protagonista in quanto 'retrospettivo' e fa risorgere dalle proprie ceneri la donna amata:

Au fond de la salle, sur un biclinium ou lit à deux places, était accoudée Arria Marcella dans une pose voluptueuse et sereine qui rappelait la femme couchée de Phidias sur le fronton du Parthénon ; ses chaussures, brodées de perles, gisaient au bas du lit, et son beau pied nu, plus pur et plus blanc que le marbre, s'allongeait au bout d'une légère couverture de byssus jetée sur elle³.

Si tratta di categorie riconosciute come peculiari del genere 'fantastico'⁴ di Gautier, cui il racconto che include la resurrezione di Pompei, insieme agli ultimi ricordati, fa sicuro riferimento; tutte le altre (la ricchezza delle visioni oniriche o allucinatorie, la tematica dello sdoppiamento, quel-

Presentato dall'Istituto di Lingue.

¹ Théophile Gautier, *Arria Marcella*, in *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, Édition présentée, établie et annotée par Jean Gaudon, Paris, Gallimard 1981.

² Id., *Spirite, nouvelle fantastique*, (1866), Présentée par André Pieyre de Mandiargues, Paris, Jean-Cyrille Godefroy 1982.

³ Id., *Arria Marcella*, cit., p. 197.

⁴ Cfr. Remo Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino 1996; Jean Bellemin-Noël, *Notes sur le fantastique (Textes de Théophile Gautier)*, «Littérature» 8, décembre 1972.

la dell'oggetto artistico che all'improvviso si anima, la follia⁵, la presenza del diavolo o dell'atto vampirico legato o meno alle scienze occulte, al magnetismo, alla metempsicosi o al sonnambulismo⁶) qui non appaiono o appaiono solo in filigrana, senza per questo occultare il significato più recondito dello sguardo del narratore che, del genere 'soprannaturale'⁷, con *Arria Marcella* si fa massimo interprete e precursore. La rappresentazione dell'impossibile, tema centrale di questo racconto, è 'specchio' dell'inaccessibile celato nel cuore del fantastico stesso; il racconto diventa allora l'allegoria più vicina al significato interno al genere che lo raffigura, e il suo contenuto diventa l'oggetto privilegiato dell'enunciato principale che è per l'appunto la resurrezione dell'oggetto stesso. La trama del racconto conferma questa lettura, ed è rivelatrice del legame profondo che si instaura tra di essa e il genere cui il *récit* appartiene. Il protagonista è Octavien che, con gli amici Fabio e Max, in occasione di un viaggio in Italia⁸, si reca al museo archeologico dell'Università di Napoli dove ammira più di ogni altro il frammento rinvenuto dagli scavi dell'antica Pompei, ricoperta dalle ceneri dell'eruzione del Vesuvio:

[...] c'était un morceau de cendre noire coagulée portant une empreinte creuse: on eût dit un fragment de moule de statue, brisé par la fonte; l'œil exercé d'un artiste y eût aisément reconnu la coupe d'un sein admirable et d'un flanc aussi pur de style que celui d'une statue grecque⁹.

⁵ Più volte il testo di Gautier fa allusione agli «élans insensés vers l'idéal rétrospectif» di Octavien, alla «folie» «qui faisait danser devant lui ses hallucinations» (*Ibid.*, p. 181; 182; 185). Si potrebbe leggere il racconto in tale prospettiva, e per questa tematica si veda il saggio di Paolo Tortonese («La follia tra miracolo e prova: la terza soluzione del fantastico», in *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica*, a cura di Michela Vanon Alliata, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2002, pp. 177-185).

⁶ Si veda, tra gli altri, Remo Ceserani, *op. cit.*, cap. III, pp. 75-97.

⁷ Cfr. Francesco Orlando, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, vol. I, Torino, Einaudi 2001, pp. 195-226. Il critico discute in parte l'importanza data da Tzvetan Todorov (si veda *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil 1970) allo scioglimento narrativo del racconto, da lui definito 'fantastico' se, alla fine, «né si razionalizza nello "strano" né si conferma nel "meraviglioso"» (p. 212). La tematizzazione del dubbio, in *Arria Marcella*, indurrebbe a parlare di soprannaturale, meglio ancora che d'incertezza, d'ignoranza, osserva Orlando, aggiungendo che in questo caso si tratta appunto di 'soprannaturale d'ignoranza' perché ciò che viene narrato «appare non in prospettiva d'autore ma sempre di personaggio: filtrato da una soggettività, guardato da un punto di vista» (p. 215). Octavien infatti è protagonista vigile ma inconsapevole, testimone involontario di ciò che sta accadendo.

⁸ In ognuno dei suoi viaggi, in Spagna, in Oriente, in Russia e in Italia, Gautier ricerca unicamente l'«être vivant en qui se reproduit et se retrouve – dans le temps – le type d'une beauté elle-même intemporelle», osserva Georges Poulet (*Théophile Gautier*, in *Id.*, *Études sur le temps humain*, I, Paris, Plon 1972, p. 319).

⁹ Théophile Gautier, *Arria Marcella*, cit., p. 16.

Come la città cui appartiene, «étouffée par la cendre chaude du volcan» da duemila anni, la «rondeur d'une gorge» ha conservato la sua «noble forme» attraversando i secoli lasciando intatta la sua bellezza, quella che Octavien può ammirare a Pompei in un giorno diffuso di luce che sembra appartenere «plutôt au monde du rêve qu'à celui de la réalité». Eppure, dirà il narratore, «quiconque a vu une fois cette lumière d'or et d'azur en emporte au fond de sa brume une incurable nostalgie»¹⁰ che, infatti, lascerà il protagonista preda di una «morne mélancolie». Il racconto è dunque sotto il segno di quel *jour nocturne*¹¹ o 'chiarezza lunare' che avvolge le forme in figure invisibili e fantasmatiche e che, come scrive Marc Eigeldinger, permette «la pénétration dans les couches mystérieuses du rêve et de l'inconscient, l'entrée dans l'univers somnambulique, ouvert sur les hallucinations les plus étranges, et dans les altérations de la durée»¹². Ma è anche sin da subito sotto il segno dell'*ossimoro*, figura retorica che contraddistingue il racconto e che bene riflette il contrasto tra attrazione e repulsione che è alla base, secondo Paolo Tortonese, della personalità di Gautier e nella quale «les contraires trouvent pour un instant, dans l'écriture, une solution à leur conflit»¹³. Octavien infatti, nella prima parte del racconto¹⁴, e nella sua visita diurna alla città di Pompei, ne scopre il teatro, le case, la «voie des Tombeaux» e la villa di Arrio Diomede:

Il regardait d'un œil effaré ces ornières de char creusées dans le pavage cyclopéen des rues et qui paraissent dater d'hier tant l'empreinte en est fraîche; ces inscriptions tracées en lettres rouges, d'un pinceau cursif, sur les parois des murailles : affiches de spectacles, demandes de location, formules votives, enseignes, annonces de toute sorte [...] ; ces maisons aux toits effondrés [...] ; ces fontaines à peine tarées [...] ; ces temples voués à des dieux passés à l'état mythologique et qui alors n'avaient pas un athée [...] ; ces boutiques où ne manque que le marchand; ces cabarets et ces doubles théâtres de drame et de chant juxtaposés, qui pourraient reprendre leurs représentations [...]¹⁵,

¹⁰ *Ibid.*, p. 170 e p. 204.

¹¹ «La lune illuminait de sa lueur blanche les maisons pâles, divisant les rues en deux tranches de lumière argentée et d'ombre bleuâtre. Ce jour nocturne, avec ses teintes ménagées, dissimulait la dégradation des édifices» (*Ibid.*, p. 182). L'espressione è anche di Marc Eigeldinger nell'articolo «*Arria Marcella*» et le *jour nocturne*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier» 1, 1979, pp. 3-14.

¹² Marc Eigeldinger, *art. cit.*, p. 7.

¹³ L'intero testo è soffuso di ambiguità: questa equivocità, osserva Paolo Tortonese, «rebondit dans des ambiguïtés de couleurs, de température qui, toutes, renvoient à la condition double de l'héroïne, qui est en même temps morte et vivante, comme sa plus célèbre consœur, figurant dans un autre conte, *La Morte amoureuse*». (Paolo Tortonese, *Introduction*, in Théophile Gautier, *Œuvres*, Paris, Laffont 1995, p. XXV).

¹⁴ La divisione in *microrécits* è dovuta allo stesso Marc Eigeldinger, *art. cit.*

¹⁵ Théophile Gautier, *Arria Marcella*, cit., p. 171.

e poi, vincendo ogni resistenza, con la sua «passion impossible et folle pour tous les grands types féminins conservés par l'art ou l'histoire»¹⁶, si apre la strada al risorgere del passato. Così Octavien assiste, nel sogno, o nel delirio, nella sua erranza notturna in ogni caso, alla resurrezione di Pompei, delle sue case e dei suoi abitanti, e a quella della figlia di Arrio Diomede, che è riportata alla vita e al calore del desiderio in una visione fantastica. Si tratta del riconoscimento dell'ideale che, come viene osservato, non è «generalmente, in Gautier, scoperta, ma ritrovamento di un assoluto già inconsapevolmente presente, da sempre, nella mente del personaggio; di un assoluto che riemerge dalle profondità di un passato al tempo stesso morto e intatto, e produce un'impressione intensa di *déjà vu*»¹⁷:

Dans la travée des femmes, il venait d'apercevoir une créature d'une beauté merveilleuse. À dater de ce moment, les charmants visages qui avaient attiré son œil s'éclipsèrent comme les étoiles devant Phœbé : tout s'évanouit, tout disparut comme dans un songe : un brouillard estompa les gradins fourmillants de monde, et la voix criarde des acteurs semblait se perdre dans un éloignement infini¹⁸.

Nella terza parte del racconto, la stessa visione fa da sfondo al ritorno di ogni essere alla realtà che lo ingloba. Il tempo onirico «est greffé sur le temps réel, de même que l'expansion du désir vient colorer la fadeur de l'existence et l'enrichir d'une dimension supplémentaire»¹⁹, osserva Marc Eigeldinger che ha analizzato *Arria Marcella* come modello di una visione nata dall'attività dell'immaginazione mitica e ha letto le sue analogie con la *Gradiva* di Wilhem Jensen commentata da Freud²⁰. Entrambi i testi mettono in scena la fantasticheria e il feticismo; e entrambi gli eroi sono dotati di una immaginazione retrospettiva che riattualizza il passato, rianimando in questo caso una civiltà antica. Octavien e Norbert sono divisi tra «la conscience lucide et l'inconscience», abitati dal dubbio, o da quello che Freud chiama «le problème de la substantialité de l'apparition»²¹: è riportata in vita un'essenza corporea o una forma fantasmatica? La differenza fondamentale consiste infatti, per Eigeldinger, nel privilegiare l'immaginario da parte di Octavien, e di Norbert, protagonista del più lungo

¹⁶ La realtà non seduce Octavien che «avait aimé Hélène [...], s'était composé un sérail idéal avec Sémiramis, Aspasia, Cléopâtre, Diane de Poitiers, Jeanne d'Aragon. Quelquefois aussi il aimait des statues [...] ». *Ibid.*, p. 181.

¹⁷ Pierluigi Pellini, *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Milano, Edizioni dell'Arco 2001, p. 84.

¹⁸ Théophile Gautier, *Arria Marcella*, cit., p. 193.

¹⁹ Marc Eigeldinger, *art. cit.*, p. 9.

²⁰ Sigmund Freud, *Délires et rêves dans la «Gradiva» de Jensen*, précédé du texte de la *Gradiva*, Paris, Gallimard 1949.

²¹ *Ibid.*, pp. 43, 48, 134-135 e 191.

racconto di Jensen, nello scegliere infine il reale, e nel considerare dunque la storia narrata quella di una 'malattia', di un incurabile delirio la prima, e la seconda di una guarigione, «d'une réduction des phantasmes par le triomphe de la vie»:

Arria Marcella est une création du songe qui ressuscite sous l'action du désir et qui est replongée dans la mort pour se fixer dans l'âme d'Octavien comme l'image de l'Éternel féminin ; Gradiva, figure esthétique, s'incarne en Zoé, en qui Norbert reconnaît une amie d'enfance, possédant toutes les vertus tangibles de l'existence²².

Il cammino dei due scrittori è rovesciato: Jensen procede verso la luce della realtà trasformando l'essere intravisto nella visione in un corpo, incarnando il mito nello spessore della vita; Gautier ricrea un'«ombre idéale dans l'espace onirique», colloca il mito nello spazio interiore preservandolo dal mondo esterno in quanto immagine corrotta dalla degradazione del tempo e dell'angoscia della morte. Mentre quello del primo è un percorso lineare, quello del secondo è circolare, muove dal mito, entra nel reale onirico e fa ritorno alla trasparenza dello spazio mitico. Come Goethe, Gautier è certo che l'«Éternel féminin nous entraîne en haut»²³. È quanto accade a Guy de Malivert che, all'inizio di *Spirite*, è «heureux sans qu'il lui fût arrivé aucun bonheur»²⁴, rallegrato da due o tre bicchieri di Bordeaux e in preda a una sorta di «béatitude physique, résultat de l'accord parfait des organes»; e, alla fine della romanzo, dopo aver valicato i limiti del tempo e dello spazio reali, è sì come il barone di Féroë glielo ha prospettato, vittima di «nostalgies désespérées» e di «inexprimables lassitudes»²⁵ ma, come Spirite, è *forma* nuova di un mondo ideale. Le ultime parole dello stesso barone di Féroë, quelle che chiudono il testo, non sono infatti messaggere di morte («ne passez pas d'un monde dans l'autre et ne répondez pas à l'appel qui cherche à vous attirer hors de la vie sensible»²⁶, egli aveva intimato a Malivert), bensì di una vita ultraterrena e di una felicità duratura a lui non concessa:

«Les voilà heureux à jamais : leurs âmes réunies forment un ange d'amour, dit avec un soupir mélancolique le baron de Féroë. Et moi, combien de temps me faudra-t-il encore attendre?»²⁷.

²² Marc Eigeldinger, *art. cit.*, p. 13.

²³ Sono le ultime parole del coro nel *Secondo Faust* di Goethe.

²⁴ *Spirite, nouvelle fantastique*, cit., p. 13.

²⁵ *Ibid.*, p. 57.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibid.*, p. 196.

Guy de Malivert e Spirite non seguono soltanto l'esperienza visionaria di Swedenborg²⁸ acquistando la dignità di angeli e godendo dell'eterna giovinezza pur nella morte – che non è priva di nostalgia del simbolico, o di rimpianto per la perdita del romanzesco; accedendo all'elevazione nella sfera celeste, le anime che si muovono nell'azzurro dell'universo 'esprimono l'inesprimibile', volgono la «visione dell'aldilà in parola letteraria»²⁹ e, come Octavien con Arria Marcella, realizzano l'unione eterna elevando la *nostalgia* del desiderio a superamento dell'ostacolo rappresentato dalla proibizione. «Prende così forma un nuovo tipo di 'fantastico', di cui, escludendo *Spirite*, sfortunatamente non conosciamo altri esempi», scrive a *Introduzione* della traduzione italiana del racconto Franca Zanelli Quarantini, e aggiunge:

fusione d'ebbrezza mistica e fantascienza ottocentesca, la descrizione gauteriana gareggia per sovrabbondanza visiva, con quella, originale, del mago dei veggenti. Dallo scherzo lieve d'impronta giovanile all'aperto misticismo di questo romanzo la ricerca sulla parola non ha fatto che ampliarsi, superando se stessa ad ogni prova, in una funambolica ascesa verso l'irraggiungibile verbale³⁰.

Rimane, per «quest'acrobata della parola», il fatto che la nostalgia retrospettiva, che riassorbe i protagonisti del racconto e della novella, diventa la *forma* sostitutiva della malinconia originaria che ha assegnato l'incipit ai due *récits*, e che essa assuma il ruolo di *rovesciamento*³¹ o di «mise en miroir» della impossibilità racchiusa nel cuore del testo di Gautier. Come Georges Poulet ha mostrato, la percezione simultanea della bellezza e della sua dissoluzione, dell'eternità e della transitorietà dell'essere, che in Gautier si riassume nella «hantise de la mort», rischiava di tradursi in una contraddizione senza via di uscita:

D'un côté le besoin d'idéaliser le réel amène Gautier à une sorte de platonisme dans sa conception de la 'reconnaissance' ; de l'autre le besoin de réaliser l'idéal le force à détruire son platonisme pour chercher avec l'objet une relation directe par les sens³².

²⁸ Emmanuel Swedenborg (1688-1772) è stato iniziato all'occultismo da un angelo, apparso ad annunciargli il suo percorso di vita a spiegazione della parola di Dio e delle sue creazioni. Cfr. Franca Zanelli Quarantini, *Nota Introduttiva* a Théophile Gautier, *Spirite. Novella fantastica*, Torino, Einaudi 1982, p. XIII.

²⁹ Franca Zanelli Quarantini, *Op. cit.*, p. XV.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ 'Rovesciamento' anche nei confronti del romanticismo: «Celui-ci habituellement va de l'immanent au transcendant, du réel vers l'idéal, Gautier, lui, partant de l'idée abstraite, va chercher dans la réalité l'occasion d'incarner son idéal». Georges Poulet, *Théophile Gautier*, in Id., *Op. cit.*, p. 318.

³² *Ibid.*, p. 321. «L'intera opera di Gautier è percorsa da una vera e propria 'patologia del tempo'», scrive Pierluigi Pellini (*Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, cit., p. 72).

Ma tale contraddizione incontra nell'immaginazione creatrice la forma vitale della «beauté intemporelle», cui viene consentita una, sebbene effimera, resurrezione, e la temporanea risoluzione del conflitto tra il disfacimento della materia e la sua rinascita nella contemplazione di un ideale astratto:

[...] un de ses thèmes favoris va être le mythe de Pygmalion, l'*animation*, la métamorphose d'une forme artistique en un être vivant, ou la résurrection d'une morte, ou encore la rencontre dans la vie réelle d'un être de chair en qui il reconnaît, matérialisé, le fantôme de ses pensées. Cette préoccupation se fait d'ailleurs aussi bien dans sa propre vie que dans ses œuvres³³.

L'inversione o il mondo 'à l'envers'

Mentre Spirite si sdoppia in Lavinia, e l'*alma adorata* della prima diventa puro ideale il cui splendore riluce nella forma degradata e «plus humainement féminine de Lavinia»³⁴, per Guy de Malivert il corpo si rivela l'ostacolo o l'inutile fardello' che non può eliminare:

Il ne pouvait saisir entre ses bras le fantôme aérien de Spirite, mais ce fantôme représentait l'image de Lavinia avec une illusion de beauté suffisante pour égarer l'amour et lui faire oublier que cette forme adorable, aux yeux pleins de tendresse, à la bouche voluptueusement souriante, n'était, après tout, qu'une ombre et qu'un reflet³⁵.

Grande antagonista di Spirite-Lavinia, il corpo³⁶ di Malivert diventa però essenziale alla risoluzione stessa del dramma raccontato. Esso produce quella sospensione del racconto che l'attesa della fine non può colmare, lo situa in un'ambivalenza che ne è caratteristica, in un va-e-vieni tra cielo e terra che neppure la scelta finale di Malivert è capace di sciogliere. Re-

³³ Ross Chambers, *Gautier et le complexe de Pygmalion*, «Revue d'Histoire littéraire de la France» 4, juillet 1972.

³⁴ Théophile Gautier, *Spirite*, cit., p. 161.

³⁵ *Ibid.*, pp. 160-161.

³⁶ Gautier, osserva Remo Ceserani (*Qualche considerazione sulla letteratura fantastica e su alcuni racconti di Gautier*, in AA.VV., *Comparatistica, annuario italiano*, diretto da Enzo Caramaschi, Firenze, Olschki 1990, p. 48), «istituisce una divaricazione profonda fra i due elementi, anima e corpo, portandone il rapporto a uno stato di crisi acuta. L'anima, innamorata e appassionata, è attaccata al corpo per dei fili molto labili e sottili, affiora sulla pelle, tende a sfuggire da una delle fessure invisibili di cui è pieno il corpo umano. Il corpo è, per l'amante appassionato e romantico, un limite e un peso, come per un fachimano indiano, esso è per lui, come per il cavaliere cortese o l'amante stilnovista, una prigione da cui fuggire. Sulla contrapposizione fra anima e corpo sono costruiti i sistemi semantici profondi dei racconti qui presi in esame». E ne *Il Fantastico* (cit., p. 125) aggiunge: «Octavien, il protagonista di *Arria Marcella* "avrebbe voluto sottrarre il suo amore agli ambienti della vita comune e trasportare la scena tra le stelle"».

catosi in Grecia, davanti al Partenone, al santuario di Pallade-Atena, pura concezione del politeismo, il protagonista del racconto rivede Spirite e il tempio quale era nei giorni del suo splendore:

Les colonnes tombées avaient repris leur place, les figures du fronton arrachées par lord Elgin, ou brisées par les bombes vénitiennes, s'étaient groupées sur les frontons, pures, intactes, dans leur attitudes humainement divines. [...], mais à ce prodige il ne jeta qu'un regard distrait et ses yeux cherchèrent aussitôt les yeux de Spirite. Ainsi dédaignée, la vision rétrospective s'était évanouie³⁷.

Nonostante la ricostruzione magica del tempio, avvolto in un'atmosfera dorata, poiché Malivert sceglie l'amore e dimentica l'arte (è Spirite a sottolinearlo: «L'art lui-même est oublié pour l'amour»³⁸) la visione retrospettiva da lui ricreata svanisce. L'«idéal inconnu» cui tendeva l'edificio, maestosamente soave e placidamente superbo, anche se riconquistato viene riassorbito dalle spire del tempo reale; il 'punto misterioso' cui ogni cosa sembra convergere e rimane come in attesa di raggiungere, in un attimo brucia, si consuma, e il desiderio retrospettivo, compiuto, trasforma il corpo di entrambi i protagonisti in quel «sospiro» che li riporta a personaggi del libro di Swedenborg letto dal barone di Féroë, *Le Mariage de l'autre vie*. Anche Guy de Malivert diventa pura anima, priva di corpo.

Come in *Arria Marcella*, così in *Spirite*, il desiderio coincide per un attimo con la visione retrospettiva ricreata: oggetto e soggetto collimano, nel primo riportando in vita Arria Marcella insieme a Pompei, nel secondo inserendo Spirite, «vierge du Parthénon descendue de sa frise», nell'edificio che si eleva nell'azzurra serenità dell'aria e nell'opera che esso contiene, «la statue d'or et d'ivoire de Phidias, la céleste, la vierge, l'immaculée Pallas-Athéné [...] remontée sur son piédestal»³⁹. Per un attimo le due figure femminili risorgono insieme a quanto, in rovina, le circonda, e con loro, anche quei resti riprendono vita. Ma soprattutto esse risorgono in quanto *statue*, e in questo caso entrambe simili (o al posto del) al capolavoro «de la femme couchée de Phidias sur le fronton du Parthénon»⁴⁰. Come bene hanno visto Pierluigi Pellini e prima di lui Paolo Tortonese, il sogno di ricostruzione del passato in Gautier non è solo sinonimo di vita: «al contrario testimonia una frattura irreparabile, che devitalizza il passato nel momento stesso in cui ne restituisce un'immagine completa e appagante. La ricostruzione è anche immobilizzazione; è anche morte»⁴¹. Se il

³⁷ Théophile Gautier, *Spirite*, cit., p. 186.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Théophile Gautier, *Arria Marcella*, cit., p. 193.

⁴¹ Pierluigi Pellini, *Op. cit.*, p. 78; e Paolo Tortonese, *La Vie extérieure. Essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, Paris, Lettres Modernes 1992.

marmo antico e le rovine classiche rinviano all'eterno incorruttibile dell'ideale, sono al tempo stesso associati alla freddezza e alla morte, osserva Pellini; si tratta di un'opposizione fondamentale nell'immaginario di Gautier, per cui nel marmo dotato di vita e nella carne assunta all'immortale perfezione dell'arte egli trova «una possibile, sempre fragile e momentanea, conciliazione»⁴².

Metafore del vissuto, Arria Marcella e Spirite senza il contesto metonimico su cui si fondano non uscirebbero dalla prigione rappresentata dalla morte così come il racconto fantastico che il lettore sta leggendo non si realizzerebbe senza l'intervento, fuori del tempo, della sua lettura⁴³. In questo senso Gautier non è più dominato dalla «hantise de la mort» ma ne rappresenta il superamento come più tardi le sinestesie proustiane lo faranno nei confronti del vissuto passato o perduto, e ciò che è racchiuso nel cuore del racconto, la metafora che lo fonda, rivive insieme a ciò che il racconto stesso, in quanto espressione metonimica, vuole far risorgere: quello che Jean Bellemin-Noël chiama 'fantasma' e che rappresenta lo scenario del compimento del desiderio.

In *Arria Marcella* la figura femminile prende vita non solo nella città che con lei rinasce dalla sua cenere, ma durante uno spettacolo teatrale che ne è sfondo e specchio nello stesso tempo. Mentre però la prima è una donna che risorge in quanto 'statua' (così in *Spirite*), dunque in una forma pietrificata, la commedia cui Octavien assiste, e per il quale «la roue du temps était sortie de son ornière»⁴⁴, è un'opera che il suo sguardo, e con lui quello del lettore, percorre interamente nello spazio ricreato, il teatro ricostruito nella Pompei di un 'giorno notturno' di duemila anni prima. Si tratta della *Casina* di Plauto che la sala del piccolo teatro non più in rovina riceve e rappresenta con il Prologo «vêtu grotesquement, la tête coiffée d'un masque difforme, adapté comme un casque» e gli attori «avec leurs masques aux bouches de bronze»⁴⁵, i quali divertono sommanente gli spettatori lì raccolti. «L'espace d'un instant – osserva Poulet –, le sentiment de vivre dans le présent fait place à celui d'être transporté dans un passé infiniment lointain qui apparaît comme la vraie patrie temporelle»⁴⁶: ma, a differenza dell'eroe proustiano che nel presente soprav-

⁴² Pierluigi Pellini, *Op. cit.*, p. 108.

⁴³ Spirite prende forma agli occhi di Guy de Malivert prima nello specchio veneziano e poi nel candore del lago del Bois de Boulogne: altrettante 'pagine bianche' in cui l'atto di scrittura autorizza ed ispira l'atto di lettura del testo. (Si veda Ross Chambers, *La lecture comme hantise: «Spirite» et «Le Horla»*, «Revue de Sciences Humaines» 177, janvier-mars 1980).

⁴⁴ Théophile Gautier, *Arria Marcella*, cit., p.194.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 192 e p. 193.

⁴⁶ Georges Poulet, *Op. cit.*, p. 319.

vive, sebbene questo sia «eroso»⁴⁷ dal passato che risorge, il personaggio di Théophile Gautier ha proprio nell'«infinitamente lontano» la sua patria che, fantasma interiore, trova in esso il luogo della realizzazione del proprio desiderio.

«Par Pollux!» esclama il cicerone di Octavien mentre lo accompagna per le vie della Pompei resuscitata, «tu arrives à propos, l'on donne *la Casina* de Plaute, récemment remise au théâtre; c'est une curieuse et bouffonne comédie qui t'amusera, n'en comprendrais-tu que la pantomime. Suis-moi, c'est bientôt l'heure»⁴⁸, e Rufus Holconius (così dice di chiamarsi) fa prendere posto a Octavien proprio vicino al proscenio, «un endroit qui répondrait à nos baignoires d'avant-scène», aggiunge il narratore. Testimone di ciò che racconta, quest'ultimo dà carattere plausibile all'evento nell'animo del lettore; figura 'suadente' del testo, accomuna colui che scrive e chi lo legge, diventa osservatore incarnandosi in un *nous* (o in un più vago *on*) che si assume la responsabilità del racconto e gli conferisce realtà. Lo situa nella duplice prospettiva dell'immaginario e della veridicità, «combinant les ressorts du mystère et de l'étrangeté avec la plausibilité du réel»⁴⁹, ponendo il suo enunciato nella zona equivoca del fantastico. Nei pressi dell'antico teatro è stato effettivamente ritrovato un gettone (equivalente romano del biglietto), su cui si legge il nome di Plauto e il titolo della sua *pièce*, *Casina Plauti*⁵⁰; ma la riesumazione di questo testo nel *récit* non è motivata soltanto dal desiderio di conferire maggiore realtà all'immaginario, come fa il narratore-testimone e osservatore. Anche *Mademoiselle de Maupin*, scritto vent'anni prima di *Arria Marcella*, conteneva al suo interno, racchiudendovi tutta la concezione della felicità di Gautier, la descrizione di *As you like it*, e come per la *pièce* shakespeariana anche per quella di Plauto la «mise en miroir» dei due testi non è casuale. Accompagnando Shakespeare, Théophile Gautier scrive:

[...] en lisant cette pièce étrange, on se sent transporté dans un monde inconnu, dont on a pourtant quelque vague réminiscence : on ne sait plus si on est mort ou vivant, si l'on rêve ou si l'on veille ; de gracieuses figures vous sourient doucement et vous jettent, en passant, un bonjour amical ; vous vous sentez ému

⁴⁷ «Intorno a lui si scontrano il passato, capace, per risorgere, di insinuarsi nei margini, nei silenzi del vissuto e della scrittura, e il presente, destinato a trionfare, ma internamente eroso dall'incessante lavoro di quell'impensabile resurrezione», scrive Mariolina Bongiovanni Bertini in *Complicità. La preistoria del "tono Proust" in Journées de lecture*, in AA.VV., *Intorno a Marcel Proust*, a cura di G. Giulietti, Dibatte Editore 2006, p. 22.

⁴⁸ Théophile Gautier, *Arria Marcella*, cit., p. 190.

⁴⁹ Marc Eigeldinger, *art. cit.*

⁵⁰ Molti i dettagli che rinviano alla conoscenza di Gautier dei libri di Mazois, *Les Ruines de Pompéi*, e dell'abate Dominique Romanelli, cui si deve la riproduzione del gettone. Cfr. la nota al testo (*Arria Marcella*, cit., p. 485).

et troublé à leur vue, comme si, au détour d'un chemin, vous rencontriez tout à coup votre idéal, ou que le fantôme oublié de votre première maîtresse se dressât subitement devant vous⁵¹.

Il *déjà vu* che Gautier esprime è una sensazione in cui sogno e percezione si confondono nella reminiscenza che ricrea il passato e, in questo caso, spazio e tempo si annullano a favore della ricreazione dell'ideale riconosciuto nel presente. I personaggi di Shakespeare «ne sont d'aucun temps ni d'aucun pays» e anche se al risveglio la nostalgia della reminiscenza è sentita, l'essere (Proust scriverebbe «extratemporel») per un attimo non è più stato «à côté du temps et de l'espace» ma fuori di essi, in un altro mondo. Non solo l'enunciato della *pièce* ma la forma della *pièce* stessa è una riduzione del significato del romanzo e rispecchia, rovesciandola, l'inversione di Madeleine de Maupin qui raccontata e rivissuta.

Nella commedia di Plauto, «ancienne et toujours actuelle», Bernard Auzanneau, pur non leggendo nell'analisi che il Prologo ne ha dato «une sorte de raccourci de la nouvelle tout entière», vi ha visto il tema centrale di *Arria Marcella*, e cioè la morte e la resurrezione, «ou plutôt la survie dans la beauté permanente de la forme»⁵². Jean Bellemin-Noël vi vede una trasposizione il cui valore è simbolico, riconoscendo nel suo schema drammatico la riproduzione, ma «inversée»⁵³, del fantasma del racconto. La commedia è infatti una sorta di *specchio interno* che riflette l'insieme del racconto in cui è incluso attraverso una «duplicazione semplice»⁵⁴.

Bisognava ascoltare la *pièce*, dice il Prologo in *Arria Marcella*, nella sua argomentazione buffonesca, «l'âme libre de tout souci [...] : c'était un jour heureux, il faisait beau, et les alcyons planaient sur le forum»; e subito dopo la maschera ne dà il riassunto, mostrando quanto poco la sorpresa contasse nel piacere che gli antichi provavano a teatro.

Racconta dunque che il vecchio Lisidàmo, innamorato della sua schiava Càsina, vuole darla in sposa al suo fattore Olympio, perché questi è compiacente dello scambio che avverrà la notte delle nozze. E che la moglie di Lisidàmo, Lycostratra, si oppone alla lussuria del suo vecchio sposo e vuole unire Càsina allo scudiero Chalinus, per favorire l'amore di suo figlio. Lisidàmo infine, così mistificato, scambia un giovane schiavo per Càsina, la quale, riconosciuta libera e di nascita *ingénue*, sposa il giovane padrone, che ama e da cui è riamata. La trama, così nar-

⁵¹ Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier-Flammarion 1966, p. 247.

⁵² Id., *Arria Marcella. Souvenir de Pompéi*, Présentation et notes de Bernard Auzanneau, Paris, Le Livre de Poche 1994, p. 85.

⁵³ Jean Bellemin-Noël, *art. cit.*, p. 20.

⁵⁴ Lucien Dällenbach, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Parma, Pratiche 1994, p. 48 (Paris, Seuil 1977).

rata, è brevemente e ancor più sommariamente restituita al lettore, ed evoca piuttosto l'intreccio del *Mariage de Figaro* di Beaumarchais poi ripreso dalla musica di Mozart e dal libretto di Da Ponte⁵⁵. Octavien è più attento agli attori e alle loro maschere, al «grand amusement de la salle» e alle case di Stalino e del suo amico Alcesimus con le loro decorazioni «plus représentatives de l'idée d'un lieu que du lieu lui-même»⁵⁶, che non alla *pièce* stessa, la cui funzione è quella di 'incorniciare' il suo incontro d'amore: «La réalité ou le réalisme comique servent seulement de contrepoint à la fantastique et vraie histoire d'amour qui peut commencer», osserva Auzanneau⁵⁷.

Ultima commedia scritta da Plauto «fra quelle a noi conservate e probabilmente l'ultima in assoluto»⁵⁸, la *Casina* è stata redatta dopo il 186 a.C. e deve il suo titolo originale a quello della *pièce* del commediografo greco Difilo, Κληρούμενοι la cui versione letterale latina era *Sortientes*, ovvero *Coloro che tirano a sorte*, come indicano, fedeli al modello⁵⁹, i vv. 353-422 della *pièce*. *Casina*, è il titolo della ripresa della commedia così nota agli antichi dai due filoni della tradizione manoscritta e, nonostante il Prologo ci faccia sapere che Plauto avesse dato alla commedia il titolo difilèo, con tale nome è stata messa in scena. Lo stesso Plauto espone nel Prologo la *fabula* della commedia: l'antefatto, alcune anticipazioni dello svolgimento, lo svolgimento vero e proprio e il suo scioglimento, e informa gli spettatori che almeno tre sono le peculiarità della *pièce*.

La prima fa parte dell'antefatto e consiste nell'assenza dalla scena del giovane Eutinico, il figlio di Clèostrata e Lisidàmo innamorato di Càsina:

«Egli – non attendetelo – oggi, nel corso di questa commedia, non tornerà in città: Plauto non l'ha voluto; ha interrotto un ponte che era sul suo cammino»⁶⁰.

⁵⁵ La fortuna della *Casina* di Plauto, dal Cinquecento in poi, annovera anche il paggio della *pièce* del celebre commediografo, il cui travestimento riconduce il Conte Almaviva alla ragione, «un signorotto capriccioso e, comunque, antagonista in posizione 'sbagliata' di una legittima coppia di amanti». Così Cesare Questa, *Lettura della Casina*, in Tito Maccio Plauto, *Casina*, Milano, Rizzoli, BUR 1994, p. 104.

⁵⁶ Théophile Gautier, *Arria Marcella*, cit., p. 193.

⁵⁷ Bernard Auzanneau, *Op. cit.*, p. 86.

⁵⁸ Cesare Questa, *Lettura della Casina*, cit., p. 61. Una delle sue peculiarità, fa notare Questa, è il fatto che la commedia ci sia giunta in una ripresa andata in scena dopo la morte del suo autore e che dunque alcuni versi siano stati scritti da un capocomico che proprio agli spettatori più giovani vuole dedicarla, farne ammirare il copione e rinnovarne lo strepitoso successo che ebbe fra la generazione precedente.

⁵⁹ In particolare i vv. 373-378: LISIDAMO: E allora lascerò la decisione alle sorti. CLEOSTRATA: Chi te lo proibisce? LISIDAMO: Ho ragione di credere che questo sia il mezzo migliore e più giusto [...] Tieni, ecco la tua sorte; vedi un po' cosa c'è scritto.

⁶⁰ Plauto, *Op. cit.*, p. 121, vv. 64-66.

La seconda – ed è anche peculiarità della *pièce* di Plauto rispetto al suo originale – riguarda la conclusione della commedia, mai sceneggiata, cioè l'agnizione di Càsina. Figlia legittima del vicino di Lisidamo, Alcesi-mo, e di sua moglie Mirrina, è di nascita libera e gode dei diritti cittadini come vogliono le leggi del genere letterario, e diventa alla fine la moglie di Eutinico, figlio degli antichi padroni ed ora suoceri. La sua persona però non compare mai in scena: intorno a lei ruota tutta la vicenda e non a torto è lei a fornire il titolo della commedia al momento della sua 'ripresa', per quanto la sua agnizione come libera e ateniese, e il personaggio di Eutinico, siano espunti da Plauto dall'originale greco e relegati nel Prologo. Il pubblico può dunque applaudire – e ridere – della *farsa* all'interno della *pièce*, della 'commedia' che si recita dentro l'intera *pièce* e che ne fa da sfondo.

La terza e ultima peculiarità consiste nel fatto che il padre di Eutinico non sia mai nominato da Plauto e che il nome di Lisidamo sia stato dato dai redattori ambrosiani: fu chiamato poi Salitio (o Stralcio per errore di lettura) dagli altri redattori, e corrotto in Stalino nei codici del XIV-XV secolo, così conservato in Gautier. Questo personaggio, scrive Cesare Questa, «è per Plauto solo una gigantesca maschera, quella appunto del Vecchio, insatirito da passione incontrollabile per la giovane servetta (e Vecchio sarà chiamato anche in questa 'Lettura')»⁶¹.

La trama, così come l'ha voluta Plauto, vede la rivalità tra padre e figlio al centro della *pièce*. Entrambi vogliono sposare Càsina e preparano i loro piani:

il Vecchio conta di far sposare Càsina al suo *vilicus* Olimpione; Eutinico dal canto suo ha subornato il suo *armiger* Calino perché chieda al vecchio, suo padrone, la mano di Càsina. Si tratta di pretesti, naturalmente; il Vecchio conta di godere di una sorta di *ius primae noctis* nei confronti di Olimpione (proprio su questo si incentra la commedia) e, poi, di continuare a deliziarsi in futuro delle grazie di Càsina; di Eutinico ciò non viene detto apertamente ma il parallelismo delle rivalità esige che il giovane non sia mosso da intenzioni più nobili di quelle che ha il proprio padre⁶².

Quella del Vecchio, sposato, padre, e senex, è una passione riprovevole; non quella del figlio adolescente, il cui 'capriccio' per l'avvenente servetta è all'origine della *pièce* e degli eventi che la faranno riconoscere in quanto libera e quindi sua legittima futura moglie. Sarà Clèostrata infatti, moglie del Vecchio e madre di Eutinico, a ordire il suo piano in favore del figlio, innanzitutto per contravvenire il marito anche quando questi ha ordinato al figlio Eutinico, ormai suo rivale (vv, 60-62), di allontanarsi da

⁶¹ Cesare Questa, *Op. cit.*, p. 66.

⁶² Id., *Op. cit.*, p. 67.

casa. Grazie a lei dunque, la commedia, realistica e buffa, assume una tonalità inquietante e 'carnevolesca'. Il suo piano, ovvero la sua 'controbeffa', che vede al centro della commedia il travestimento di Calino nella figura femminile di Càsina, realizza quel 'rovesciamento' che è la vera peculiarità della *pièce*, quella che «instaura davvero, per un po', il 'mondo capovolto'»⁶³.

Forse di questo era consapevole Gautier quando l'ha presa «en miroir» del proprio racconto. Esiste un 'rovesciamento' in entrambe le *pièces* e una 'inversione' o cambio di ruoli dei personaggi, tramite la quale il fantasma che vi è rappresentato (il compimento di un desiderio, in questo caso il matrimonio di Eutinico) diventa, nella commedia *en miroir*, quello del racconto narrato e dunque del 'fantastico' stesso. Ma anche nel primo romanzo scritto da Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, il tema centrale era già quello dell' 'inversione': implicita nel romanzo epistolare a due corrispondenti, la strategia del rovesciamento era ancora più improvvisa, e sorprendente, nella struttura del racconto più antico, dove il punto di vista femminile si alterna a quello maschile, e nella costruzione del personaggio se, fino alla fine, Madeleine-Théodore non lascerà trapelare se è uomo o donna.

La nuit qui clôt le roman est celle de l'expérience double, avec d'Albert et avec Rosette, par laquelle Madeleine cesse de désirer vaguement, pour commencer à posséder doublement, ce qui est peut-être une autre forme d'incertitude. Elle cesse aussi de nous livrer ses pensées, et tire le rideau sur le récit, nous empêchant de connaître le résultat de sa vérification sensuelle⁶⁴,

scrive Tortonese, per il quale in Gautier «dans l'art, dans cette 'espèce de vie fantastique' qui s'oppose à la vie réelle, tout est inversé comme dans le négatif d'une photographie. La vie et la mort se poursuivent mutuellement, sans jamais se rencontrer»⁶⁵. E Sartre osservava che «l'essence du fantastique offre l'image inversée de l'union de l'âme et du corps [...] ; ce

⁶³ *Ibid.*, p. 100. Vediamo Càsina solo nel suo 'doppio capovolto', Calino travestito e avvolto dei suoi stessi profumi, «eccitanti, ambigui, ingannatori: pronti infatti come sono a 'rivoltarsi' nel puzzo del caprone [...] minacciato come concubino a chi non applaude la commedia», osserva Cesare Questa aggiungendo che il rovesciamento della *Casina* oltre a colpire le gerarchie sociali e morali (la 'controbeffa' è ordita da donne contro uomini, mogli contro i mariti, schiave contro i padroni) «va molto più in là [...]. Sulla scena romana la *Casina* si ritaglia uno spazio inquietante proprio nello stesso lasso di tempo che vede la repressione della religione dionisiaca, singolarmente 'femminile' e 'musica'». (*Ibid.*).

⁶⁴ Paolo Tortonese, *Tirésias romancier. L'inversion dans Mademoiselle de Maupin*, «Revue de Sciences Humaines» 277, janvier-mars 2005, p. 28.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 39.

qui est fantastique, c'est la nature hors de l'homme et en l'homme, saisie comme un homme à l'envers»⁶⁶.

Il rovesciamento, infatti, nella *Casina* di Plauto regna sovrano: della *pièce*, che da realistica diventa inquietante e grottesca, e poi al suo interno quando, con il tiraggio a sorte, per un attimo, il Vecchio e Olimpione sono vincitori e dunque possono aspirare al desiderato matrimonio; rovesciamento anche nei toni e nelle tinte della commedia che, con gli odori e i sapori del banchetto nuziale, avvolgono il mondo femminile escludendo quello maschile; e nel contenuto della vicenda, che alle 'allegre comari' lascia infine la vittoria. Come osserva Questa, vi è anche un costante rovesciamento nella rottura dell'illusione scenica, quando «il pubblico partecipa e interviene a favore del mondo femminile trasformando in atto collettivo e per così dire rituale la punizione del senex trasgressore e del suo manutengolo»⁶⁷. Non solo i rapporti fra i due contendenti si ribaltano del tutto; ma la stessa *Càsina*, che mai appare, entra in scena fittiziamente, nelle vesti cioè di Calino (o, il che è uguale, Calino appare nelle vesti di *Càsina*).

* * *

Nell'autore che forse più di ogni altro suo contemporaneo ha scelto «lo schermo ambiguo della metaletteratura» e che «dà forma, e dignità letteraria, ai suoi 'miti personali'»⁶⁸, non è dunque casuale la rivisitazione della commedia di Plauto nel suo racconto fantastico. La Pompei immobilizzata dal tempo, e pietrificata dalla lava del vulcano, è immagine della fissità mortuaria e insieme tramite del recupero retrospettivo di una felicità virtuale che per un attimo diventa possibile, come la *Casina* (o il 'meta-racconto riflessivo'⁶⁹) intende mostrare. In Gautier le immagini tendono sempre a «ribaltarsi nel loro contrario», a subire «brusche inversioni»⁷⁰ ed è quanto accade in questo racconto grazie alla *pièce* che vi è contenuta.

⁶⁶ Jean-Paul Sartre, *Situation I*, Paris, Gallimard 1947, pp. 124-125 e p. 127. «On voit l'avantage de cette technique ; elle met en relief le caractère insolite du monde nouveau, le roman fantastique devient un "Erziehungsroman" ; le lecteur partage les étonnements du héros et le suit de découverte en découverte. Seulement, de même coup, il voit le fantastique du *dehors*, comme un *spectacle*, comme si une raison en éveil contemplait paisiblement les images de nos rêves» (pp. 133-134).

⁶⁷ Cesare Questa, *Op. cit.*, p. 101.

⁶⁸ Pierluigi Pellini, *Op. cit.*, p. 68. Walter Scott, Hoffmann, Sterne, Irving, Hugo, sono le fonti riconosciute e commentate da Pellini nei racconti fantastici di Gautier, la cui scelta dell'«ipertrofia intertestuale è precocissima» e il quale «alterna, a tratti confonde, umorismo e fantastico, gioco letterario e rappresentazione perturbante, coinvolgimento 'profondo' e distacco ironico» (*Ibid.*).

⁶⁹ Lucien Dällenbach, *Op. cit.*, p. 66.

⁷⁰ Paolo Tortonese, *Œuvres*, cit., ricordato da P. Pellini, *Op. cit.*, p. 86.

Nel testo di primo grado, *Arria Marcella. Souvenir de Pompéi*, la scomparsa della figura femminile rende impossibile il sogno accarezzato dal giovane francese; ma nel testo di secondo grado, quello speculare al primo, il finale vede la riunione di Eutinico con Càsina a spese del padre, la cui concupiscenza viene punita, anche se ciò accade fuori del testo, e se l'agnizione di Càsina e il suo matrimonio sono fatti raccontati dalla maschera del Prologo e non rappresentati. Emergono dunque, di questa *pièce*, innanzitutto la 'beffa' che vi è narrata: le 'nozze-maschie' tra Calino-Càsina e Olimpione, e poi (ed è la Compagnia ad avvertire gli spettatori) la «giusta ricompensa a chi se l'è meritata», e cioè a chi avrà applaudito «con tutta la forza delle sue mani» sarà dato «l'amante che vorrà, all'insaputa di sua moglie»⁷¹. Dietro le quinte, e nella lettura *à rebours* della 'beffa', il giovane è premiato e il vecchio genitore viene punito mentre le comari si rallegrano del loro scherzo riuscito. A Octavien accadrebbe lo stesso, come la *Càsina* gli suggerisce: ma proprio quando la statua sembra animarsi, e Arria riscaldata dall'amore retrospettivo di Octavien è sul punto di ricambiarlo, un personaggio («un grand vieillard») entra in scena riducendo in cenere «la poitrine brisée de la jeune femme»⁷². Il sogno appagante, il fantasma realizzato nel fantastico si rovescia nel suo opposto: tutto ritorna 'rovina' e il passato, così devitalizzato, si rovescia in una frattura irreparabile con il presente.

Tout à coup les anneaux d'airain de la portière qui fermait la chambre glissent sur leur tringle, et un vieillard d'aspect sévère et drapé dans un ample manteau brun parut sur le seuil. [...] : il appartenait à la secte, toute récente alors, des disciples du Christ. [...] «Arria, Arria, [...] le temps de ta vie n'a-t-il pas suffi à tes déportements, et faut-il que tes infâmes amours empiètent sur les siècles qui ne t'appartiennent pas? Ne peux-tu laisser les vivants dans leur sphère, ta cendre n'est donc pas encore refroidie depuis le jour où tu mourus sans repentir sous la pluie de feu du volcan? Deux mille ans de mort ne t'ont donc pas calmée, et tes bras voraces attirent sur ta poitrine de marbre, vide de cœur, les pauvres insensés éniivrés par tes philtres»⁷³.

Appare evidente che anche in questo racconto come in *Omphale*, ad esso precedente⁷⁴, il ruolo dell'enigmatico personaggio cui si deve lo scioglimento finale della vicenda – lì «il cavaliere di ***», cioè lo zio del protagonista – è censorio, paterno. Al tempo stesso, come osserva Pellini per quanto riguarda il primo racconto, *Omphale*, egli non si stupisce dell'av-

⁷¹ Plauto, *Càsina*, cit., vv. 1015-1016.

⁷² Théophile Gautier, *Arria Marcella*, cit., p. 202.

⁷³ *Ibid.*, p. 201.

⁷⁴ *Omphale* è del 1834 e anch'esso vede la sua centralità nel tema dell'immagine che si anima o dell'*arazzo innamorato*, come recitava il sottotitolo del racconto nella sua prima comparsa nel febbraio dello stesso anno nel «Journal des gens du monde».

ventura di Octavien e deve essere stato in contatto con i fantasmi del passato della figlia di Arrio Diomede. Lo stesso personaggio assume dunque in entrambi i racconti due funzioni in apparenza incompatibili, quella di 'padre' e quella di modello di trasgressione: «esempio di morale aristocratico-settecentesca e pedagogo di moralità borghese»⁷⁵ in *Omphale*, e in *Arria Marcella* quella di antico conoscitore dei piaceri della figlia e degli dèi pagani che ella venerava, oltre che responsabile della scomparsa di lei e ora appartenente alla «secte, toute récente, des disciples de Christ». A Arria che lo prega di lasciarla gioire dell'esistenza che l'amore le ha ridato, e di continuare a farle credere negli dèi che «amaient la vie, la jeunesse, la beauté, le plaisir», egli così risponde:

- Tait-toi, impie, ne me parle pas de tes dieux qui sont des démons. Laisse aller cet homme enchaîné par tes impures séductions ; ne l'attire plus hors du cercle de sa vie que Dieu a mesurée ; retourne dans les limbes du paganisme avec tes amants asiatiques, romains ou grecs. [...] M'obéiras-tu, Arria?⁷⁶

Alla risposta negativa di Arria, che circonda Octavien «de ses beaux bras de statue, froids, durs et rigides comme le marbre», e che irradia ormai in quel momento supremo una luce soprannaturale come per lasciare al suo giovane amante un «inéluçtable souvenir», una formula di esorcismo del «grand vieillard» trasforma la fanciulla in una «pincée de cendres mêlée de quelques ossements calcinés»:

Allons, malheureuse, il faut employer les grands moyens, et rendre ton néant palpable et visible à cet enfant fasciné⁷⁷.

E Octavien, definito dalla voce del narratore onnisciente «malheureux promeneur nocturne», con un grido perde conoscenza mentre tutto intorno a lui ritorna «ruine démantelée». Sulla nota del sarcasmo umoristico, o del burlesco, si chiude il racconto, che nella sua terza parte ritrova i due amici di Octavien appesantiti dalle libagioni della vigilia e lo stesso Octavien, «évanoui sur la mosaïque disjointe d'une petite chambre à demi écroulée»⁷⁸, poi preda di una «mélancolie morne» che il buonumore e gli scherzi di Fabio e Max aggravano anziché consolare. A nulla serve il suo matrimonio con la giovane e affascinante donna inglese, folle di lui, e che lui non tradisce, perché l'immagine di Arria Marcella continua a persegui-

⁷⁵ Pierluigi Pellini, *Op. cit.*, p. 118.

⁷⁶ Théophile Gautier, *Arria Marcella*, cit., p. 201.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 202.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 203.

tarlo e il «triste dénouement de sa bonne *fortune fantastique* n'en détruisait pas le charme»⁷⁹.

Il sorriso leggermente complice del narratore conferma la natura ambivalente della narrativa di Gautier, il cui fantastico «è contemporaneamente esperienza perturbante e tramite euforico di accesso all'ideale» e per il quale non è mai escluso il «ricorso sistematico al secondo grado, alla contaminazione dei codici, all'umorismo metaletterario»⁸⁰. Come nei racconti che precedono *Arria Marcella* la presenza di Hoffmann, Irving, e Victor Hugo (dove «l'intertestualità si eleva all'ennesima potenza: Gautier riprende Scott che riprende Irving che riprende lo stesso Scott, che riprende il gotico e strizza l'occhio al fantastico»⁸¹) fonda ed è pretesto alla loro scrittura, così in questo la lettura e la riscrittura della *Casina* di Plauto diventano forse una delle ragioni del postmodernismo di Gautier per il quale «tutto è superficie, cangiante apparenza, gioco di specchi; [...] alternanza incerta di finzione e realtà, appunto scambio di ruoli»⁸².

E intanto, nello spazio della scrittura del racconto, come nel tempo della (nostra) lettura, Pompei e le sue rovine, e il misterioso calco della giovane Arria Marcella, sono per un attimo rinati alla contemplazione di Octavien e alla nostra, se pure assimilati entrambi, in uno spettacolare *déjà vu* che unisce sommandole esperienze diverse, alla Grecia e al Partenone di Atene, dove rifulge la statua di Pallade-Atena.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 204. Corsivo nostro.

⁸⁰ Pierluigi Pellini, *Op. cit.*, p. 118.

⁸¹ «Niente di più 'secondo grado', di più gautieriste», osserva Pellini analizzando il ruolo della *Storia di un'apparizione* e *La stanza degli arazzi* di Scott e quello dei due racconti di Irving (*l'Avventura del quadro misterioso* e *l'Avventura di mio zio*) nell'*incipit* poi soppresso di *La Cafetière* di Gautier (1831). (*Ibid.*, p. 68 e p. 71).

⁸² *Ibid.*