

Le figure fatali per combattere l'altro sesso

Sovversione dell'*homme fatal* da parte delle scrittrici italiane dalla fine dell'Ottocento all'inizio del Novecento

Mémoire réalisé par
Morgane Heidbreder

Promoteur
Prof. Dr. Costantino Maeder

Année académique 2016 -2017
**Master [120] en langues et lettres modernes, orientation générale
à finalité approfondie**

Université Catholique de Louvain
Faculté de philosophie, arts et lettres

Le figure fatali per combattere l'altro sesso

Sovversione dell'*homme fatal* da parte delle scrittrici italiane dalla fine
dell'Ottocento all'inizio del Novecento

Mémoire réalisé par
Morgane Heidbreder

Promoteur
Prof. Dr. Costantino Maeder

Année académique 2016 -2017
**Master [120] en langues et lettres modernes, orientation générale
à finalité approfondie**

Prima di tutto, vorrei ringraziare il Prof. Dr. Costantino Maeder, relatore di questa tesi di laurea magistrale. Fu una guida non solo per questo lavoro, ma anche durante tutto il mio percorso accademico: la sua grande conoscenza, ma anche gli incoraggiamenti e l'attenzione che porta a ciascuno dei suoi studenti fanno di lui un professore di rara qualità. Ha sempre invitato i suoi studenti a lavorare su ciò che gli piaceva, permettendo così a tutti di sviluppare la propria personalità intellettuale. Inoltre, fu sempre disponibile e paziente per rispondere alle mie domande, per fornire delle fonti utili e per migliorare il mio lavoro con le sue correzioni. Senza di Lei, questa tesi non avrebbe preso vita.

Vorrei anche ringraziare mia madre, mio padre, mio fratello e il mio fidanzato, Hadrien: furono presenti quando ne avevo bisogno e la loro presenza è sinonima di conforto e di amore. So che in qualsiasi momento della vita, potrò sempre contare sul loro sostegno e questa certezza mi riempie di gioia.

Un grande grazie va anche a Mathilde Flumian, per aver trovato il tempo di correggere questo lavoro. Mi ha salvato la vita !

Infine, vorrei ringraziare i miei amici : Ilona Charlier, Daniel Fernandez Campos, Caroline Daout, Lena Crucitti, e ovviamente Noémie Thomas. Quest'ultima è la mia amica più preziosa e ci siamo sostenute l'un l'altra durante il nostro percorso accademico ma anche per la realizzazione delle nostre tesi. Grazie a lei (e ai litri di tè che abbiamo bevuto insieme), scrivere questo lavoro fu un piacere.

Indice

Ringraziamenti	1
Introduzione	5
Capitolo 1. La <i>femme fatale</i> : tipi, origini e misoginia	9
1. La donna nella letteratura Ottocentesca.....	9
1.1. La donna sequestrata.....	10
1.2. Bellezza e laidezza, fra erotismo e disgusto	11
1.1.3. La <i>femme fatale</i> nell'Ottocento	12
2. I diversi tipi di <i>femme fatale</i>	13
3. Il caso italiano	16
4. Le origini possibili.....	19
Capitolo 2 : L'esclusione e l'odio della donna	23
1. La donna esclusa: il <i>fallogocentrismo</i>	23
2. I tempi di crisi: la scienza al servizio della misoginia	26
2.1. La craniologia: la donna tra il bambino e l'animale.....	26
2.2. La sessuologia come una risposta ai bisogni degli uomini	27
3. La reazione da parte delle donne: i primi movimenti femministi.....	30
Capitolo 3: l' <i>homme fatal</i>	33
1. Satana, il male allo stato puro	33
2. Il <i>Gothic Villain</i> , un uomo crudele e sadico.....	34
3. L'eroe byroniano, un egoista ammirabile.....	36
3.1. Descrizione.....	36
3.2. Contesto ed origini, la spiegazione del successo.....	39
4. Il vampiro, seduttore mortale	40
5. Don Juan: un mito atemporale	44
Capitolo 4: <i>Homme fatal</i> vs. <i>Femme fatale</i> , un paragone	51
1. Paragone	51
2. Conclusione dell'analisi e nuove piste.....	55
Capitolo 5: La sovversione della <i>femme fatale</i> con <i>La Lupa</i> di Verga: "quell'ora fra vespero e nona, in cui non ne va una volta femmina buona"	57
1. Gnà Pina, la donna fatale perfetta.....	57
2. La Lupa come una vittima del sistema	61
2.1. Il narratore	61

2.2. Gnà Pina, una donna fuori norma.....	63
2.3. Conseguenza dell'indipendenza, una punizione sociale	65
2.4. La lupa come un'eroina solitaria in sofferenza	66
Capitolo 6 : l' <i>homme fatal</i> sotto gli occhi delle scrittrici	69
1. Matilde Serao.....	69
2. Analisi di <i>Addio Amore!</i> : Cesare Dias, un uomo fatale negativo	72
2.1. Cesare Dias, un <i>homme fatal</i>	73
2.1.1. Apparenza fisica	73
2.1.2. Carattere e personalità.....	74
2.2. La relazione di Anna e Cesare.....	75
2.2.1. Tra manipolazioni e umiliazioni	75
2.2.2. Evoluzione del rapporto	79
2.2.3. Il vero volto di Cesare Dias	83
2.2.4. L'effetto nocivo di questa relazione	86
2.3. Conclusione dell'opera di Serao	89
3. <i>Idillio tragico</i> di Carolina Invernizio, l'uomo fatale diabolico	92
4. <i>Dopo la sentenza</i> di Bruno Sperani.....	96
Conclusione	103
Bibliografia	106

Introduzione

Durante il mio soggiorno *erasmus* all'Università la Sapienza di Roma, abbiamo studiato con la Professoressa Storini la *femme fatale* nel movimento della scapigliatura. Malgrado il fatto che conoscessi già questa figura estremamente popolare, fui colpita dal fatto che rappresenti una combinazione singolare di misoginia e di fantasmi maschili. Mentre stavo riflettendo sulla motivazione degli scrittori che mettono in scena questa seduttrice, una domanda nacque nella mia mente: esiste una versione maschile di questa figura letteraria? Sentiamo molto spesso parlare della *femme fatale*, e ancora oggi la troviamo in tutte le arti: al cinema come in *Basic Instincts*, all'opera con *Carmen*, nella pittura con i dipinti di Waterhouse, o nelle poesie di John Keats. Siamo d'altronde tutti in grado di darne una definizione approssimativa: si tratta di una donna molto seducente ma pericolosa, che conduce spesso l'eroe a un destino tragico. È così popolare che il termine fa parte del linguaggio comune: a volte una seduttrice viene chiamata una « femme fatale ». Al contrario, il gruppo nominale « homme fatal » sembra strano. Eppure, perché no? Esistono senza dubbio nelle arti dei personaggi maschili seducenti e pericolosi, nella stessa misura della sua antagonista femminile. Però, per qualche ragione, è più difficile citare spontaneamente degli esempi. Inoltre, l'*homme fatal* si rivela essere poco studiato nel mondo accademico: se la donna fatale è stata oggetto di numerosi lavori, ciò non è il caso per l'*homme fatal*. I lavori di Cohen (1992), Lindop (2012) e Marcus (1986) - notiamo che tutti questi studi sono stati proposti da donne - studiano le manifestazioni dell'uomo fatale nel *cinema noir*. Per la letteratura, troviamo l'opera collettiva a cura di Neiger *Il Vampiro, Don Giovanni e altri seduttori* (1998) che studia diversi seduttori famosi, mentre Praz (1966), nella sua famosa opera sul romanticismo, tenta di rintracciare le origini dell'*homme fatal* e di analizzare le sue diverse manifestazioni nel corso del tempo. Malgrado questi contributi preziosi, le informazioni relative all'uomo fatale rimangono poco numerose. Scegliendo di dedicare la mia tesi a questa figura, entro quindi in un territorio poco esplorato, il che mi stimola perché rappresenta un tipo di sfida che voglio accettare.

Quando cominciai a indagare sull'esistenza di questa figura, scoprii degli elementi che hanno suscitato numerose domande nella mia mente: l'*homme fatal* è

una versione maschile della *femme fatale* o esistono delle differenze? Perché quest'ultima è così popolare nella cultura popolare e il mondo accademico mentre il suo equivalente maschile sembra ignorato? Qual è il suo posto nella letteratura? Quando fu più popolare? Chi furono gli autori che l'hanno messo in scena e quali erano le loro motivazioni?

Durante queste numerose riflessioni, stavo seguendo un corso dedicato al femminismo con la Professoressa Romeo, durante il quale studiavamo le donne letterate. Analizzavamo quanto era difficile per loro entrare nel mondo della letteratura dove il dominio maschile era esercitato sotto la forma della tradizione. Il loro lavoro era sistematicamente denigrato se osavano allontanarsi dalle norme, il ch  non le ha impedito tuttavia di adottare il proprio linguaggio e stile. Fu una vera e propria guerra dei sessi. Certe scrittrici, come Virginia Woolf o Matilde Serao, non esitavano ad approfittare della propria posizione per denunciare le condizioni difficili alle quali le donne di ogni classi erano sottomesse. Nei loro testi narrativi mettevano spesso in scena delle eroine oppresse da personaggi maschili o dal sistema patriarcale. Davanti a quest'osservazione, la mia mente fece subitamente una connessione con l'*homme fatal*:   possibile che queste donne che tentavano di imporsi nel mondo della letteratura abbiano adottato questa figura? Potrebbe rivelarsi utile allo scopo di imporsi o di denunciare il sistema?

Da questa riflessione sono nate le mie ipotesi e questioni di ricerca:   possibile che le scrittrici della fine dell'Ottocento-inizio del Novecento avessero utilizzato la figura dell'*homme fatal* come un sistema di difesa? Questa domanda ha suscitato varie ipotesi da verificare: per quali ragioni queste scrittrici lo possono aver utilizzato? Allo scopo di rovesciare la connotazione negativa associata alla femme fatale e opporsi cos  a una tradizione misoginia che incolpa spesso la donna?; per dimostrare che anche gli uomini possono essere dannosi nella stessa misura della donna fatale?; per denunciare il sistema patriarcale impersonato da un personaggio maschile e mostrare pertanto che gli uomini e la societ  manipolano e opprimono le donne? Ho fatto la scelta di focalizzarmi sulle scrittrici italiane durante la transizione tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo, periodo particolare perch  l'Italia   appena unificata da pochi decenni e il fascismo comincia progressivamente a installarsi. Si tratta quindi di una vera e propria sfida per le autrici che dovevano

imporsi in un mondo che promuoveva valori maschili e che riduceva la donna a un ruolo di subalterna (Gilbert e Gubar, 1988).

Allo scopo di rispondere alla mia domanda di ricerca, devo adottare una certa metodologia. Comincerò con un quadro teorico. Quest'ultimo ci servirà a studiare in dettaglio l'uomo e la donna fatale: le loro caratteristiche, i valori che vi sono associati e le loro origini. Il primo capitolo di questa tesi sarà dedicato alla *femme fatale*. Studieremo le diverse manifestazioni letterarie della donna nell'Ottocento prima di descrivere i diversi tipi di *femme fatale* e di trovarne le origini. Il secondo capitolo riguarderà l'odio nei confronti delle donne e la loro emarginazione sociale e l'esclusione della donna allo scopo di capire qual era l'immagine della donna veicolata durante l'Ottocento. Lo scopo sarà non soltanto di capire quali credenze associate alla figura femminile le scrittrici hanno dovuto combattere ma anche di vedere quali metodi erano utilizzati per escludere la donna dalla storia. Ci aiuteremo del concetto derridiano di *fallogocentrismo* prima di studiare il ruolo che ha svolto la scienza nella veicolazione di credenze misogine e, infine, studieremo i primi movimenti femministi. Nel terzo capitolo, concluderemo il nostro quadro teorico studiando l'*homme fatal*: analizzeremo le sue diverse manifestazioni nel corso del tempo.

Nella nostra parte pratica, il capitolo quattro sarà dedicato al paragone dell'uomo e della donna fatale allo scopo di vedere cosa rivelano le loro similitudini e differenze. Solo a partire da questo momento saremo in grado di analizzare adeguatamente il nostro corpus. Sarà composto da quattro testi. In primo luogo, ci focalizzeremo nel quinto capitolo su un testo finzionale che mette in scena una *femme fatale* e prodotto da un autore maschile, allo scopo di analizzare in contesto come si manifesta la donna fatale e di dimostrare che esistono diverse interpretazioni della *femme fatale*. Si tratterà della *Lupa* di Giovanni Verga (1880), un racconto che ambientato nella campagna siciliana. Gnà Pina, una donna atipica, s'innamora di un uomo più giovane di lei, ed è pronta a tutti i peccati per possederlo. Analizzeremo la protagonista sotto due angoli diversi: il primo, « classico », dimostrerà che la Gnà Pina è effettivamente una donna fatale ; il secondo invece mostrerà che *La Lupa* può avere un'altra lettura che toglie totalmente il carattere fatale all'eroina. I tre testi seguenti saranno analizzati nel sesto capitolo. Sono tutti prodotti da un'autrice

femminile e mettono in scena un uomo fatale: il primo è *Addio Amore!* di Matilde Serao (1890) ; il secondo *Idillio Tragico* di Carolina Invernizio (1910) e l'ultimo *Dopo la sentenza* (1895) di Bruno Sperani (pseudonimo di Vincenza Pare-Spèrac). Il romanzo di Serao presenta l'amore che Anna, una giovane donna aristocratica, prova per il suo tutore, Cesare Dias, un uomo egoista e manipolatore di vent'anni più vecchio. La raccolta di Invernizio mette in scena un uomo fatale malvagio dalle caratteristiche diaboliche, che distrugge una famiglia tranquilla. Infine, in *Dopo la sentenza*, il lettore segue un uomo ammirato da tutti perché ha appena ucciso la propria moglie per delitto d'onore. È tuttavia compromesso da una giovane donna indipendente che rivela davanti a tutti che è meno innocente di quanto sembri. Per questi tre testi, il nostro metodo sarà di analizzare le caratteristiche dell'uomo ma anche il suo carattere e i suoi metodi di manipolazione, al fine di provare che viene presentato in maniera negativa al lettore dal narratore. Il programma narrativo minimo di Greimas e la *Theory of Mind* offriranno strumenti utili per le nostre analisi.

Capitolo 1. La *femme fatale*: tipi, origini e misoginia

In questo primo capitolo, ci interesseremo alla rappresentazione delle donne nella letteratura ottocentesca. Poi investigheremo i diversi tipi di *femme fatale* e ci interesseremo a diverse teorie che tentano di fornire spiegazioni a proposito dell'origine di questa figura impregnata di misoginia. Finalmente studieremo la manifestazione della *femme fatale* nella letteratura italiana. Ci baseremo soprattutto su Praz (1966) che ha fornito studi precisi su questo soggetto.

La figura della donna fatale è stata il soggetto di numerosi studi in diversi campi: letteratura, cinema, teologia, studi di genere, pittura, studi della bibbia, ecc. Si pensi agli studi di Mario Praz (1966), Bram Dijkstra (1992), Mireille Dottin-Orsini (1993) o Giuseppe Scaraffia (2009). I loro studi mostrano che la *femme fatale* è sempre esistita, dalla mitologia antica fino alle recenti produzioni in tutte le culture del mondo. Per esempio, possiamo citare, oltre ad Eva, Giuditta e Salomè nella Bibbia; Venere e le sirene nella mitologia; Fata Morgana e *La Belle Dame Sans Merci* nel Medioevo; Angelica nell'*Orlando innamorato* e nell'*Orlando furioso*, Armida nella *Gerusalemme* liberata nell'epoca moderna; ed è ancora molto popolare oggi nel cinema: si pensi al genere *noir*. Non ci concentreremo su tutti questi esempi: il periodo che ci interessa è l'Ottocento. Come lo vedremo, diverse immagini della donna sono state veicolate durante questo secolo in aggiunta a quella intramontabile della *femme fatale*. È importante analizzarle per capire i valori, le rappresentazioni e il bagaglio culturale integrati dalle donne attraverso la tradizione e gli stereotipi letterari e, quindi, cosa hanno in mente le scrittrici quando cominciano a scrivere.

1. La donna nella letteratura Ottocentesca

L'Ottocento è l'età d'oro del romanticismo che si manifesta magnificamente in tutte le arti, dalla pittura alla musica. Per quanto riguarda la letteratura, è l'epoca di grandi autori come Schlegel, Hugo, De Musset, Lord Byron o Manzoni. È un periodo di odi alla natura, di nazionalismo, di esotismo e di malinconia. Ma dov'è il posto

della donna nell'Ottocento? Come viene rappresentata nel romanticismo? Stiamo per vedere che le sue rappresentazioni sono contraddittorie.

1.1. La donna sequestrata

In primo luogo esiste un tipo di donna che potremmo definire come la « giovane donna perseguita » (Praz, 1966). Si tratta di una ragazza da grande virtù e da profondo senso morale che è rapita da un uomo sanguinario ed egoista che vuole possederla. L'esempio letterario più famoso è senza dubbio *Clarissa* (1748) del romanzo omonimo scritto da Samuel Richardson – anche se era già presente nel romanzo alessandrino - che sarà imitato numerose volte durante l'Ottocento. Lo scopo di questi racconti, che mettono in scena una giovane donna martirizzata che rimane virtuosa malgrado le minacce proferite dal sequestratore sembra essere a prima vista quello di suscitare pietà dal lettore. Richardson dichiarò inoltre aver scritto il suo racconto al fine di educare le ragazze che lo leggono come l'aveva fatto prima con *Pamela* (1740). Ma analizzando il romanzo nei dettagli, si può notare una contraddizione intrigante: a tutti questi forti valori morali vengono mescolati una sessualità e un erotismo, come se lo scopo dell'autore fosse di presentare una sensualità latente (Praz, 1966, p. 101). Può sembrare strano quando si pensa alla motivazione iniziale dell'autore, cioè quella di insegnare alle giovani donne che è meglio morire che perdere la propria virtù. Però nella progressione del romanzo vengono integrati momenti di erotismo tenebroso come il rapimento e lo stupro di *Clarissa* o la sua sequestrazione in una casa di tolleranza. Questi elementi creano nel libro un'ambiguità e suscita nel lettore una domanda: e se questo libro che ha per tema la virtù e la morale fosse in realtà un pretesto per integrare una sessualità tendenziosa? La ragazza rapita diventa allora una figura "ricettacolo" per l'erotismo e i fantasmi dell'autore (Praz, 1966). Gli scrittori seguono un impulso sadico, applicandolo attraverso il tema del rapimento e dello stupro. Anche se non fosse l'intensione di Richardson, numerosi autori francesi riprenderanno questo tema per mettere in scena una sensualità sadica (Praz, 1966).

Diventa un tema amato dal romanzo gotico. Così, Lewis (con *The Monk*, 1796), Maturin (*Melmoth the Wanderer*, 1820) ma soprattutto Ann Radcliffe (*The Mysteries of Udolpho*, 1794 o *The Italian*, 1797) accentuano ancora il tema della

donna prigioniera. Ma come spiegare allora che delle scrittrici adotteranno anche loro la figura della fanciulla perseguitata? Praz (1966) spiega quest'adozione della fanciulla perseguita con quello che chiama il "mimetismo femminile": secondo lui, le autrici imitano senza rendersene conto gli scritti degli uomini. Non è una critica negativa che propone Praz. Al contrario, l'autore spiega che le scrittrici non potevano fare a meno, perché la letteratura è sempre stata il monopolio degli uomini. Svilupperemo questa osservazione nel secondo capitolo.

Con quest'analisi abbiamo visto una prima rappresentazione letteraria della donna, fortemente legata a stereotipi culturali veicolati da tempo immemorabile : la donna è debole, deve essere salvata, non sa difendersi dagli uomini, è un'innocente vergine dalla grande virtù. È quindi una figura radicalmente opposta a quella della *femme fatale* che, come lo vedremo, non ha bisogno dell'aiuto di nessuno e possiede una dimensione erotica – anche se, come l'abbiamo appena detto, anche la fanciulla rapita presenta una sensualità sottostante. Paragonando queste due figure, si notano quindi tanti elementi contraddittori nella rappresentazione delle donne. Inoltre, la prima è il risultato di un impulso sadico, mentre la seconda propone una dimensione masochista da parte degli autori della prima metà dell'Ottocento.

1.2. Bellezza e laidezza, fra erotismo e disgusto

La seconda rappresentazione della donna che si ripete attraverso l'Ottocento è piuttosto particolare: si mescolano amore e disgusto. La bellezza si associa alla laidezza, alla malattia, alla morte, alla sporcizia. Ciò che provoca normalmente la repulsione diventa per gli autori dell'Ottocento una condizione per la sensualità (Praz, 1966). Per essere totalmente desiderabile, la donna deve essere associata a una cosa atroce: deve essere una prostituta, essere scheletrica, avere dei pidocchi o essere vecchissima per esempio. Gli scrittori lodano queste donne che possiedono un elemento disgustoso o volgare e che hanno pertanto qualcosa di « eccezionale ». Allorché prima questi elementi schifosi erano quasi sempre condannati nella letteratura - soprattutto per descrivere le donne amate - ora vengono introdotti dai preromantici (Praz, 1966). Quest'attrazione per la ripugnanza provoca nel lettore una dissonanza cognitiva: come mai si può provare desiderio per una gobba o estasiarsi

davanti a una ragazza morente (come in *Les Deux Bonnes Soeurs* di Baudelaire nel 1861 o *Ave Dea: moriturus te salutat* nel 1871 di Victor Hugo)? Come spiegare che la pazzia, l'epilessia o l'accattonaggio si trasformano in elementi erotici (l'amalata *Léa* di Barbey d'Aurevilly nel 1832; la mendicante di Baudelaire in *À une mendicante rousse* nel 1857)? Si manifesta non solo nella letteratura ma anche nelle altre arti: nella pittura si trovano tante rappresentazioni di donne martiri o morenti come è il caso per la famosa *Ophelia* (1851-1852) di John Everett Millais. La morte è considerata da certi autori come l'assolvimento assoluto della bellezza: solo nella morte la verace sensualità e la perfezione della donna sono rivelate (Praz, 1966). L'associazione dell'erotismo alla morte e ai difetti fisici - essere guercia, calva, famelica, gobba, ecc. - conferisce all'amore un gusto di dolceamaro che si diffonde negli scritti di vari autori in tutta l'Europa. Ancora una volta, la donna e tutto ciò che vi è legato - l'erotismo e la bellezza - sono associati alla sofferenza, come era il caso con la fanciulla rapita e lo sarà, come stiamo per vederlo, con la *femme fatale*. Due similarità possono essere osservate tra la giovane donna rapita e quella repellente appena descritta : si trovano ambedue in una posizione inferiore all'uomo – a causa dalla condizione fisica o sociale – e sembrano essere il risultato di un impulso sadico dalla parte degli scrittori o di una volontà di essere un salvatore, in grado di aiutare le donne normalmente rigettate. Ora, come stiamo per vederlo, la donna fatale non rispetta questi criteri.

1.1.3. La *femme fatale* nell'Ottocento

La figura della *femme fatale* è sempre esistita nelle arti e in tutte le culture. Però, come lo spiegheremo più in dettaglio nel quarto punto, le occorrenze della *femme fatale* si ritrova con maggior frequenza nei tempi di crisi culturali, quando i valori e i costumi di una certa epoca vengono sconvolti - come in tempi di guerra o di rivoluzione per esempio. Per quanto riguarda l'Ottocento, un fenomeno molto interessante può essere osservato: se nella prima metà del secolo, il ruolo di pericoloso predatore sessuale è attribuito a personaggi maschili, ciò è il contrario per la seconda metà fino all'inizio del Novecento (Praz, 1966). Infatti, all'inizio dell'Ottocento si trovano uomini fatali, cioè uomini crudeli e affascinanti che seducono le donne per portarle alla morte. Praz (1966) sostiene che gli autori sono

spinti da un impulso sadico, di cui la donna è la vittima. Ma un rovesciamento di questi ruoli accade durante la seconda metà dell'Ottocento: si passa dall'impulso sadico all'impulso masochista. L'uomo diventa di nuovo la vittima di una donna crudele, attraente che lo fa soffrire e lo porta a volte alla morte, alla follia o al crimine (Hales, 1996). Proveremo a offrire spiegazioni a questo fenomeno molto intrigante quando studieremo le diverse ipotesi che tentano di identificare le origini della *femme fatale*. Studiamo la donna fatale più in dettaglio, vedendo le diverse forme con le quali si manifesta.

2. I diversi tipi di *femme fatale*

Fornire una definizione unica e completa della *femme fatale* è un compito molto arduo. Infatti, ricordiamo, la figura è sempre esistita. Pertanto, significa che le sue realizzazioni narrative si sono evolute con il tempo. La *femme fatale* dell'antichità non è esattamente la stessa di quella dei *film noir* di oggi per esempio. Tuttavia, una costante si ripete, il che ci permette di dare una prima definizione: si tratta sempre di una donna molto attraente che conduce la persona sedotta alla morte o alla perdita di sé. Il potere di attrazione della donna non è necessariamente legato alla sua apparenza fisica: non è per forza bella¹, anche se di solito, si associa la donna fatale a una persona estremamente sensuale e provocante che suscita il desiderio sessuale (Hales, 1996). Il fascino che provoca può essere dovuto alla sua personalità, alla sua intelligenza o a un magnetismo inspiegabile.

Dopo questa definizione, vediamo le diverse forme che quest'ultima può assumere. Infatti, la *femme fatale* può manifestarsi attraverso diversi tipi che aggiungono delle varianti all'immagine della donna seducente e mortale².

Praz (1966) identifica in primo luogo ciò che chiama la *mantide religiosa* in riferimento all'insetto che divora il suo compagno dopo l'accoppiamento. Questa

¹ La *Fosca* (1869) di Iginio Ugo Tarchetti è una donna estremamente brutta divorata dalla malattia e mezzo matta però, malgrado la sua apparenza fisica quasi ripugnante, riesce a affascinare il protagonista fino a fargli perdere la ragione.

² È importante sapere che non facciamo l'inventario di tutti i tipi esistenti, ma sviluppiamo i più popolari e quelli più utilizzati durante l'Ottocento.

femme fatale, dopo aver utilizzato il suo amante, lo uccide, com'era il caso - secondo la leggenda - di Cleopatra³. Una cosa interessante da notare è che gli uomini vogliono avere rapporti sessuali con la donna benché consapevoli di dover morire. Avere il privilegio di possedere il corpo della donna, anche solo per una notte, diventa una tale ossessione che l'uomo è pronto a morire. Accetta il suo destino perché l'amante ha l'impressione che il mondo non abbia più niente di bello da offrire dopo una notte con la così desiderabile mantide (Praz, 1966). In questo modello di *femme fatale*, l'uomo è di solito un giovanotto mentre la donna è più matura. Si stabilisce dunque un rapporto di dominazione fra i due personaggi: la donna è superiore (al livello sociale o in carattere) all'amante, mentre quest'ultimo è passivo, il che rinforza l'impressione di cannibalismo sessuale e rinforza l'idea che un rapporto con lei è un privilegio difficile da raggiungere. (Praz, 1966). Gli esempi antichi più famosi oltre a Cleopatra sono Adone e Venere; e Diana e Atteone (si pensi anche a dei film di oggi come *Jennifer's body* o *Under the skin*). Questo tipo di *femme fatale* è molto popolare durante l'Ottocento (*Elena* in *Anticipo* di Pascoli nel 1896; *Le Roi Candaule* di Gautier nel 1844).

Un secondo tipo ricorrente è la *tentatrice* o la *civetta*. Si tratta di una donna estremamente seducente con una personalità stravagante (Praz, 1966). Questa *femme fatale* è consapevole della propria bellezza e la utilizza per ottenere ciò che desidera. Il suo corpo e il suo fisico sono le sue armi e sfrutta queste ultime per raggiungere i suoi scopi. È spesso una buona ballerina. La civetta è il più spesso di origine esotica: creola, zingara o spagnola (Stott, 1992, p. 42; Praz, 1966, p. 174). La particolarità di questo tipo di figura è che si tratta di una donna sfuggente: seduce gli uomini ma mai offre a loro il proprio corpo - o, se lo fa, non lo offre a un uomo unico ma a numerosi. Non appartiene a nessuno, rifiuta di dipendere da un uomo o di farsi dettare il proprio comportamento. Questa *femme fatale* crea una tensione importante all'interno delle narrazioni nelle quali figura: i suoi amanti o gli uomini che non sono in grado di possederla finiscono per perdere la testa. Se vedono la loro amante viaggiare di braccia in braccia, la gelosia li fa impazzire di rabbia. In entrambi i casi, la tentatrice diventa un'ossessione per il protagonista, e spesso quest'ossessione condannerà la donna: poiché l'uomo non può né possederla, né

³ Plutarco spiega già nel primo secolo nelle *Vite degli uomini illustri* (scritto tra 100 e 120) che Cleopatra vendeva il suo corpo prima di uccidere i propri amanti. (Praz, 1966)

controllarla, preferisce ammazzarla, ponendo così un termine alla sua ossessione malsana. Tuttavia, notiamo che la dimensione volubile della civetta partecipa al fantasma masochista degli autori: infatti, l'infedeltà di quest'ultima umilia l'uomo e ferisce il suo orgoglio, un dolore che gli scrittori dell'epoca ricercano. Le tentatrici più famose sono *Carmen* di Mérimée (1845) o, nella tradizione italiana, Eliana in *Piccolo veleno color di rosa* (1921) di Govoni (Praz, 1966).

Esploriamo adesso il registro fantastico con una nuovo tipo: la strega è una *femme fatale* che possiede dei poteri speciali o che ha imparato l'arte della magia (Praz, 1966, p. 168). A volte, la donna ha stipulato un patto con il diavolo o è una delle sue serve, il che spiega la sua bellezza straordinaria. È misteriosa, attraente, e se può sembrare dolce all'inizio del racconto, rivela progressivamente i suoi intenti dolosi. Se il suo fisico non basta ad attirare la propria vittima, può fare uso di diversi sotterfugi come delle pozioni, la metamorfosi o degli incantesimi. Non esita a eliminare le rivali. Le *femme fatale* streghe più famose sono Medea nella mitologia greca, Fata Morgana nella leggenda arturiana, e Matilda in *The Monk* di Lewis (1796).

Passiamo adesso alla descrizione dell'ultimo tipo di *femme fatale*, ancora una volta fantastica: la donna *vampiro*. Questa variante della *femme fatale* è sempre esistita attraverso le diverse culture mondiali. Mescolando sangue, morte ed erotismo, la figura del vampiro diventa incredibilmente popolare nell'Ottocento. Risponde perfettamente al gusto per l'algolagnia che combina sesso, piacere, dolore e morte. Inoltre, come l'abbiamo già spiegato, gli autori romantici sono particolarmente attratti dalle donne morte o morenti, nelle quali ci vedono una forma di poesia macabra. La donna vampiro completa questo fascino per la bella donna tra la vita e la morte che ha inoltre la capacità di aggiungere una dimensione erotica e sensuale, seducendo le proprie vittime con la propria magnificenza (come la sensuale *Carmilla* di Le Fanu nel 1872, che seduce anche le donne). Una volta che la vittima è infatuata, la vampira ne succhia il sangue o la vita fino alla morte. Tuttavia, a volte si può trattare di donne che sono vampire solo a livello metaforico senza essere delle creature demoniache: è il caso della *Fosca* di Tarchetti, che assorbe la vita e la ragione di Giorgio in maniera indiretta, senza mordere il suo collo come nei racconti vampireschi più tradizionali.

Tarchetti non è stato l'unico autore italiano ad aver utilizzato la figura della donna fatale. Vediamo come si manifesta sulla penisola italiana.

3. Il caso italiano

L'Italia è stata una fonte d'ispirazione per gli artisti del mondo occidentale a partire dal Rinascimento. Infatti, la penisola affascina con la sua raffinatezza, la padronanza delle arti e la sua modernità. Durante il periodo elisabettiano, numerosi autori, pittori, e drammaturghi si ispirano ai costumi e alla narrativa dell'Italia rinascimentale. Questi ultimi stimolano l'immaginazione: la corte dove regna la seduzione, dove i nobili vivono nella lussuria, gli amori così intensi che sono in grado di mettere in pericolo il regno costituiscono tutti elementi che piacciono agli artisti (Praz, 1966, p. 166). Tuttavia, secondo Praz, esisterebbe un grande contrasto tra ciò che ispira gli autori italiani e quelli degli altri paesi. In realtà, le produzioni degli artisti della penisola italiana non rifletterebero affatto questo modo di vivere che ispira così tanto gli autori europei: nei loro libri, pitture, ecc. le storie d'amore sarebbero molto "sobrie". Non si tratta di amori fatali, pericolosi, tragici secondo Praz (1966). Al contrario, quando l'amore viene descritto da autori italiani, sarebbe rappresentato con tanta raffinatezza e distinzione. Raramente nelle storie d'amore italiane si potrebbero trovare elementi legati alla morte, alla sofferenza, al disgusto, al masochismo. Eppure, Dante aveva preparato la strada alle donne fatali: nel canto V della *Commedia* ne fa un elenco molto completo. Tuttavia, il grande poeta si limita a citare tutte queste peccatrici trascinate dal vento senza entrare nei dettagli. Solo una dannata cattura l'attenzione di Dante: la ormai famosa Francesca da Rimini. Dopo l'intervento di Alighieri, però, la *femme fatale* è quasi dimenticata per qualche secolo. L'unica eccezione potrebbe essere trovata negli scritti medioevali con le donne fatale maghe: si pensi all'Armida di Tasso nella *Gerusalemme liberata* (1581), l'Alcina e la Morgana di Ariosto nell'*Orlando furioso* (1516). Sono donne che sembrano belle, gentili e giovani ma che sono in realtà vecchie e crudeli. Però gli autori italiani dell'Ottocento si accontenterebbero di un erotismo raffinato e estetizzato senza eccessi di qualsiasi tipo. Perciò, le produzioni dell'Italia sono spesso descritte come ingenue, insipide e ingenue (Praz, 1966). La *femme fatale* non avrebbe trovato in Italia un terreno fertile, pronto ad accoglierla, lei e i suoi amori drammatici, mortali e

appassionati. Sarà la Scapigliatura e il Decadentismo ad adottarla di nuovo. Infatti, nell'Italia post-unitaria - cioè l'Italiana dopo la fine della terza guerra d'indipendenza - la figura della donna fatale è onnipresente. Secondo Tessari (1975) questa presenza continua della *femme fatale* viene spiegata da un generale clima di fine di secolo, cioè da una crisi dei valori. L'autore insiste sul fatto che la Scapigliatura è caratterizzata da un sentimento di delusione per quanto riguarda la nuova organizzazione della società post-unitaria. Gli scapigliati hanno preso la decisione di vivere come marginali allo scopo di mostrare il loro rifiuto di questo nuovo sistema. Le loro produzioni artistiche erano dominate da un sentimento di disgusto, di disillusione e di grande pessimismo. Questa visione negativa può essere trovata in ogni aspetto della vita che descrivono, specialmente l'amore. La *femme fatale* è pertanto un "danno collaterale" di questa filosofia ed è il riflesso della loro concezione dell'amore: un fenomeno nocivo e pericoloso in grado di rubare la vita e la ragione di un uomo. Questa concezione farà diventare di moda la *femme fatale* vampiro in Italia. Per rinforzare il potere della donna e creare un rapporto di dominazione tra i protagonisti, gli scapigliati utilizzano la figura maschile dell'inetto, un uomo generalmente giovane e di carattere debole, non sicuro di sé e che prova spesso delle difficoltà ad adattarsi al mondo che lo circonda (Tessari, 1975).

Uno dei primi autori secondo Praz (1966) a sfruttare la donna fatale in maniera molto completa fu D'Annunzio. L'autore si ispira a Swinburne per scrivere nel 1894 *Il trionfo della morte*, un romanzo che riflette perfettamente la filosofia decadentista. Vediamo come Ippolita, la fidanzata del protagonista Giorgio, viene descritta da quest'ultimo:

Ella non s'era mai mossa. Non era insolita in lei l'immobilità prolungata in un'attitudine, che prendeva talvolta l'apparenza catalettica e faceva quasi terrore. Ella così non aveva più l'aspetto giovanile e clemente che conoscevano le piante e gli animali, ma aveva l'aspetto d'una creatura taciturna e invincibile in cui fosse raccolta tutta la virtù isolante esclusiva e distruttiva della passione d'amore. I tre divini elementi della sua bellezza - la fronte, gli occhi, la bocca - non eran forse mai giunti a un tal grado d'intensità simbolica nel significare il principio del fascino femminile eterno. Pareva che la notte serena favorisse quella sublimazione della forma sprigionando da lei la vera essenza ideale e permettendo all'amante di percepirla intieramente con l'acuità non della pupilla ma del pensiero. [...] così la fatalità dell'amore rendeva più alta e più tragica su quell'infinito campo la persona d'Ippolita per il veggente in cui la prescienza diveniva sempre più lucida e più terribile. Non era, nella medesima immobilità, la donna medesima che dalla loggia aveva guardato la rara vela bianca su le acque morte? Era ella; e anche ora, mentre il suo aspetto notturno pareva scevro d'ogni realtà brutale, sotto al sentimento da lei suscitato si moveva quel medesimo odio: il mortale odio dei sessi, che è il fondo dell'amore e che occulto o palese permane in tutti gli effetti - dal primo sguardo al disgusto estremo. (D'annunzio, 1894, pp. 237-238)

In questo brano, Giorgio ci propone un ritratto doceamaro della donna amata: è in ammirazione davanti alla bellezza d'Ippolita, ma nello stesso tempo, la sospetta. Sembra che questa donna sia in realtà pericolosa, che nasconda un aspetto terribile. Osservandola, ha l'impressione di percepire in lei una dimensione mortale e brutale. Praz (1966) sostiene che la *femme fatale* dannunziana è una "sopra-femmina", cioè una donna quasi mitologica, elevata, sublimata, che concentra in lei la femminilità, carattere descritto nel brano da Giorgio come il "fascino femminile eterno". Se, a prima vista sembra una figura positiva, è tuttavia una donna che suscita paura e disgusto dal protagonista maschile. Vediamo come Giorgio reagisce a questa visione:

«Ella è dunque la Nemica», pensò Giorgio. «Finché vivrà, finché potrà esercitare sopra di me il suo impero, ella m'impedirà di porre il piede su la soglia che scorgo. E come ricupererò io la mia sostanza, se una gran parte è nelle mani di costei? Vano è aspirare a un nuovo mondo, a una vita nuova. Finché dura l'amore, l'asse del mondo è stabilito in un solo essere e la vita è chiusa in un cerchio angusto. Per rivivere e per conquistare, bisognerebbe che io mi affrancassi dall'amore, che io mi disfacciassi della nemica... » Anche una volta egli la immaginò morta. «Morta, ella diventerebbe materia di pensiero, pura idealità. Da una esistenza precaria e imperfetta ella entrerebbe in una esistenza completa e definitiva, abbandonando per sempre la sua carne inferma, debole e lussuriosa. - Distruggere per possedere - non ha altro mezzo colui che cerca nell'amore l'Assoluto.» (pp. 238-239)

Secondo Giorgio la donna amata rappresenta un ostacolo che deve eliminare per raggiungere la felicità. Prova a giustificare questa motivazione argomentando che la morte permetterà ad Ippolita di raggiungere un'età suprema, assoluta, superiore che la sublimerà, liberata dal proprio corpo impuro. In realtà, da un punto di vista oggettivo, Ippolita non sembra pericolosa, non è una crudele seduttrice che vive nel peccato. È realmente una donna fatale? O lo è solo secondo la visione del protagonista? Sembra che quest'ultimo costruisca Ippolita come una donna fatale, imponendo quest'interpretazione al lettore. Stiamo raggiungendo un punto importante per quanto riguarda la donna fatale: chi dice che un personaggio è una *femme fatale*? Ricordiamo che si tratta di una costruzione da parte degli autori, ma talvolta anche della costruzione di un protagonista o della voce narrante. Torneremo a quest'osservazione essenziale nelle nostre future analisi. In quest'estratto, Giorgio vede Ippolita come una donna fatale, ma, facendo un passo indietro, sembra che sia proprio Giorgio a recitare il ruolo di figura fatale. È lui la figura minacciosa che vuole togliere la vita alla persona amata per raggiungere il proprio scopo egoistico. Inoltre, Ippolita muore alla fine a causa di Giorgio. Come sapere quali dei protagonisti presenti in una finzione è davvero il personaggio "fatale"? Allo scopo di rispondere a

queste domande, analizzeremo produzioni letterarie dove sono presenti uomini e donne fatali nei capitoli 5 e 6. Ma prima di tutto, continuiamo a analizzare la donna fatale per tentare di capire le origini della figura e il suo successo attraverso i secoli.

4. Le origini possibili

Prima di tutto, analizziamo l'ipotesi di Praz (1966) che spiega il successo della figura femminile mortale durante il romanticismo come la fusione di due elementi: la tradizione vampiresca e le grandi donne della storia. La letteratura si è sempre ispirata a donne potenti che hanno avuto un forte impatto sul nostro mondo come la regina Elisabetta I d'Inghilterra. Certe donne sono anche diventate popolari a causa dei loro peccati che affascinano come Francesca da Rimini, Maria Antonietta o Cleopatra. Se aggiungiamo a questi personaggi affascinanti la tradizione vampiresca che esiste già nell'antichità, otteniamo la figura della *femme fatale*. Infatti, la mescolanza di donne lussuose, potenti, di grande bellezza, con un tipo di mostro morto vivente che seduce le proprie prede per succhiarne la vita soddisferebbe tutti i criteri che corrispondono al femminile fatale, cioè una donna incredibilmente attraente che attira la persona sedotta ai propri fini. Inoltre, questa mescolanza di donna vampiro e potente risponderebbe perfettamente all'impulso masochista che vena la scrittura di autori ottocenteschi. La spiegazione di Praz si basa quindi sulla tradizione letteraria e su stereotipi culturali.

Partiamo da elementi di quest'ultima ipotesi per andare ancora oltre: da dove viene questa mescolanza di misoginia e di algolagnia che è emersa nella seconda metà dell'Ottocento? Come mai gli autori maschili sono così attratti dalla sofferenza, dalla morte e dall'umiliazione? Perché quest'impulso masochista è applicato alla figura della donna? Per fornire delle spiegazioni, basiamoci sull'ipotesi di Studlar (2001) che ha preso in esame la *femme fatale* nel cinema. Secondo lei, l'autore sottomesso all'impulso sadistico proietta la funzione fallica del padre sulla donna. Il personaggio femminile rappresenta quindi allo stesso tempo la figura materna e paterna. Infatti, l'autore cercherebbe una riconnessione con la propria madre, con la quale intratteneva un rapporto quasi erotico e orale attraverso la poppata del seno e le carezze. Ama questa madre, però allo stesso tempo, ne ha paura: infatti, la madre

è capace di punire il proprio bambino. L'autore masochista ci troverebbe soddisfazione: gli piace essere punito e umiliato. Perciò proietterebbe nella donna desiderata questo potere di punizione, minaccioso, amoroso e crudele allo stesso tempo. Con la *femme fatale*, lo scrittore sarebbe capace di riunirsi con una figura materna che gli ispira paura e che è in grado di farlo soffrire. Questa teoria si basa quindi su concetti freudiani come il complesso di Edipo: la *femme fatale* sarebbe la proiezione incosciente sulla donna amata del desiderio di riconnessione con una madre severa da parte degli autori maschili. Diventa il ricettacolo di un fantasma infantile che ha persistito fino all'età adulta e che si sarebbe trasformato man mano in masochismo sessuale.

Notiamo quindi che la paura è un elemento importante della *femme fatale*. È anche la base della teoria di altri autori per quanto riguarda le origini di questa figura: quest'ultima prenderebbe vita a partire dalla paura dell'altro sesso da parte degli uomini. Infatti, un fenomeno molto interessante si può osservare attraverso la storia: ogni volta che è successo uno sconvolgimento culturale, soprattutto quando si ridistribuiscono i ruoli femminili e maschili, la *femme fatale* diventa estremamente popolare nelle arti. Ward Jouve (1998) conferma quest'osservazione: secondo lui la presenza forte di *femme fatale* nelle arti è dovuta a una reazione tipica degli uomini quando fanno fronte alla paura delle donne. Un intero capitolo del suo libro è dedicato alla demonizzazione delle donne nel periodo del dopo guerra. Infatti, in generale dopo una guerra, gli uomini tornano dai campi di battaglia per scoprire che le loro mogli hanno continuato a vivere senza di loro. A volte, hanno anche preso i lavori riservati normalmente agli uomini per guadagnarsi da vivere o hanno preso degli amanti. Questo tipo di evento è traumatico per una grande parte degli uomini perché li fa realizzare che le loro mogli e figlie sono capaci di sopravvivere senza di loro, provocando in loro un sentimento di castrazione e una crisi di identità. Di conseguenza, la produzione artistica dei periodi post-bellici è piena di *femme fatale*. Questa reazione, provocata da una paura istintiva e spesso inconscia di essere divorati dall'altro sesso, dimostra come gli uomini hanno reagito con misoginia per proteggersi. La donna ha preso il suo posto, ha rubato il suo ruolo: per giustificare questo, bisogna trasformarla in un demone crudele. Se, nella teoria precedente, gli uomini provavano un certo piacere ad essere spaventati dalle donne, si tratta piuttosto in quella di Ward Jouve di un dolore provocato da un trauma. Non si tratta

più affatto di un fantasma masochista, ma di una propria sofferenza che l'uomo cerca a canalizzare. La *femme fatale* impersona tutte queste angosce ed è il riflesso dei cambiamenti operati nella società: è una donna indipendente, forte, erotica e spesso potente, che domina gli uomini. Con questa teoria, l'esistenza della *femme fatale* viene spiegata di nuovo con l'inconscio degli uomini: la loro paura dell'altro sesso dovuta al trauma post-bellico - e il sentimento di castrazione e la crisi d'identità che ne conseguono - si proietta sulle donne nelle arti, come nel cinema dopo la seconda guerra mondiale, dove la *femme fatale* conosce una nuova epoca d'oro nei *film noir* degli anni quaranta e cinquanta (Grossman, 2009).

L'ultima teoria che presenteremo si allontana dal tema della paura e della donna demoniaca, ma si interessa piuttosto alla realtà del matrimonio. Bisogna notare una cosa importante prima di sviluppare la nostra ultima ipotesi: il tema comune di tutti i tipi di *femme fatale* è senza dubbio il sesso e l'amore. Si tratta di passioni intense, mortali, ossessive e pericolose. Ora, questo tipo di relazione affascinante con una donna potente e indipendente esisteva raramente⁴. Infatti, all'epoca, i matrimoni di amore non erano comuni come lo sono oggi: si sposava un'altra persona solo se si presentava un vantaggio al livello economico o sociale (Borie, 1973). Inoltre, le donne come le *femme fatale* erano rare, nonché inesistenti. Come avrebbe potuto sopravvivere una donna senza essere sposata, seducendo tutti gli uomini che incontra, poiché totalmente libera? Sarebbe probabilmente stata una reietta, con poca agenticità. Tuttavia, nelle arti di quest'epoca, possono essere trovate tante storie di amore, ad esempio di coppie innamorate, pronte a morire per la loro passione. D'altronde, le donne che si sono messe in scena non corrispondono alla realtà, lontane dalle proprie funzioni familiari, riproduttivi e materne: sono fatali, libere, senza bambini, potenti. Come spiegare questo scarto tra realtà e la finzione? Come mai esistono nelle arti donne fatali e storie d'amore se sono quasi inesistenti all'epoca? In realtà, la spiegazione è molto semplice: la *femme fatale* sarebbe una scappatoia che gli uomini utilizzano per scappare alla realtà. Con la loro immaginazione, sarebbero capaci di allontanarsi dal proprio matrimonio che rappresenta per loro una prigione (Borie, 1973). Con questa

⁴ Praz (1966) nota che in Italia, durante il Rinascimento, le donne nobili avevano molto più agenticità che negli altri paesi, e la seduzione giocava un ruolo centrale alla corte. Perciò, durante questo periodo, poche opere parlavano di amori fatali.

figura letteraria, lo scrittore potrebbe fantasticare e sognare una donna con chi potrebbe avere una relazione passionale, erotica, fuori norma, che il matrimonio non gli permette sempre di sperimentare. La *femme fatale* sarebbe quindi il risultato di una disperazione morale, e assumerebbe il ruolo di via di fuga in una società dove le relazioni intense e le donne indipendenti e affascinanti non corrispondono alla norma. Si parla di *femme fatale* perché non esistono nella realtà⁵.

Davanti a queste diverse teorie, possiamo concludere che ogni volta, la *femme fatale* è una costruzione: è l'uomo che la crea e la modella. È utile sia per soddisfare dei fantasmi masochista, sia per impersonare una paura della donna quando diventa troppo indipendente. A volte, gli autori si ispirano a grandi donne eccezionali o, al contrario, soffrono della loro assenza e le fanno prendere vita nella finzione per scappare alla disperante realtà del matrimonio. Ogni volta, si tratta di un fenomeno più o meno inconscio, che può avere per ispirazione la paura, la tradizione, un sentimento di castrazione, di disperazione o un desiderio di fusione con la madre persa.

Delineate ormai le basi per capire il successo generale della figura attraverso i secoli, dobbiamo adesso focalizzarci sul periodo che ci interessa. Allo scopo di rispondere alla nostra domanda, è necessario capire come funziona la società dell'Ottocento e la sua filosofia. Così, capiremo perché la figura della *femme fatale* diventi di nuovo popolare nella seconda metà dell'Ottocento e quali erano stereotipi associati alla donna. Perciò, partiamo dal concetto di *fallogocentrismo* di Derrida.

⁵ Tuttavia, come lo vedremo nel prossimo capitolo, quando le donne diventano realmente indipendenti, il fantasma sparisce e si trasforma in odio a causa della paura.

Capitolo 2 : L'esclusione e l'odio della donna

1. La donna esclusa: il *fallogocentrismo*

Derrida parte dalla constatazione che la tradizione europea ha sempre escluso le donne e il femminile dalla storia (1994). Infatti, esiste uno squilibrio tra la presenza femminile e maschile che può essere trovato in diversi campi della società a tutti i tempi della storia. Derrida si basa sulla memoria culturale, che può essere osservata nei libri (di storia, letteratura ecc.). Quest'ultimi sono infatti essenziali per capire il fenomeno, poiché costituiscono delle veraci testimonianze e dei riflessi di una certa epoca e della sua filosofia. Analizzandoli, otteniamo uno sguardo sul passato, e si può velocemente fare un'osservazione intrigante: sono sempre presenti dei personaggi maschili, dei grandi autori, dei grandi uomini che hanno cambiato la storia, ma in tutto questo troviamo una minoranza di donne, delle quali si parla poco. All'osservazione di questo rifiuto della femminilità da parte della memoria e della filosofia, Derrida si pone come domanda: in quale maniera dobbiamo considerare la nostra tradizione se questa è solo basata sul maschile e esclude il pensiero della metà degli esseri umani? (Derrida, 2000)

Il fallogocentrismo, che può sembrare a prima vista invisibile, è ben presente nella cultura occidentale: si privilegia l'idea di fratellanza (invece di sorellanza) e di nazione⁶ (Derrida, 1994). Il politico, la guerra, tutto ciò che si trova nei libri di storia e che fondano la base della nostra patria sembrano essere stati vissuti e organizzati solo da uomini. Le azioni e la realtà delle donne rimangono occultate nel discorso della guerra nonché in quello politico, come se non fossero degne di interesse: metafora della nazione, sono fragili e hanno bisogno di soldati maschili per salvarle. Proudhon (1858) dimostra che l'idea di grande nazione è associata al culto del maschilismo e della virilità:

⁶ In realtà, non si esclude totalmente il femminile nell'idea di nazione. Infatti, la nazione è spesso nelle arti e nel discorso simbolizzata da una donna, che deve essere difesa dalle forze maschili e per la quale vale la pena morire. Derrida nota tuttavia che questa idealizzazione nasconde un rapporto di forza : « exaltée par l'homme mais soumise à lui, elle doit gouverner sans être la maîtresse. On doit la respecter, c'est-à-dire l'aimer à une distance suffisante pour que les forces — les nôtres et celles du corps politique — n'en soient pas entamées. » (1967, *De la grammatologie*, p. 252)

Il suit de là qu'une nation, après avoir débuté avec une énergie virile, peut *s'efféminer*, et par là même, déchoir: c'est ce qui est arrivé aux Perses après Cyrus, aux Grecs après la guerre du Péloponèse; aux Romains eux-mêmes, à la suite de leurs immenses conquêtes et de leurs guerres civiles. Par la même raison, si une race peut s'efféminer, elle peut aussi, par le travail, la philosophie et les institutions, se viriliser davantage (1858, p. 72)

Stott (1989) nota che la crescita di una grande nazione sembra metaforicamente ravvicinabile a un pene in erezione, il che dimostra che la forza virile è considerata come una qualità per la nazione, in opposizione a quella femminile. Questo rifiuto del femminile tuttavia non è solo presente nel discorso della nazione, è anche il caso nella filosofia: Derrida nota che i grandi pensatori sono sempre stati in maggioranza degli uomini e cita per esempio Platone, Freud, Lacan, Hegel, Lévinas o Heidegger (1994). Inoltre, una grande parte di questi filosofi si sono poco interessati al posto delle donne. Come si può spiegare questo fenomeno? Solo dal fatto che sono sempre stati gli uomini a scrivere la tradizione. Non parlano delle donne che creano, che scrivono, che intervengono nella storia. E se ne parlano, sarà sempre sotto il giudizio di un uomo, sotto un angolo maschile (Dely, 2006). Lo sguardo dell'uomo contamina il corpo femminile che non viene rappresentato per sé. Le donne non possedevano una voce per esprimersi e imporsi: l'opinione della parte femminile non è suscitata, e pertanto occupavano una posizione subalterna. Purtroppo, non avevano quindi altre alternative che di assimilare questo patrimonio culturale alienante (Dely, 2006).

Questo problema fu presente per molto tempo. Anche se, a partire dal Novecento, appaiono fisicamente delle donne nella tradizione dei pensatori come Simone Weil, Hannah Arendt o Simone de Beauvoir, l'invisibile dominazione maschile è normalizzata da tutti (Dely, 2006). Fortunatamente, queste filosofe mostrano la loro esistenza e la mettono in discussione (Dely, 2006). Siccome il nostro patrimonio culturale è naturalmente costruito sulla dominazione maschile, è difficile rendersi conto dello squilibrio tra i sessi perché sembra naturale, anche per le donne. Perciò i primi movimenti femministi sono stati accettati male, anche da parte di un numero importante di donne. Il problema di fronte al fallogocentrismo è triplice: è molto difficile in primo luogo, avere una presa di coscienza del fenomeno; in secondo luogo, essere in grado di liberare la sua maniera di pensare questo fallogocentrismo e in terzo luogo, convincere gli altri che esiste un problema per

quanto riguarda l'equilibrio donne-uomini nella società occidentale dal quale bisogna distaccarsi (Dely, 2006).

Anche se la situazione può sembrare preoccupante, esiste una serie di soluzioni. È ciò che Derrida (2000) chiama la decostruzione del fallogocentrismo. La prima tappa consiste nel riconoscimento dei fatti, è seguita da un'interrogazione su questo squilibrio nella tradizione. Poi, vengono due azioni importanti: decostruire il discorso tradizionale e dare una voce alle donne (Derrida, 2000). Per quanto riguarda la prima azione, è necessario basarsi su testi scritti da autori maschili allo scopo di analizzarli e di rivelare il loro fallogocentrismo sottostante. Lo scopo di chi fa l'analisi è identificare gli "strati" presenti nei testi e mostrare come quest'ultimi non lasciano spazi per la voce delle donne e come la soffocano. La prima parte della decostruzione del discorso fallogocentrismo consiste quindi in una rivelazione della sua presenza (Dely, 2006).

La seconda azione è altrettanto importante e cerca di ridare agenticità a quelle che non ne hanno avuto diritto: le donne. Poiché esse sono le vittime dirette del fenomeno, Derrida (2000) esprime l'importanza per loro di recuperare una voce e di utilizzarla per esprimersi. Si corre ovviamente il pericolo di cadere nella trappola di riprodurre involontariamente il discorso fallogocentrico del quale siamo impregnati da sempre. Questa minaccia è purtroppo difficile da evitare se lo spirito non è totalmente "pulito" dal sessismo e dal maschilismo al quale siamo sempre stati esposti ed esposte nella nostra società occidentale. Lo scopo di Derrida (2000) è quindi fare entrare la donna nella tradizione sia a livello filosofico che a quello accademico che l'hanno esclusa fino agli anni sessanta. Ma sta alle donne di assolvere questo compito, di far sentire la pluralità delle loro voci, attraverso le arti o la presa di parola (Derrida, 2000). Il solo fatto di esprimersi basta a costituire una critica nascosta del sistema. Invitando la donna a partecipare alla storia, Derrida spera di riorientare il discorso fallogocentrismo. L'unico fatto che siano in maggioranza delle donne che hanno studiato l'*homme fatal* invece di uomini è rivelatore: si esprimono nel mondo accademico con lo studio di una figura maschile che loda un comportamento non accettato dalla *femme fatale*, come stiamo per vederlo. È quindi un'iniziativa che critica discretamente il fallogocentrismo che ha fatto dell'uomo fatale una figura ammirabile mentre il suo *pendant* femminile è

disprezzabile, come lo esporremo in seguito. È senza dubbio un intervento che Derrida apprezzerrebbe.

Il fallogocentrismo è quindi un fenomeno sottostante che ha colonizzato il pensiero e la società occidentale. Se la norma sembra essere l'esclusione, stiamo per vedere che, nei momenti di crisi, il fallogocentrismo è esacerbato fino a trasformarsi in una verace misoginia. Se il quest'ultimo occulta la donna, la misoginia ci si interessa per disprezzarla meglio. Interessiamoci a questo fenomeno prima di paragonare le due figure fatali allo scopo di disporre di tutti gli strumenti necessari per interpretare gli elementi simili o divergenti.

2. I tempi di crisi: la scienza al servizio della misoginia

Come appena detto, in tempi di crisi la misoginia – di solito presente in maniera invisibile ciò che Derrida chiama fallogocentrismo – aumenta. Ora, abbiamo visto che la presenza di *femme fatale* aumenta in tempi di cambiamenti culturali e sociali come Ward Jouve (1998) l'aveva notato. Ma questo tipo di misoginia non si manifesta solo nella letteratura. Infatti, la *femme fatale* potrebbe in parte essere il riflesso di grandi teorie sulla donna che tentavano di giustificare non solo la sua inferiorità naturale, ma anche la sua nocività. Vediamo come la scienza si è messa al servizio della società per reprimere qualsiasi movimento femminista alla fine dell'Ottocento, periodo nel quale la *femme fatale* è particolarmente popolare.

2.1. La craniologia: la donna tra il bambino e l'animale.

Come lo vedremo nel quarto capitolo, il darwinismo provoca una rivoluzione all'epoca che fa paura a tutti. Una delle conseguenze del darwinismo è la nascita della craniologia, cioè la scienza che studia i crani (Stott, 1989). Gli scienziati si ispirano alla teoria dell'evoluzione per interpretare i risultati delle loro osservazioni, a volte impropriamente. Sono adesso famosi i lavori che tentavano di provare che le persone di origini africane erano inferiori e simili alla scimmia a causa della forma della loro testa. Queste teorie, credute da tutti e considerate come scientificamente

valide, giustificavano la superiorità dell'uomo bianco e il razzismo. Ma le persone di origine diversa da quella caucasica non sono le uniche ad aver ricevuto una giustificazione scientifica della loro "inferiorità" biologica. Anche le donne hanno avuto diritto a un posto basso sulla scala evolutiva. Infatti, gli scienziati avevano notato che il cranio femminile, e quindi il cervello, era più piccolo di quello dell'uomo. Per loro, il teschio femminile era simile a quello del bambino o delle "razze inferiori" (Stott, 1989). Anche constatavano che, oltre ad essere simili agli ultimi due, si avvicinava al cranio degli animali. Interpretavano questa osservazione affermando che la donna era molto più vicina all'animale. Concludevano allora che le donne si trovavano a livello intellettuale e biologico, in una fase intermedia tra il bambino e l'uomo. Stott (1989) dice che ciò che fanno in realtà gli scienziati e le loro "scoperte" dell'epoca è giustificare e documentare i pregiudizi culturali presenti da secoli. Nota che queste teorie sullo statuto della donna nella scala evolutiva vanno al di là della semplice constatazione della loro inferiorità: certi autori come Lombroso e Ferrero scrivono sulla criminalità innata della donna e del bambino⁷ (Stott, 1989). Contrariamente a quest'ultimo, la donna rappresenta inoltre un vero e proprio pericolo poiché possiede una forza fisica e intellettuale ma anche una propensione al male e degli istinti passionali che non sono presenti nei bambini (Stott, 1989). Infatti, una credenza dell'epoca vuole che le donne siano più facilmente sottomesse a degli impulsi violenti, e il contributo della craniologia che annuncia che il loro cervello è molto simile a quello degli animali e dei "selvaggi" rafforza questa idea: la donna è naturalmente impulsiva e quindi, più incline a diventare criminale (Forel, 1925). Stott insiste sul fatto che queste teorie, benché sembrano "tirate per i capelli", erano in realtà ampiamente diffuse e accettate (1989).

2.2. La sessuologia come una risposta ai bisogni degli uomini

La craniologia non è l'unico campo nel quale si è giustificato la misoginia con l'assistenza della scienza. Stott (1989) menziona anche la sessuologia. Questa scienza, molto popolare all'epoca, si impegnava a studiare le differenze tra la sessualità maschile e quella femminile e le loro manifestazioni. Si mirava a razionalizzare scientificamente il sesso. Tuttavia, il problema è lo stesso di quello

⁷ Cf. *La donna criminale e la prostituta* di Lombroso e Ferrero nel 1896.

della craniologia: si utilizzava la scienza per creare delle teorie che giustificavano il sessismo già molto presente. Constatando le differenze sessuali tra uomini e donne, si confermava l'idea che erano due esseri opposti. Queste teorie dovevano rispondere ai bisogni di quelli che dominavano la società: gli uomini.

In primo luogo, rispondevano, secondo Marcus e Jeffreys (1966), ai fantasmi e bisogni sessuali dell'epoca. La sessuologia aveva "provato" che esistevano due tipi di donne: quelle sessuali e quelle asessuate (Stott, 1989). In realtà, questi due tipi corrispondevano alle esigenze degli uomini che avevano allo stesso tempo voglia di una donna angelica, ideale, pura, conforme alle esigenze della società, a casa per moglie; e una donna ipersessualizzata per soddisfare desideri sessuali, sempre pronta a fare l'amore. Inoltre, questi diversi tipi di sessualità erano classificati secondo criteri sociali e razziali: le donne del ceto medio erano supposte essere più nobili, non solo nel loro statuto, ma anche nella loro vita sessuale: dovevano rimanere pure, incontaminate, non corrotte per svolgere al meglio il loro ruolo di riproduttrice e di madre. Al contrario, si aspettava dalla donna della classe operaia o di origine straniera che fosse avida di sensualità e che avesse una sessualità liberata e impulsiva, insaziabile, alla quale non importassero le convenzioni del ceto medio (Stott, 1989). Sono quindi viste come un male necessario. Questa divisione in due della sessualità delle donne non fa che rafforzare un binarismo già presente dalla seconda metà dell'Ottocento e che oppone la donna angelica pura e innocente a quella volgare e provocatrice. Con questi due comportamenti estremi, possiamo senza dubbio fare il collegamento con le due figure femminili letterarie che abbiamo analizzate nel primo capitolo di questo lavoro: la fanciulla perseguitata e la donna fatale. La letteratura riflette quindi questo binarismo nella visione della donna, che è sia una pura vergine da difendere, sia una tentatrice pericolosa ma che suscita un desiderio masochista. Notiamo ancora una volta come la donna liberata sessualmente, come la donna fatale o quella presunta della classe operaia, suscita negli uomini delle emozioni contraddittorie: la temono e la odiano ma nello stesso tempo la desiderano e vogliono essere alla sua mercé.

In secondo luogo, le teorie fornite dalla sessuologia sono state create in reazione ai primi movimenti femministi dell'epoca che facevano paura e che gli scienziati hanno pertanto tentato di spiegare scientificamente, allo scopo di opporcisi

(Hales, 1996). Infatti, il desiderio delle donne di diventare autonome e di rifiutare la maternità era interpretato come una degenerazione sessuale. L'idea che la donna del ceto medio potesse voler svolgere un altro ruolo di quello di madre e che reclamasse il diritto alla sensualità - riconosciuto alla donna della classe operaia o straniera ma rifiutata alle altre, come l'abbiamo appena visto - fomentava la paura e l'odio perché sconvolgeva l'ordine sociale. Si comincia a elaborare teorie sul pericolo costituito da questo movimento per la società. Stott (1989) cita Auguste Forel (1983, p. 137), uno di quelli che studia la sessualità femminile all'epoca, per mostrare come erano interpretati i tentativi di liberazione delle donne:

The modern tendency of women to become pleasure-seekers and to take a dislike to maternity leads to degeneration of society. This is a grave social evil which rapidly changes the qualities and power of expansion of a race and which must be cured, or the race affected by it will be supplanted by others.

Vediamo ancora quanto le teorie darwiniane (con l'idea di razza che evolve) fossero presenti nei discorsi dell'epoca. Inoltre, a causa delle teorie della sessuologia (le donne del ceto medio non dovrebbero provare desideri sessuali), questa ribellione fa paura: dà l'impressione che queste donne siano innaturali, che non rispettino il ciclo della vita, che stiano per provocare un vero e proprio disastro. O, al contrario, può anche essere interpretato come una paura da parte della scienza di non essere più in grado di controllare la natura come ha sempre tentato di farlo. Infatti il sentimento di non controllo sulla sessualità della donna rinvia a questa paura di essere divorati dalla natura, alla quale la donna è spesso associata.

Gli studi di sessuologia e di craniologia sono quindi degli esempi del modo in cui la misoginia era esacerbata in tempi di crisi per essere simultaneamente giustificata scientificamente. Lo scopo della scienza era di rammentare alla donna il suo ruolo sociale e di affermare la dominazione della posizione maschile. Si capisce adesso perché la *femme fatale* è descritta dalle istanze narrative secondo schemi animali. Adesso che siamo in grado di capire meglio i valori associati al sesso femminile e le giustificazioni della sua inferiorità e pericolosità, capiamo perché la donna fatale è sempre esistita, ma anche perché era connotata negativamente.

3. La reazione da parte delle donne: i primi movimenti femministi

Non è una sorpresa se le donne abbiano finito per reagire alla dominazione maschile presente in ogni campo della vita. Alla fine dell'Ottocento, le mentalità si modificano e comincia una vera "battaglia dei sessi" (Gilbert e Gubar, 1988). Il concetto di femminilità cambia in Europa con la fine dell'età vittoriana e nascono i primi movimenti femministi. Questa battaglia si manifesta anche nelle arti: nella letteratura, le donne tentano di imporsi in un campo dominato dagli uomini. Questi ultimi sono molto fedeli alla tradizione e non vedono di buon occhio l'intrusione femminile che ha per scopo di allontanarsi dalle convenzioni letterarie stabilite (Gilbert e Gubar, 1988). Infatti, le scrittrici tentano in primo luogo di adottare un linguaggio diverso da quello degli uomini e fanno perciò diverse sperimentazioni linguistiche (come Woolf o Stein). Di conseguenza, gli uomini svalutano questo linguaggio libero e sperimentale che considerano come incoerente, non civilizzato e isterico e che riflette pertanto la natura instabile delle donne (Gilbert e Gubar, 1989). Ambedue i generi vogliono avere il proprio linguaggio e distinguersi l'uno dall'altro (Gilbert e Gubar, 1988). Al livello dei temi, uno degli scopi delle scrittrici sarebbe combinare il piano teorico con quello personale, siccome quest'ultimo è normalmente escluso della letteratura per conservare una certa obiettività e un rigore "tipicamente maschile" (Showalter, 1985, p.4).

In Italia, si può osservare lo stesso tipo di fenomeno dopo gli anni 1870, cioè dopo l'unificazione del paese (Russel, 1997). Trenta anni dopo quest'evento storico e tutte le modificazioni economiche e culturali che ha generato, le donne cominciano a desiderare, oltre alla liberazione del proprio paese, la liberazione del proprio sesso. I primi movimenti che avevano per scopo la lotta per i diritti della donna erano legati a un ramo del socialismo ed erano quindi visti come una forma di lotta sociale (Russel, 1997). Anna Maria Mozzoni (1837-1920) fu l'attivista più famosa del movimento dell'epoca, e ha instaurato una prima forma di filosofia femminista: secondo lei, tutte le donne, indipendentemente dalla loro classe sociale, erano le vittime del sistema patriarcale e, di conseguenza, dovevano unirsi per combattere la loro oppressione (Russel, 1997). La soluzione ideale per liberarsi dalla dominazione

maschile era per Mozzoni il lavoro fuori di casa, che permetteva alla donna di essere indipendente e di emanciparsi partecipando al mondo del lavoro (Russel, 1997). Abbandonare le faccende domestiche significava per lei allontanarsi da un sistema medievale che chiamava “monacarto patriarcale” (Russel, 1997). Un'altra teoria della sua filosofia era il rifiuto dei valori associati alla femminilità, come la maternità, la sentimentalità o il sacrificio. Mozzoni si prefiggeva come scopo di creare un nuovo modello di donna che sarebbe associato a valori maschili. La donna non doveva più essere un angelo che si prende cura della casa e dei bambini, ma doveva adottare un comportamento più maschile. Era per lei l'unico modo per la donna di ottenere uno status pari a quello dell'uomo e di essere considerata come uguale (Russel, 1997).

Questa filosofia rivoluzionaria e radicale non fu accolta volentieri dai suoi contemporanei, incluse le donne (Russel, 1997). Anche le scrittrici che si erano già occupate delle condizioni delle donne non aderivano a questo movimento, troppo radicale per loro. Vedevano il femminismo come un rifiuto della femminilità. Hanno pertanto reagito dichiarando apertamente la loro disapprovazione del movimento, che era secondo loro una minaccia alla femminilità. Anche se avevano descritto nei loro testi la difficoltà delle condizioni di lavoro delle donne e l'alienazione che provoca la vita familiare, non erano pronte ad adottare una filosofia così radicale.

Tuttavia, sembra che certe donne abbiano scelto di opporsi al sistema, in maniera discreta o no: le scrittrici che, come l'abbiamo visto, optano per l'allontanarsi dalla tradizione maschile, adottano il proprio linguaggio e i propri temi. È possibile allora che abbiano cambiato qualcosa alla tradizione dell'*homme fatal*? È possibile che abbiano scelto di modificare questa figura, di aggiungere o rimuovere certi elementi? Allo scopo di rispondere a queste domande, è necessario studiare la tradizione dell'uomo fatale in profondità.

Capitolo 3: l'*homme fatal*

È molto più difficile fornire una definizione generale dell'*homme fatal* come l'abbiamo fatto prima con il suo analogo femminile. Al meglio possiamo affermare che si tratta di un uomo attraente e misterioso che prova piacere a dominare e sedurre le donne ma che è pericoloso per queste ultime. È molto complicato risalire all'origine dell'equivalente della donna fatale: pochi studi si sono interessati a questo soggetto. Sembra che non susciti la curiosità, o peggio, che non venga notato affatto dagli accademici (Shakir, 2012). Come spiegare che la *femme fatale* abbia sempre avuto il sopravvento sulla sua figura maschile? Come mai la nozione di uomo fatale è così poco conosciuta e studiata? Vedremo come questa figura si è evoluta nel tempo e studieremo attentamente ognuna delle sue manifestazioni. Basandoci sul punto di vista cronologico di Praz (1966) analizzeremo prima l'uomo fatale dei romanzi gotici, poi il Byronic Hero seguito dalla figura del vampiro e termineremo con Don Juan. Per ognuno di questi tipi, descriveremo l'aspetto fisico del protagonista quando si rivela necessario, la sua personalità, i suoi motivi e le sue origini.

1. Satana, il male allo stato puro

Secondo Praz (1966), è possibile osservare una certa evoluzione dell'*homme fatal* attraverso il tempo. La figura si sarebbe impersonata attraverso diversi tipi che possiedono un legame tra di loro. Ognuno di questi tipi sarebbe il risultato di una successione logica e cronologica della figura precedente. Così, possiamo ritrovare delle caratteristiche comuni per ogni incarnazione dell'*homme fatal* benché si manifestino in forme diverse.

Il punto di partenza sarebbe il Satana di Milton in *Paradise Lost* (1667), un angelo che agisce per vendicarsi di Dio e che riesce a sedurre Eva. In primo luogo, tenta di sedurla manifestandosi nei suoi sogni e in secondo luogo la tenta direttamente nel Giardino d'Eden. Infatuata dal serpente, Eva tradirà Dio mangiando il frutto proibito, un gesto che la condannerà a essere cacciata con Adamo dal paradiso. Il Satana di Milton è quindi il prototipo perfetto di uomo fatale: seduce e utilizza la sua vittima per motivi personali malvagi per finalmente rovinare la vita di

quest'ultima. La prima *femme fatale* dell'umanità sarebbe quindi in realtà la vittima di un *homme fatal*, una prospettiva che toglie il ruolo di tentatrice a Eva che diventa allora la vittima di un personaggio malvagio. Perché allora l'uomo ha sempre incolpato la compagna di Adamo invece di dare direttamente la colpa al diavolo? La spiegazione secondo la quale Eva è colpevole perché ha ceduto alla tentazione non è valida: infatti, anche Adamo, subito dopo, mangerà il frutto sotto l'influsso della donna amata. È interessante notare che Eva riproduce su Adamo ciò che il serpente ha utilizzato su di lei: lo seduce per spingerlo a fare qualcosa che non è autorizzato a fare. È come se Eva fosse stata "contaminata" dal serpente, diviene allora simile a lui, un motivo che ritroveremo, come lo vedremo, più tardi con il mito del vampiro. Con il diavolo, siamo in grado di notare alcuni primi costituenti dell'*homme fatal*: la capacità di sedurre o di affascinare, dei motivi egoistici e malvagi, e la rovina della vita della vittima sedotta. Stiamo per ritrovare queste caratteristiche applicate su un altro tipo di *homme fatal* che, secondo Praz (1966), deriva direttamente dal Satana di Milton: il cattivo dei romanzi gotici.

2. Il *Gothic Villain*, un uomo crudele e sadico

Se prendiamo come decoro un vecchio castello o una prigione in un paese esotico come l'Italia dove un uomo tenebroso e crudele rapina, incarcera e tortura una povera fanciulla innocente, otteniamo un ottimo inizio per un romanzo gotico, genere narrativo molto popolare nato nel Settecento e nel quale sono mescolati orrore e romanticismo (Praz, 1966, p. 73). Ci troviamo la figura della giovane donna perseguitata che abbiamo già descritta in dettaglio nel primo capitolo di questo lavoro. Ma se un personaggio attira tutta l'attenzione del lettore, è senza dubbio il *gothic villain*, cioè il personaggio malvagio del romanzo gotico. Infatti, la sua crudeltà, impulsività e intelligenza affascinano sia il lettore che gli altri protagonisti del racconto. Quest'ultimi rimangono all'ombra di quest'uomo e sembrano "insipidi" e "noiosi" accanto alla sua presenza magnetica e ipnotizzante (Thorslev, 1965). Benché non attiri affatto né l'affezione né il rispetto – è un personaggio di una cattività incommensurabile – l'odio di questo personaggio non impedisce al lettore di provare ammirazione per lui (Thorslev, 1965).

La dimensione affascinante di questo personaggio comincia con il suo aspetto fisico: possiede dei grandi occhi pieni di malinconia che hanno la capacità di mettere a disagio chi li guarda a causa del loro potere penetrante. Chi è sottomesso a questo sguardo ha l'impressione che sia in grado di leggere i propri pensieri e il proprio cuore e perciò è molto difficile sostenerlo (Thorslev, 1965).

Tutto in lui è pieno di mistero: oltre alla sua apparenza fisica, è un personaggio enigmatico che sembra avere un passato scuro. Gli altri protagonisti hanno l'impressione che questo cattivo uomo abbia già commesso una serie di gravi crimini e spesso scoprono che è colpevole di peccati mortali - come lo Schedoni di Radcliffe che, nel romanzo *L'Italiano*, ha ucciso il proprio fratello per sposare la moglie di quest'ultimo prima dell'inizio del racconto (Thorslev, 1965). Oltre a quest'aspetto misterioso, la personalità del sequestratore gotico è molto forte: è guidato dai suoi impulsi sessuali o sadici, possiede un'intelligenza molto sviluppata, è un manipolatore senza vergogna ed è malvagio: non esita a minacciare di morte, di stupro o di altre violenze fisiche le donne che ha rapinato (Thorslev, 1965). Mantiene il suo potere grazie alla paura. Talvolta, passa dalle parole ai fatti: la fanciulla perseguitata è picchiata o violentata dal *gothic villain*. Per lui, questi atti di violenza sono "giustificati": odia tutte le donne che considera come creature spregevoli e deboli (Thorslev, 1965).

Ciò che può sembrare strano per il lettore è l'assenza di reali motivi che spieghino questa crudeltà. Thorslev (1965) paragona il *gothic villain* all'Iago di *Othello* perché entrambi i personaggi sono incredibilmente cattivi ma le ragioni che li spingono a questa immensa crudeltà sembrano inadeguati o ridicoli in confronto alla violenza dei loro atti. Possono essere motivati dall'avidità o dalla lussuria, ma questi motivi sono troppo "banali" e deboli, sempre secondo Thorslev (1965), per una malvagità così profonda. Quest'assenza di ragioni valide per giustificare questi atti impedisce al *villain* di avere una certa profondità psicologica che lo renderebbe più realistico.

Il *gothic villain* è quindi un personaggio per il quale il lettore non può provare pietà o simpatia, malgrado la sua capacità di ipnotizzare quest'ultimo nonché gli altri protagonisti del racconto gotico (Thorslev, 1965). È impossibile provare compassione

per una figura che prende piacere a rapire, torturare e violentare fanciulle innocenti. Tuttavia, se nel romanzo gotico il *villain* rimarrà sempre un individuo odioso e disgustoso, la sua personalità cambierà quando i racconti saranno adattati al teatro.

Infatti, sul palcoscenico, il protagonista diventa un eroe torturato dai rimorsi: non smette di commettere dei crimini terribili, ma la differenza con la figura dei romanzi è che finisce per rimpiangere i suoi atti (Thorslev, 1965). Soffre della propria crudeltà e si rende conto che fa del male a persone che non lo meritano. Analizza i suoi peccati commessi nel passato ed è molto severo con se stesso. Questa sfumatura aggiunta dai registi permette al *gothic villain* di ottenere finalmente lo spessore psicologico che gli mancava nei romanzi e pertanto di farne un personaggio più credibile (Thorslev, 1965). Non è più la personificazione pura e semplice del male che era nei romanzi. Oltre a questa profondità psicologica, i rimorsi che prova l'uomo permettono agli spettatori di provare simpatia e empatia per quest'individuo, se non a identificarsi con lui, una cosa impossibile prima (Thorslev, 1965). Quando muore, ciò che era prima un sollievo per il lettore diventa una tristezza per lo spettatore. Con il passare del tempo, questa tendenza a "discolpare" la cattiva figura gotica sarà adottata da tanti registi che il *gothic villain* si trasformerà: non è più un personaggio malvagio, ma un uomo di grande sensibilità, torturato e non adattato alla vita sulla terra e che, come tutti gli uomini, commette degli errori per i quali vorrebbe essere perdonato. Questa sfumatura trasforma lo *villain* in eroe (Thorslev, 1965). La conseguenza più importante di quest'evoluzione è che questo nuovo personaggio sensibile darà origine a una nuova figura emblematica: quella dell'eroe romantico e più particolarmente di uno dei suoi archetipi, il *Byronic Hero* (Praz, 1966).

3. L'eroe byroniano, un egoista ammirabile

3.1. Descrizione

Chi rappresenta meglio tutti i valori del romanticismo che l'eroe nato dalla penna di Lord Byron? Ammirato e adorato sin dal momento della sua creazione, l'eroe byroniano diventa la figura più emblematica del movimento romantico. Come l'abbiamo fatto con i due personaggi precedenti, descriviamo prima il suo aspetto

fisico, poi la sua personalità e, infine, i suoi motivi. Tenteremo anche di spiegare il suo successo aiutandoci del contesto culturale nel quale vede il giorno.

Praz (1966) descrive l'eroe byroniano come un uomo attraente, non particolarmente a causa della propria bellezza - non è per forza bello - ma soprattutto grazie a un fascino unico, e ipnotizzante, come quello del suo predecessore gotico. Qualcosa di straordinario emana dalla sua presenza. Si può leggere sul suo viso una certa malinconia o una sofferenza, il che intensifica ancora il suo fascino misterioso. È spesso molto pallido, con una fronte accentuata che mette in evidenza i suoi occhi (Janssens, 2015, p. 13). Quest'ultimi sono come quelli del *gothic villain*: sono penetranti, perforano l'anima di chi ha il coraggio di guardarli. Le caratteristiche fisiche dell'eroe byroniano sono quindi simili a quelle del cattivo gotico. L'unica differenza si situa nell'espressione che si può leggere sul viso del protagonista: la malinconia presente sulla faccia del *Byronic Hero* ma assente dal *gothic villain* permette di addolcire la sua apparenza e di rivelare un'anima torturata. Dal suo predecessore, l'unica espressione ostentata era la ferocia, che rifletteva la sua personalità crudele incapace di provare qualsiasi forma di compassione. Il lato diabolico e disumano di quest'ultimo sparisce per lasciare posto a una più grande umanità nell'eroe byroniano.

Infatti, la malinconia e la colpa sono i due tratti caratteristici fondamentali della personalità e del carattere di questa figura romantica. Sono dovute a un passato pieno di peccati che l'eroe vorrebbe dimenticare (Praz, 1966). È un uomo tormentato dalla propria coscienza e consumato dal rimorso, come il *gothic villain* che gli spettatori del Settecento hanno potuto osservare sul palcoscenico. La sofferenza continua dell'eroe di Byron è accentuata dalla continua introspezione e autoanalisi. In preda a tutti questi rimorsi, sceglie spesso di isolarsi e di condannarsi a una vita di vagabondaggio senza fine (Praz, 1966). Possiamo illustrare queste caratteristiche con *Manfred* (1817), il protagonista dell'opera teatrale omonima in versi scritta da Lord Byron: lui, decide di vagare eternamente sulla montagna innevata allo scopo di punirsi per aver ucciso la donna amata.

Oltre a questo senso di colpa esacerbato, l'egoismo è un altro tratto essenziale della figura dell'eroe byroniano (Thorslev, 1965). È un personaggio

narcisistico che è solo interessato ai propri problemi personali e che prova poca empatia. Non si interessa agli altri esseri umani e mette sempre i suoi bisogni al di sopra di quelli degli altri (Thorslev, 1965). Quest'egocentrismo spinge l'eroe a allontanarsi dalla società, persino a essere rigettato da quest'ultima (Praz, 1966).

Il rapporto della figura byroniana alla società è negativo: non vogliono l'uno dell'altro e pertanto si rifiutano mutualmente (Praz, 1966). Lui vuole essere libero di scegliere i propri valori mentre la società glieli impone, e non è d'accordo con le vecchie convenzioni istituite. Lui, invece, è un individuo moderno, che propone un nuovo sistema di valori ancora poco conosciuto adattato al suo egocentrismo: l'individualismo (Thorslev, 1965). Privilegiando i diritti e i bisogni dell'individuo al posto del bene comune, è rifiutato dalla società ed è visto come un pericolo potenziale. Ma l'eroe romantico non sembra essere impressionato da questo rigetto, al contrario, ne è soddisfatto. Non ha paura e soprattutto, non ha bisogno della società poiché è un individuo autosufficiente con una grande autostima. Di natura scettica, bada a se stesso. Si allontana per vivere secondo i suoi principi senza cercare a seminare zizzania o a cambiare un sistema che non gli conviene (Praz, 1966). È troppo egoista per questo e pertanto non desidera il bene comune ma solo la propria soddisfazione.

Nel suo isolamento, l'eroe byroniano può trovare il conforto della natura, come lo faceva Manfred che tentava di far sparire la propria colpa vagando sulla montagna (Thorslev, 1965). Infatti, l'anima torturata della figura romantica riesce a essere calmata dalla natura potente che la circonda. Questa caratteristica tipicamente romantica non era presente dai due tipi di *homme fatal* che lo precedevano.

Secondo Praz (1966, p.61), l'eroe byroniano è un grande seduttore: il suo lato misterioso e torturato attira chi lo incontra, sia gli uomini che le donne. Tuttavia, le sue relazioni amorose sono catastrofiche: il suo egoismo sopraffà ogni altra cosa. È un amante crudele e fatale. Sebbene sia molto cortese con le donne, e che, come l'abbiamo visto, prova rimpianto in caso di cattiva condotta, l'eroe byroniano possiede un grande potere di distruzione nelle sue relazioni. Inoltre, trae un certo piacere dalla rovina della sua "vittima" prima di essere devastato dal sentimento di colpa (Praz, 1966). È quindi un personaggio complesso e ambiguo. Inoltre, questa

colpa non gli impedisce di trovare nuove vittime. Consuma le donne, spezza il loro cuore, ne spinge certe alla morte e viene pertanto divorato dai rimorsi, ma non cambia la sua attitudine con la prossima amante. L'esempio perfetto di questo comportamento amoroso è Heathcliff in *Wuthering Heights* (1847) di Emily Brontë, un'opera marcata dalla crudeltà dei suoi protagonisti. Follemente innamorato di Catherine sin da bambino, fugge quando quest'ultima ferisce il suo orgoglio. Siccome non può vivere vicino a lui, Cathy si ammala gravemente e quasi muore. Quando Heathcliff ritorna qualche anno dopo, Catherine è sposata con un altro uomo, una cosa che lo rende incredibilmente geloso. Nota che Cathy è ancora innamorato di lui, decide di sposare la sorella di suo marito, Isabella, allo scopo di vendicarsi. Questo gesto distruttivo provoca ancora una volta la malattia da Catherine, che ne morirà. Qualche ora prima della sua morte, Cathy accuserà Heathcliff di averla ucciso con il suo comportamento. Impazzito dal dolore e dal rimorso, preferisce isolarsi e sparisce per qualche anno. Sedici anni dopo, Heathcliff decide di rapire la figlia di Cathy, un'adolescente che le assomiglia tantissimo per forzarla a sposare suo figlio. Quest'iniziativa dimostra che Heathcliff è effettivamente un eroe byroniano: ha distrutto la donna che amava più di qualsiasi cosa e ne ha tratto un grande piacere. Tuttavia, quando quest'ultima è morta a causa di lui, viene consumato dalla colpa e si isola per anni allo scopo di vivere il suo dolore. Il lettore potrebbe pensare che quest'evento gli abbia imparato la lezione. Con sorpresa, scopre di no quando Heathcliff prende la decisione di rapire la figlia di Catherine. La morte di quest'ultima non gli ha insegnato niente: continua a distruggere le persone che lo circondano e a trarne piacere.

3.2. Contesto edorigini, la spiegazione del successo

L'eroe byroniano è adorato dal pubblico, dagli scrittori e dagli intellettuali dell'epoca. Per capire meglio come mai questa figura letteraria abbia conosciuto un tale successo, bisogna interessarsi al contesto culturale durante la transizione tra Settecento e l'Ottocento.

In Europa si installa un clima di fine di secolo: l'Illuminismo è giunto al termine e i suoi valori non soddisfano più la popolazione. La filosofia che poneva l'accento sull'uso sistematico della ragione in tutti i campi non corrisponde più all'uomo

moderno. L'eccesso di ragione ha emarginato il lato umano, la spontaneità e l'importanza delle emozioni che dovevano essere eliminate per non turbare la riflessione (Janssens, 2015). Ma l'uomo dell'Ottocento sente il bisogno di esprimere le proprie passioni, represses da troppo tempo. Progressivamente, i valori istituiti dall'Illuminismo scompaiono e lasciano posto a nuovi principi più adattati a questa nuova società dominata dall'Impero Britannico. Significa che il conformismo, la ragione e il buonsenso vengono abbandonati. Al loro posto vengono sostituiti l'individualismo, l'esperienza, il diritto all'errore, l'eroismo e le passioni intense (Praz, 1966). È la nascita del romanticismo, movimento culturale che pone l'accento sulle emozioni, sull'individuo, sull'essere umano, elementi accantonati per troppo tempo. Questi nuovi valori vengono accolti con entusiasmo ma è un grande cambiamento culturale che può destabilizzare la popolazione.

Affinché questi nuovi principi siano più facilmente adottati, l'uomo moderno cerca dei modelli da seguire. Questi possono essere trovati nelle arti dell'epoca: l'eroe romantico viene rappresentato in tutti i campi, viaggiatore solitario o eroe patriottico circondato da paesaggi immensi. Quando Byron crea attraverso i suoi diversi personaggi la figura dell'eroe byroniano, fornisce alla società il perfetto esempio da seguire (Thorslev, 1965). Infatti, il suo eroe impersona tutti questi nuovi valori: come visto, è egocentrico, solitario ed estremamente sensibile. Rappresenta l'autosufficienza, l'indipendenza, l'orgoglio e la fiducia in sé stesso. Diventa quasi un fantasma e perciò viene adottato e ripreso da tanti altri autori dell'epoca che possono vivere i loro sogni attraverso di lui. Impersona da solo tutta la positività dei nuovi valori romantici individualisti del diciannovesimo secolo ed è grazie a questa qualità che conobbe un successo e una diffusione incredibile in una grande parte dell'Europa. È importante tenere in mente che questo personaggio possiede quindi una connotazione positiva (Thorslev, 1965).

4. Il vampiro, seduttore mortale

Sempre secondo l'evoluzione cronologica dell'*homme fatal* proposta da Praz (1966), la figura che segue quella dell'eroe byroniano è il vampiro. Questi due personaggi hanno molto in comune. Nel primo capitolo di questo lavoro, ci siamo già

interessati alla donna vampiro per descrivere uno dei tipi di *femme fatale*, ma nel presente capitolo stiamo per analizzare la sua versione maschile. Come per le figure precedenti, descriviamo in primo luogo la sua apparenza fisica.

Quando si pensa al vampiro, immaginiamo un personaggio con la pelle chiara e dei denti aguzzi. Questa immagine è piuttosto accurata, quando leggiamo la descrizione di Malvinni (1998, p. 121). Nel suo capitolo descrive il vampiro come un uomo pallido che possiede dei tratti dalle connotazioni erotiche: delle labbra rosse e allettanti o un bel collo color avorio circondato da una scollatura che attira gli sguardi. È quindi un individuo dotato di una certa bellezza. Ma non è l'unica cosa attraente in lui: come i suoi predecessori, è un uomo affascinante. Senza sapere perché, chi lo incontra è, sebbene impaurito, infatuato da questo personaggio come per magia. Tutto questo è probabilmente dovuto all'attitudine del vampiro: è prestante, distaccato, signorile, alto, magro, e molto elegante (Malvinni, 1998). Sembra freddo e crudele, ma non lascia indifferente chi l'ha incontrato. È d'altronde una delle tecniche che utilizza allo scopo di attirare le sue vittime. Infatti, l'arma principale del vampiro è la seduzione. Per impossessarsi delle sue vittime, è capace di raggiungerle la notte nel loro sonno (Malvinni, 1998). Penetra allora nei loro sogni, dopo essere entrato dalla finestra e le ipnotizza. Quest'ipnosi si avvicina a uno stato di sottomissione sessuale: a volte la vittima tenta di resistere, ma alla fine cede e aspetta, piena di desiderio, il bacio mortale. Sapendo che è ormai impossibile per la vittima difendersi - o che non lo desidera -, il vampiro ne approfitta per succhiare il suo sangue e consumarla, un atto ancora una volta caricato di erotismo: con sadismo e quasi sotto la forma di un rapporto sessuale orale, morde la donna nel collo e ne beve il sangue. Il morso del vampiro è, per tanti studiosi, una metafora dell'atto sessuale: il vampiro viene nella camera della giovane donna, la seduce ipnotizzandola, lei si sottomette provando subitaneamente un grande desiderio che riunisce morte e sesso (Braschi, De Zigno, 1998). Dopo questo gesto, la vittima è contaminata: progressivamente, anche lei acquista le caratteristiche del vampiro fino a diventarne uno. Durante la sua trasformazione, la donna è sottomessa a diversi sintomi: soffre di una grande stanchezza, diventa sempre più pallida, anemica e depressiva. (Bordoni, 1998). Gradualmente, sentirà in lei la chiamata del suo nuovo padrone, cioè il vampiro maschile che l'ha morsa e tenterà di raggiungerlo per diventare una delle sue nuove creature. Inoltre, dopo questo atto, la vittima diventa

anche lei un individuo con una forte carica sessuale e una libido che non possedeva prima (Malvanni, 1998). Questa dimensione erotica è stata trasferita dal vampiro durante il suo morso, come se lo scopo della creatura fosse di diffondere l'erotismo nella popolazione. Ormai, anche la vittima è in grado di affascinare chi la guarda, di sedurre e di dare a chi vuole il morso sensuale. Non sarà mai più la stessa persona, dato che ormai è condannata ad una vita notturna alla ricerca di sangue. Ma chi sono queste vittime che il vampiro sceglie di mordere? Lucy, in *Dracula* di Bram Stoker (1897), possiede una personalità invitante per il vampiro: è una giovane donna ingenua, impulsiva, aperta alle novità, che non esita a prendere delle iniziative e che tende all'irresponsabilità (Bordoni, 1988). Ha un carattere ambiguo: è dolce, intelligente, capace di reprimere le proprie emozioni, ma allo stesso tempo, facilmente tentata dal peccato e pronta a tentare nuove esperienze. È corteggiata da un certo numero di uomini che vogliono sposarla e pertanto possiede già una certa sensualità. È quindi la preda perfetta per il vampiro. Dopo il morso di Dracula, Lucy presenterà i sintomi descritti in precedenza (anemia, stanchezza, ecc.), ma anche il dimagrimento legato al rifiuto di mangiare qualsiasi cosa. Per Bordoni (1998), questi sintomi si avvicinano a quelli delle persone infatuate e innamorate (malinconia, perdita di appetito) negli scritti byroniani.

Tuttavia, quest'ultimi all'epoca di *Dracula* sono ormai lontani. Stiamo raggiungendo il Novecento e dalla seconda metà del secolo in poi è nata una vera tradizione vampirica (Praz, 1966). Ovviamente, il mito del vampiro (o di mostri che si nutrono di sangue), presente in tutte le culture del mondo, risale ai primi tempi dell'uomo civilizzato. Ha il vantaggio di offrire una metafora della vita e della condizione umana che combina *eros* e *thanatos*. Questa figura serviva agli uomini per personalizzare la morte (Braschi, De Zigno, 1998). I racconti e miti incentrati sul vampiro mettevano in scena degli uomini capaci di uccidere questi mostri: così, si esorcizzava la morte e si teneva allontanato il mondo dei morti da quello dei viventi. Tuttavia, con il passare del tempo, la dimensione terrorizzante del vampiro sarà sempre più in declino e sarà l'aspetto della seduzione e del sesso che lo subentrerà quando si manifesterà nella letteratura (Braschi, De Zigno, 1998). Nell'Ottocento, la prosa adotta il mostro e ne consegue un successo incredibile. Numerosi sono i romanzi, le novelle, le opere teatrali, le favole che mettono in scena il seduttore assetato di sangue. La prima opera scritta in prosa con la presenza di un vampiro è

quella di John William Pileri, con *The Vampyre* nel 1819 (Salagean, 2009). Ancora una volta, il vero responsabile di questa novella è ... Lord Byron. Infatti, Pileri si è ispirato a una bozza scritta dal padre dell'eroe romantico. Il successo di *Vampyre*, pubblicato nel *New Monthly Magazine*, è tale che renderà di nuovo popolare il tema del vampiro per il resto dell'Ottocento (Salagean, 2009). Per Praz (1966), la figura del vampiro è quindi il risultato dell'evoluzione dell'eroe byroniano, e stiamo per vedere che, se il primo soppianta il secondo, è dovuto al contesto culturale di un'epoca marcata da diversi traumi.

Infatti, l'Europa, a partire dalla seconda metà del diciannovesimo secolo, conobbe una serie di cambiamenti culturali importanti che sconvolsero la popolazione: il primo che possiamo citare fu la lotta di classe provocata da diversi fattori. Prima di tutto, l'ascesa sociale del proletariato e della classe operaia che richiedeva dei diritti adattati alla sua condizione, il che, naturalmente, disturbò le classi superiori che ne hanno paura e alle quali sono imposti nuovi valori. Questi valori sono trasmessi da un nuovo corrente di pensiero, il socialismo, volto a ridurre le disuguaglianze sociali tra le diverse classi, ma che suscita al contempo paure (Bordoni, 1998).

Un altro evento traumatizzante è provocato dalla pubblicazione nel 1859 di *L'Origine delle Specie* di Darwin (Stott, 1989). Si tratta di una rivoluzione non solo sul piano biologico, ma anche sulla percezione di tutti della condizione umana. Venire a sapere che l'uomo ha gli stessi antenati della scimmia provoca uno shock terribile e suscita domande esistenziali: eravamo davvero un tempo come le scimmie? Qual è lo statuto dell'essere umano? Dov'è Dio in tutto questo? Possediamo ancora dei geni primitivi? Possono spingerci a commettere dei crimini? Di quali orrori è capace l'essere umano? I nostri impulsi sessuali potrebbero avere per origini la bestia primitiva, selvaggia e brutale che è in tutti noi? L'uomo comincia ad avere paura di sé stesso, e un'idea lo tormenta: se l'evoluzione esiste, il contrario è anche possibile? Possiamo considerare che una degenerazione sia concepibile? La bestia (sessuale) che è in noi può essere eliminata o ripone nascosta nella nostra società, pronta ad attaccare? Sono tutte queste domande che fanno diventare molto popolare la figura del vampiro (Stott, 1989). Infatti, il mostro bevitore di sangue impersona tutte le paure di degenerazione dell'epoca: rappresenta la bestia selvaggia che l'uomo teme

di avere dentro di sé e si comporta come un animale⁸. È un predatore che si nutre delle sue vittime e che pertanto si comporta come un parassita. Non ha un'anima, non rispetta nessuno codice morale e possiede, come la scimmia secondo le credenze dell'epoca, un appetito sessuale inestinguibile. Il vampiro è un essere che è regredito: rappresenta il sesso vissuto senza moralità, senza colpa, senza responsabilità (Blinderman, 1980). È quindi l'incarnazione del lato animale che fa paura agli uomini e che tentano di reprimere (Bordoni, 1998)⁹.

Il vampiro è quindi l'incarnazione perfetta di tutte le paure di questa nuova società traumatizzata da cambiamenti culturale, filosofici e politici importanti. Il romanticismo aveva già messo in scena dei vampiri, ma erano insignificanti e non adattati ai bisogni del loro tempo che preferiva le emozioni e il sentimentalismo veicolati dall'eroe byroniano. La creatura assetata di sangue corrisponde meglio alla paura del sesso, del progresso, delle scienze e della degenerazione che tormenta l'uomo della seconda metà dell'Ottocento. È anche un personaggio provocante che propone una sessualità necrofila alla società vittoriana, condizionata da molteplici tabù.

5. Don Juan: un mito atemporale

Sebbene Praz (1966) percepisca una logica cronologica nella figura dell'uomo fatale, che, lo ricordiamo, comincerebbe con il Satana del poema di Milton per concludersi con la tradizione vampirica della fine dell'Ottocento, passando dal cattivo del romanzo gotico e l'eroe byroniano, omette una figura chiave: Don Juan, personaggio mitico nato contemporaneamente all'angelo caduto di *Paradise Lost*. Analizziamo, come per le figure precedenti, questo personaggio atipico per capire il suo successo ininterrotto fino ad oggi.

⁸ Altre opere esprimono queste paure allo stesso momento: si pensi a *Dr. Jekyll and Mr Hyde* (1886) di Stevenson o a *The Picture of Dorian Gray* (1890). Anche queste due opere mettono in scena protagonisti regrediti e animali, pronti alla violenza e alla sessualità sfrenata che infrangono la decenza vittoriana (Stott, 1989).

⁹ La figura del vampiro non impersona solo la paura di degenerazione, ma anche il timore del materialismo. Blinderman (1980, pp. 411-428) sostiene che *Dracula* sia un libro che mostra come sarebbe la nostra società se il materialismo fosse l'unica massima morale da seguire e che porterebbe alla consunzione degli esseri umani.

Hauc (1994), dopo aver constatato che, nel 1954, 4303 opere finzionali e scientifiche avevano già per soggetto Don Juan, prova a capire come mai questa figura letteraria sia diventata così popolare. Infatti, creato nel 1630 da Tirso de Molina, Don Juan, protagonista della commedia *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* fu adottato da un grande numero di artisti da diversi campi artistici: da Molière a Mozart passando per Byron o Baudelaire. Secondo Hauc (1994), gli studi accademici hanno fatto emergere due costituenti che caratterizzano la maggior parte delle varianti del mito: in primo luogo, Don Giovanni è un seduttore volubile e in secondo luogo, prova avversione nei confronti della religione.

Per quanto riguarda il secondo costituente, non si può che essere d'accordo: Don Juan finirà nelle fiamme dell'inferno a causa dei suoi peccati - non solo quelli carnali, ma anche mortali, dato che è anche responsabile della morte del padre di una delle sue conquiste. Ma il rapporto a Dio è soprattutto caotico a causa dell'attitudine di sfida di Don Juan: che sia in Molière o Da Ponte, numerose volte è incitato a pentirsi per evitare l'inferno. Però rifiuterà sempre, e mantiene continuamente un comportamento ribelle nei confronti di Dio. La sua fierezza e la sua testardaggine piaceranno ai romantici, facendone un eroe dalle caratteristiche prometeane (Hauc, 1994).

Hauc (1994), tuttavia, non è pienamente d'accordo con il primo costituente: secondo lui, Don Juan non sarebbe un seduttore in senso stretto. Infatti, anche se, oggi, con "Don Giovanni" ci si riferisce a un seduttore di donne, chi studia l'arte della seduzione si rende velocemente conto che l'antieroe creato da De Molina non ci corrisponde. Con seduzioni ci si riferisce all'arte di ritardare il proprio desiderio sessuale, di fingere di essere innamorato per far nascere la passione dall'altra parte. Si aspetta con pazienza che la persona desiderata soccomba (Hauc, 1994). È quindi un'operazione che richiede tempo, sopportazione, preparazione e delle costrizioni. Ora, Don Giovanni è l'antitesi della pazienza: quando vede una donna che suscita in lui il desiderio, fa tutto ciò che è possibile per andare al letto con lei il più presto possibile. Tutto in lui è spontaneità: non prepara quindi, come i grandi seduttori, un piano complicato per raggiungere i propri scopi, ma agisce d'impulso. Non sceglie le sue "vittime" in anticipo, ma al contrario si abbandona alla scoperta e all'istinto. Infatti, può letteralmente sentire l'odore di una donna da lontano, dando così l'impressione di essere un animale selvaggio con dei sensi sviluppati, pronto all'attacco. Non è dunque calcolatore, paziente e freddo, come ad esempio Valmont

in *Les liaisons dangereuses* (Hauc, 1994). L'uso della lingua da parte di Don Giovanni conferma questa dimensione. Infatti, non è né ricco né raffinato: Don Giovanni non è eloquente e non è in grado di convincere le donne che desidera con l'aiuto delle parole.

Ma come riesce allora a conquistare e fare l'amore con così tante donne (1003 secondo certe versioni) senza essere un esperto nell'arte sottile della seduzione? Cosa provoca in queste donne la voglia di darsi a un uomo che non si prende la briga di corteggiarle?

Hauc (1994) prova a fornire una spiegazione basandosi su Kierkegaard (1843): la forza seduttrice di Don Juan risiederebbe nella sua energia: un'energia pazzesca, immensa, senza limiti, inesauribile. L'energia del desiderio che lo abita, senza interruzione, un desiderio non solo per una donna in particolare, ma per tutte le donne del mondo, per ognuna di loro, per l'essenza della donna, per la femminilità intera. Quest'energia e questo desiderio illimitati gli danno un appetito immenso che Don Juan fa fatica a soddisfare poiché la sua voracità straordinaria non è mai calmata completamente. Appena ha fatto l'amore con una donna ne desidera già un'altra. Peraltro, il suo desiderio per la femminilità è così forte che trova bellezza anche in donne che non sono particolarmente belle - persino brutte o troppo vecchie. Ma giustifica il suo desiderio trovando sempre una ragione alla sua eccitazione che manca di giudizio.

Watson (1985) conferma la forza dell'energia sessuale di Don Juan fino a "dicorporalizzarlo":

If Don Juan has had sexual intercourse with 1,003 Spanish women without, as one of my students exquisitely puts it, getting calloused, it is because Don Juan lives in the present. A brainless butterfly, flitting from flower to flower, Don Juan is always in the ecstasy of orgasm. He has no memory of the past, of other women; he is always enveloped in the loving cup of any-woman, reduced to atemporal phallic thoughtlessness by erotic intoxication. With no memory of the past and no thought of the future, Don Juan is not even a person. He is nothing more and nothing less than a state of perpetual sexual satisfaction. (p. 357)

Don Giovanni è quindi un personaggio vicino alla follia, a causa di un'energia e un'avidità che non possono essere limitate e che lo dominano in ogni istante. È quindi una figura che può intimidire lo spettatore o il lettore, o persino spaventarlo. Tuttavia, come era il caso con gli uomini fatali precedenti, è proprio ciò che fa paura

che piace. È quest'assenza di limiti che affascina chi è confrontato a Don Giovanni, e che ha consentito a questa figura di sopravvivere fino ad oggi. È un personaggio perfetto per il teatro o per l'opera, con la sua energia illimitata e la sua presenza solare (Hauc, 1994).

Il suo fascino non attira solo gli artisti, ma anche gli altri personaggi. Hauc (1994), identifica una seconda spiegazione per il fascino di Don Giovanni: farebbe anche vibrare l'istinto materno delle donne. Di fronte a quest'uomo "affamato", il loro inconscio le spinge a "nutrirlo" come lo farebbero con un bambino magro che desidera cibo. Solo che, nel caso di Don Giovanni, il cibo è il sesso e la madre è la donna desiderata. Watson (1985) conferma questa teoria, sostenendo che Don Giovanni sia grande bambino, e che questo consente di perdonare il suo comportamento immaturo e irresponsabile. In tal senso è ravvicinabile all'eroe byroniano.

Proprio quest'ultimo aspetto può essere ravvicinato a teorie freudiane che riguardano lo sviluppo psicosessuale (Shoham, 1990 e Hauc, 1994) come il concetto di "fase orale", sviluppato da Freud (1915). Tutti gli essere umani passerebbero attraverso cinque fasi, rispettivamente la fase *orale*, *anale*, *fallica*, un periodo di *latenza* e, infine, la fase *genitale*. Se il bambino, durante il suo sviluppo, rimane "fissato" a una di queste fasi, proverebbe difficoltà all'età adulta quando raggiungerebbe l'ultimo stadio, quello genitale perché tutta la sua energia sessuale sarebbe concentrata sulla fase nella quale è bloccato. Don Juan sarebbe rimasto fissato nella fase orale (Hauc, 1994, pp. 29-40), il che spiegherebbe la sua voracità insaziabile. Prova il bisogno di consumare le donne, di assorbirle, di divorarle e di farle sue.

Shoham (1990) approfondisce l'analisi integrando nella riflessione *sull'homme fatal* un altro grande collezionista di donne, Casanova. Partendo dalle teorie di Melanie Klein (1948), interpreta il comportamento dei due personaggi nel loro rapporto alla madre. Vediamo come paragona i due seduttori:

Le mythe de Don Juan et les peu crédibles mémoires de Casanova présentent deux chasseurs de femme archétypiques qui sont éperonnés par des motifs diamétralement opposés. Casanova aspire à posséder la gente féminine dans sa totalité, pour lui chaque femme est un maillon insignifiant dans une chaîne sans fin. Il poursuit le sexe, l'amour profane qui traite chaque femme

comme un meuble ou un objet. D'autre part, le but de Don Juan est d'être immergé dans la féminité universelle ; d'être absorbé par l'éternel féminin. Aucune réduction de la grâce complète ne peut le satisfaire de sorte que ses exploits amoureux sont condamnés à le décevoir [...]. Casanova est appâté par son aimée du moment à chercher la déesse sexuelle idéale, tandis que Don Juan est appâté par chacune de ses amours temporaires à rechercher les grâces pures de la grande femme-mère. (Shoham,1990, p. 146)

I due uomini avrebbero quindi un rapporto diverso alle donne a causa di uno scopo diverso: tentano ambedue di riconnettersi con la loro madre, ma Casanova cerca la madre-genitale e Don Juan la madre-allattante. Casanova è quindi alla ricerca di una donna profana puramente sessuale, un oggetto carnale perfetto che potrebbe possedere e dominare. Prova il bisogno di controllare sessualmente le donne che desidera, e concepisce la seduzione come una competizione. Ma subito dopo la conquista, il suo interesse scema e Casanova cerca immediatamente un nuovo oggetto erotico da consumare il più presto possibile. È sempre deluso dopo i suoi rapporti sessuali, perché è alla ricerca di una divinità sessuale ideale e che sarebbe pertanto una dea profana. Al contrario, Don Juan vuole essere dominato e posseduto da una donna divina sacra e perfetta che impersonasse l'essenza pura della femminilità (Shoham, 1990, p. 151). Tuttavia, la loro impresa è destinata a fallire. La donna perfetta che cercano non esiste. Tutti e due, drogati dal sesso, non si rendono conto che la loro ricerca è vana e continuano a consumare le donne senza essere mai soddisfatti, in un'eterna frustrazione e illusione di trovare l'ideale (Shoham, 1990).

Finalmente, con questa teoria, Don Juan si riconnette con la religione: la sua ricerca della femminilità materna trascendente assomiglia ad una ricerca dell'amore cristiano, della Madre Maria. Don Juan rifiuta sempre la figura del padre e preferisce focalizzarsi su una figura femminile non raggiungibile (Shoham, 1990).

Tutte queste interpretazioni di Don Juan hanno mostrato che è un personaggio ambiguo: può sembrare negativo a prima vista, ma dopo una breve analisi notiamo che non è il seduttore che immaginiamo e che la sua passione per il sesso è giustificata da una ricerca quasi "divina". Ma rimane tuttavia un uomo fatale: anche se non lo vede, o rifiuta di vederlo, ferisce le donne che consuma e le manipola senza vergogna per andare al letto con loro. Si traveste, fa irruzione nella camera della donna desiderata durante la notte, mente, finge di essere qualcun altro,

ecc. L'obiettivo primario di Tirso de Molina era d'altronde di denunciare la dissolutezza di questo uomo allo scopo di educare la popolazione dell'epoca. Nella sua versione, Don Juan è quindi un personaggio molto negativo ed è punito nelle fiamme dell'inferno. Tuttavia, il suo rifiuto delle regole sociali e morali fanno di lui una figura ammirevole che rimane un mito ancora produttivo oggi.

Abbiamo ormai analizzato le due figure fatali. Nel prossimo capitolo, paragoneremo l'uomo e la donna fatale per vedere se esistono delle similitudini o delle differenze e tentiamo di spiegarle.

Capitolo 4: *Homme fatal* vs. *Femme fatale*, un paragone

1. Paragone

Per cominciare il nostro paragone, raccogliamo le caratteristiche generali che abbiamo rilevate dalle due figure in una tabella allo scopo di avere una visione globale. Ci interesseremo alle armi che utilizzano per sedurre le loro vittime; alle scuse che sono utilizzate per giustificare un tale comportamento; al pericolo sociale che rappresenta o no l'individuo fatale e, infine, alla connotazione che ci viene associata.

	Femme fatale	Homme fatal
Le armi	- Il suo corpo, i suoi occhi (non è necessariamente bella) - Carattere ribelle, atipica - Suscita paura ed ammirazione, affascinante - Conduce i propri amanti alla morte o perdita di sé - egoista, agisce secondo i suoi desideri - misteriosa - Nel caso della strega, incantesimo e/o patto col diavolo	- I suoi occhi - Ribelle atipico, asociale - Suscita paura ed ammirazione, affascinante - Conduce le sue amanti alla morte - Egoista - misterioso - Nel caso del vampiro, ipnotizzazione e/o patto col diavolo - spesso misogino
Scuse	La sua natura femminile?	- Immensa colpa - Immaturità
Pericolo sociale	Sì, perché - rovescia l'ordine sociale - Rifiuta la maternità - spinge uomini innocenti a commettere dei crimini	No, perché si accontenta di essere asociale senza tentare di abbattere l'ordine stabilito
Connotazione (tendenza)	Negativa (tendenzialmente)	Positiva (tendenzialmente)

La tabella rivela che le due figure utilizzano le stesse armi: ambedue hanno degli occhi e uno sguardo penetrante nonché un potere di attrazione forte sulle loro vittime. Una differenza consiste nel fatto che la *femme fatale* si serva anche spesso della propria sensualità tramite il suo corpo per sedurre, il che non è il caso dell'*homme fatal*¹⁰. Oltre al loro aspetto fisico, le due figure attirano le loro prede con il loro carattere affascinante e misterioso: ambedue sono ribelli che non rispettano le regole della società. Infatti, la donna fatale non rispetta le regole sociali perché è indipendente e l'uomo fatale è spesso asociale e preferisce vivere isolato, spesso a causa dei suoi crimini. Inoltre, tutti e due sono egoisti che fanno passare i propri bisogni davanti a quelli degli altri. I due personaggi conducono i loro amanti alla morte, alla follia o alla disgrazia, perciò il termine *fatale*. Benché non procedano nella stessa maniera (la *femme fatale* spinge spesso i suoi amanti a commettere crimini mentre l'*homme fatal* conduce al suicidio) il risultato è lo stesso: rovinano la vita dei loro amanti.

Questo primo paragone ci dimostra che sono in realtà due figure molto simili: ribelli, misteriose, egoiste, affascinanti e pericolose. Adottano lo stesso tipo di comportamento, utilizzano le stesse armi, il risultato delle loro manipolazioni è simile. Se guardiamo solo questi aspetti, abbiamo l'impressione che l'*homme fatal* sia una mera transposizione della sua analoga femminile. Tuttavia, quando si analizzano le due figure al di là del loro comportamento, è possibile scoprire differenze non anodine. L'analisi delle giustificazioni dei comportamenti e delle loro conseguenze offrirà degli spunti importanti per carpirne l'importanza.

Gli uomini fatali come l'eroe byroniano, il *gothic villain* o Don Giovanni, malgrado i loro crimini, sono sempre scusati da un elemento specifico. Così, l'eroe byroniano e il *gothic villain*, sarà grazie al loro pentimento, la grande colpa che provano e che li spingono a isolarsi. Per quanto riguarda Don Juan, il suo comportamento di seduttore vorace è giustificato da una certa immaturità: è solo un "bambino grande" e non si rende conto di ciò che fa e la sua voracità sessuale viene interpretata come una ricerca quasi divina della donna perfetta, il che scusa ancora di più il suo comportamento di consumatore di donne senza vergogna.

¹⁰ Tuttavia, non è una regola generale, poiché la donna fatale non è necessariamente bella, come lo dimostra Fosca di Tarchetti.

Tuttavia, per quanto riguarda la *femme fatale*, sembra che non esista nessun elemento che permetterebbe di scusare il suo comportamento: non prova rimorsi e nessuna ricerca metafisica può essere identificata. È fatale “senza ragioni” o per motivi egoistici e non cerca di cambiare il suo comportamento. Se presenta una forma di grande sensibilità come l'uomo fatale, è spesso sotto la forma dell'isteria. Se il suo comportamento deve essere spiegato, lo è con delle teorie misogine: è una donna, il crimine è pertanto qualcosa di innato in lei, è un essere che è spinto dall'istinto invece dalla ragione, ha un comportamento di bambino ma con il corpo di un adulto ¹¹, ecc. I suoi atti sono quindi considerati come una conseguenza della sua natura maligna e la sua crudeltà è inetta.

Un'altra differenza si manifesta quando ci interessiamo al rapporto tra i personaggi e la società. Ricordiamo che ambedue vivono senza rispettare le convenzioni sociali. Tuttavia, le conseguenze di questo comportamento non sono le stesse. Infatti, l'*uomo fatal* non rappresenta un pericolo per la società malgrado la sua attitudine ribelle, mentre è proprio il caso della *femme fatale*. Il primo, come l'abbiamo visto, si accontenta di vivere spesso in maniera asociale e non rispetta le norme ma non tenta di cambiare o di rovesciare l'ordine. La donna fatale, però, a causa dell'importante ruolo che le è attribuito nella società, rappresenta una minaccia. Infatti, come l'abbiamo visto nel capitolo 2, ci si aspetta della donna un certo numero di cose: deve obbedire agli uomini, deve diventare una madre, deve essere (almeno per la donna del ceto medio) asessuata e deve fare del suo meglio per controllare i suoi impulsi – poiché ricordiamo che, all'epoca, si crede che le donne siano naturalmente più passionali degli uomini. Ora, la donna fatale rappresenta tutto ciò che la donna non è autorizzata a fare. In primo luogo, non rispetta l'ordine stabilito: occupa spesso una posizione dominante rispetto all'uomo. Lo controlla, lo spinge a esaudire i suoi desideri, lo manipola, gli fa perdere la testa, lo fa cadere nel disonore (come *La Traviata* di Verdi, 1852) o perdere la sua posizione sociale, lo incita alla lussuria (come Agnese in *La madre* di Grazia Deledda, 1919), lo insozza. In secondo luogo, minaccia l'ordine sociale perché spinge gli uomini alla criminalità (come Cora in *The Postman Always Rings Twice*, 1934). Rendendoli pazzi, la *femme fatale* li conduce spesso a uccidere o a litigare,

¹¹ Possiamo ovviamente chiederci perché questa spiegazione permetta di scusare Don Juan e non la donna fatale.

come se la parte animale della donna contaminasse l'uomo (come Lady Mc Beth in *McBeth*, 1606). In terzo luogo, la donna fatale minaccia tutta la civilizzazione rifiutando la maternità. È raramente una madre, e se lo è, fa passare i propri bisogni davanti a quelli dei suoi bambini e pertanto, non è vista dagli altri come una madre (come *La Lupa* di Verga, 1881)¹². Questi tre elementi mostrano che, perché la protagonista è troppo dominatrice, passionale, sessuale, sterile, essa rappresenta un pericolo per il potere occidentale.

Quest'analisi ci permette di rilevare un elemento fondamentale: se ambedue hanno attitudini simili, non sono percepiti e connotati nella stessa maniera. Abbiamo visto che utilizzano le stesse tecniche di seduzione, che provocano tutti i due la morte o il disonore delle loro vittime e che hanno lo stesso carattere egoista. Tuttavia, l'*homme fatal* viene scusato grazie ai suoi rimorsi terribili e alla sua immaturità mentre la *femme fatale* non possiede nessun elemento che permetta di ridurre la gravità dei suoi atti e possiede quindi una connotazione negativa.

L'*homme fatal*, nonostante le apparenze, possiede proprio una connotazione positiva: è sempre scusato e soprattutto, è spesso ammirato persino adorato (Janssens, 2015)¹³. L'unica figura che sembra sfuggire alla regola è il vampiro. Anche lui soffre di una connotazione negativa la maggior parte del tempo. Potrebbe essere spiegato dal fatto che, come la *femme fatale*, esprime le paure del suo tempo: la paura di regressione, del lato animale presente in noi (come la donna fatale), della sessualità e della sua contaminazione (ancora una volta, come lei). Ambedue minacciano la stabilità della società attraverso la contaminazione dell'erotismo. I due non provano nessuno rimpianto, agiscono guidati dalla crudeltà o dal male, e assorbono la vita o la ragione delle loro vittime. Il vampiro non serve quindi a impersonare nuovi valori nobili come era il caso per gli altri uomini fatali ma al contrario a impersonare tutte le paure legate alle teorie darwiniane. È interessante notare che diventa popolare allo stesso tempo della *femme fatale* cioè alla fine dell'Ottocento, il che dimostra che tutti i due hanno probabilmente per origine la stessa cosa: la paura di fronte a dei cambiamenti sociali che siano la nascita del

¹² Ricordiamo che il fatto che una donna possa rifiutare il ruolo di genitrice è visto come una minaccia per l'intera razza e che conduce alla "degenerazione della società" e che deve essere curata.

¹³ Anche il Satana di Milton, che è all'inizio un personaggio puramente negativo, sarà ripreso dai romantici come un ribelle ideale.

femminismo o il darwinismo. Pare quindi logico che uno dei tipi di *femme fatale* sia la donna vampira¹⁴.

2. Conclusione dell'analisi e nuove piste

Possiamo concludere questo capitolo interrogandoci su tutto ciò che abbiamo visto fino ad adesso. Abbiamo scoperto che esistono delle connotazioni positive o negative che sono concesse a ogni personaggio e che dipendono dal suo sesso. Queste valenze sono unicamente legate ai valori attribuiti a ogni sesso (anche chiamati *gender roles*) nella società patriarcale occidentale¹⁵.

Queste constatazioni ci permettono di formulare un'ipotesi: nella grande parte degli scritti che mettono in scena una *femme fatale*, si tratta forse solo di una donna che decide di non seguire le regole del sistema patriarcale, e che è pertanto punita con una demonizzazione del suo personaggio. Questa demonizzazione permette di giustificare la sua indipendenza rispetto al ruolo che dovrebbe normalmente adottare e forse di scoraggiare le donne che vorrebbero seguire lo stesso modello. La *femme fatale* sarebbe quindi una costruzione da parte degli uomini (o delle scrittrici che non sono riuscite a liberarsi dei valori misogini che sono stati inculcati a loro) che ha per scopo di mostrare la pericolosità dell'adozione di un comportamento indipendente per le donne. Questa teoria significa allora che il personaggio della *femme fatale* può essere interpretato in una maniera diversa: forse si tratta solo di una donna vittima del sistema che prova a liberarsi. Le vittime del racconto non sarebbero quindi gli uomini che hanno una relazione con lei, ma quest'ultima, che è spesso punita alla fine per il suo comportamento fuori norma.

¹⁴ Notiamo tuttavia che il vampiro sarà utilizzato anche come mezzo per affermare la mascolinità, essendo un virile consumatore di donna in un periodo dove la guerra ha dato a tanti uomini un sentimento di emasculazione.

¹⁵ Ricorriamo che la misoginia fa parte del sistema e viene accettata da tutti (anche dalle donne, come la giornalista Eliza Lynn Linton per esempio), poiché viene giustificata da diverse teorie scientifiche che provano l'inferiorità della donna rispetto all'uomo. Inoltre, la donna è spesso considerata come responsabile del declino della civilizzazione persino della razza quando rifiuta il ruolo che le è assegnato. Il suo antagonista maschile, l'*homme fatal*, sfugge a questa connotazione negativa e quindi, alla demonizzazione semplicemente perché il suo comportamento è molto più accettato di quello della donna perché si tratta di un uomo. Avere numerosi partner sessuali, non rispettare le norme sociali e rifiutare di metter su famiglia non viene visto come un'attitudine pericolosa dalla parte di un uomo. Però più tardi, vedremo che le donne hanno tentato di portare una connotazione negativa al personaggio dell'uomo fatale (che non esiste quando il personaggio è raccontato di un autore maschile) mostrando che un tale comportamento può anche fare delle vittime.

Il nostro scopo adesso sarà triplice: in primo luogo, provare la connotazione negativa che è associata alla donna fatale; in secondo luogo, mostrare che questa connotazione può essere rovesciata se adottiamo un punto di vista diverso da quello del narratore e dunque studiare se tale rovesciamento sia voluto dall'istanza enunciante, per esempio; ed infine tentare di vedere se certi scrittrici si sono opposte al sistema fallogocentrico attribuendo una valenza negativa all'*homme fatal* che non esisteva prima. Perciò, analizzeremo in un primo tempo dei testi che descrivono delle *femme fatale* per vedere come viene rappresentata la loro pericolosità e come possiamo rovesciarla ed in un secondo tempo dei racconti che mettono in scena degli uomini fatali descritti da donne per vedere come esse tentano di far cadere la valenza positiva che ci è di solito associata.

Capitolo 5: La sovversione della *femme fatale* con *La Lupa* di Verga: “quell’ora fra vespero e nona, in cui non ne va una volta femmina buona”

La nostra ipotesi è che una grande parte degli scritti che mettono in scena una *femme fatale* possa in realtà essere sovvertita. Infatti, i racconti possono essere interpretati in modo alternativo, facendo del personaggio fatale una vittima di un sistema maschilista e rimuovendo pertanto la connotazione negativa che ci è associata. È ciò che stiamo per fare con un racconto classico quanto alla *femme fatale*: *La Lupa* (1881) di Giovanni Verga. Offriremo una prima analisi che mostra che il personaggio femminile è effettivamente una donna fatale, poi una seconda analisi che dimostra che la protagonista è anche da considerare come una vittima della società che non vuole accettare un comportamento diverso da quello che le è attribuito.

1. Gnà Pina, la donna fatale perfetta

Chiunque abbia letto la breve novella di Verga si ricorda senza dubbio del suo personaggio principale, Gnà Pina, una donna divorata dalla passione per un uomo più giovane di lei: gli dà addirittura sua figlia in sposa pur di rimanere vicino a lui. È, infatti, una donna che lascia un ricordo intenso nella mente dei lettori perché costituisce un modello di *femme fatale* perfetto per quel che riguarda non soltanto l'apparenza fisica, ma anche il suo carattere e le conseguenze delle sue azioni.

L'incipit della novella è dedicato alla descrizione dell'apparenza fisica di quella che i membri del piccolo villaggio siciliano chiamano la Lupa. Il narratore dice:

Era alta, magra, aveva soltanto un seno fermo e vigoroso da bruna—e pure non era più giovane ; era pallida come se avesse sempre addosso la malaria, e su quel pallore due occhi grandi così, e delle labbra fresche e rosse, che vi mangiavano. (Verga, 1881, p. 143)

Troviamo con questo breve ritratto numerosi elementi tipici della figura fatale: dei grandi occhi (ricordiamo che gli occhi sono una delle armi principali dell'uomo e la

donna fatale) che risaltano dal suo viso pallido (rinvio al “vampiro”); un corpo potente (alta e magra) ma tuttavia sensuale (un seno fermo e vigoroso); e delle labbra voluttuose che tradiscono una certa avidità. Vediamo che utilizza queste diverse parti del corpo per sedurre chi vuole:

Ella si spolpava i loro figliuoli e i loro mariti in un batter d'occhio; con le sue labbre rosse, e se li tirava dietro alla gonnella solamente a guardarli con quegli occhi di satanasso, fossero davanti all'altare di Santa Agrippina [...] (p.143)

Suo genero, quando ella glieli piantava in faccia quegli occhi, si metteva a ridere, e cavava fuori l'abitino della Madonna per segnarsi. [...] (p.147)

Nanni spalancò gli occhi imbambolati, fra veglia e sonno, trovandosela dinanzi ritta, pallida, col petto preponente, e gli occhi neri come il carbone, e stese brancolando le mani. [...] (p. 148)

E avrebbe voluto strapparsi gli occhi per non vedere quelli della Lupa, che quando gli si ficcavano ne' suoi gli facevano perdere l'anima ed il corpo. Non sapeva più che fare per svincolarsi dall'incantesimo. Pagò delle messe alle anime del Purgatorio e andò a chiedere aiuto al parroco e al brigadiere. A Pasqua andò a confessarsi, e fece pubblicamente sei palmi di lingua e strasciconi sui ciottoli del sacrato, innanzi alla chiesa, in penitenza [...] (p. 151)

Tuttavia, la sua capacità di seduzione sembra avere qualcosa di soprannaturale che oltrepassa la sua unica sensualità. Vediamo che, a ogni tentativo della Lupa di utilizzare i suoi incantesimi, la gente o Nanni risponde con dei gesti religiosi: Nanni prende l'abitino della Madonna per segnarsi; tenta di essere aiutato dalla Chiesa; quando le donne incontrano la Lupa “si facevano la croce” (p. 143). Questi elementi portano a credere che fa l'uso di un tipo di magia o che ha fatto un patto con il diavolo (Cacciaglia, 1998). D'altronde, malgrado i tentativi di proteggersi dal suo controllo, i suoi incantesimi sono così potenti che pure davanti all'altare di Santa Agrippina, dalle virtù antidemoniache, le sue vittime non possono essere liberate. Inoltre, come i personaggi diabolici, evita i luoghi religiosi: “non veniva mai in chiesa né a Pasqua, né a Natale, né per ascoltar messa, né per confessarsi” e il prete del villaggio “aveva persa l'anima per lei” (p. 144). Non rispetta nessuna regola morale o religiosa, poiché non esiterà a prendere per amante il proprio genero. Oltre a essere associata a dei qualificativi erotici (con i colori neri e rossi per i suoi occhi e le labbra rosse), è descritta con degli aggettivi legati al campo lessicale dell'inferno: ha degli occhi “da satanasso” (p. 144), Nanni la chiama “la tentazione dell'inferno” (p. 150) e il narratore la chiama “il diavolo” (p. 147 e p. 150). Peraltro, a causa del suo soprannome, il lettore non può fare a meno che di pensare alla lupa che terrorizza tanto Dante nel primo canto dell'*Inferno*, simbolo del peccato d'avarizia. Questo

soprannome pone anche l'accento sul suo lato animale, pulsionale ed evoca la metafora di divoratrice di uomo.

Il suo lato diabolico non è l'unico elemento che permetta a questo personaggio di essere considerato come una donna fatale: è un'egoista pronta a tutto per raggiungere i propri scopi. È particolarmente crudele con sua figlia, e la forza a sposare Nanni al solo scopo di tenerlo vicino. Per convincerla, fa l'uso della violenza: di fronte al rifiuto di sua figlia, la tira per i capelli e mette la sua testa davanti al focolare, minacciando di ucciderla se non accetta il matrimonio. Più tardi, non esiterà a "rubare" il marito di sua figlia e, pertanto, di intrattenere una relazione incestuosa con lui. Non le importano il dolore dell'unica parente sua, la figlia, il giudizio degli altri, la vergogna, il bene della sua anima e la felicità del suo amante. Lo tortura, lo rende pazzo, lo fa cadere nella disgrazia benché la implori di lasciarlo in pace. Per la lupa, l'unica cosa che conti è possederlo, qualunque sia il prezzo. Pensa solo alla propria soddisfazione, a rischio di distruggere tutto intorno di lei e di far soffrire gli altri.

D'altronde, sono le conseguenze delle sue azioni che fanno di lei una vera e propria donna fatale: distrugge le vite delle persone che la circondano. In primo luogo, perseguita sua figlia. La fanciulla "piangeva di nascosto perché era figlia della Lupa, e nessuno l'avrebbe tolta in moglie" (p. 144). Infatti, la Lupa è una donna che suscita paura, e che di conseguenza vive isolata dagli altri, come lo fa spesso la *femme fatale* (come Sarah in *The French Lieutenant's woman*). Sua figlia soffre quindi della reputazione di sua madre e anche lei sembra vivere nella solitudine e la vergogna a causa del suo comportamento. Oltre alla sofferenza che le ha inflitto durante la prima parte della sua vita, più tardi, Gnà Pina la forza a sposare un uomo che le dispiace e perciò, fa l'uso di metodi violenti e traumatizzanti. Però le sofferenze di Maricchia non si fermano dopo il matrimonio: sua madre le prenderà in seguito il marito del quale si è finalmente innamorata quando sarà appena diventata madre a sua volta, un atto tanto più scioccante perché incestuoso. Questa relazione le fa quasi perdere la ragione come lo indica la frase quando va a trovare il brigadiere "e ci andò davvero, coi figli in collo, senza temere di nulla, e senza versare una lagrima, come una pazza" (p. 149).

Ciò nonostante, la vera e propria vittima della Lupa è Nanni. L'effetto della passione di Gnà Pina nei suoi confronti avrà degli effetti disastrosi sulla sua mente e sul suo onore, peggiori ancora di quelli che la Lupa faceva subire alla propria figlia. Lei comincia con la molestia, seguendolo mentre lavora. Viene a trovarlo ogni giorno dopo il lavoro per sedurlo, proponendogli vino e mostrandogli le forme del suo corpo, malgrado gli scatti d'ira di Nanni. Se all'inizio sembra solo suscitare la rabbia dell'uomo, gradualmente questa provocazione quotidiana lo rende dipendente da questa presenza fino a farlo cedere:

“Svegliati!” disse *la Lupa* a Nanni che dormiva nel fosso, accanto alla siepe polverosa, col capo fra le braccia. “Svegliati, ch  ti ho portato il vino per rinfrescarti la gola.”

Nanni spalanc  gli occhi imbambolati, tra veglia e sonno, trovandosela dinanzi ritta, pallida, col petto prepotente, e gli occhi neri come il carbone, e stese brancolando le mani: “No! non ne va in volta femmina buona nell'ora fra vespero e nona!” singhiozzava Nanni, ricacciando la faccia contro l'erba secca del fossato, in fondo in fondo, colle unghie nei capelli. “Andatevene! andatevene! non ci venite pi  nell'aia!”

Ella se ne andava infatti, *la Lupa*, riannodando le trecce superbe, guardando fisso dinanzi ai suoi passi nelle stoppie calde, cogli occhi neri come il carbone.

Ma nell'aia ci torn  delle altre volte, e Nanni non le disse nulla. Quando tardava a venire anzi, nell'ora fra vespero e nona, egli andava ad aspettarla in cima alla viottola bianca e deserta, col sudore sulla fronte --e dopo si cacciava le mani nei capelli, e le ripeteva ogni volta: “Andatevene! andatevene! Non ci tornate pi  nell'aia!” (p. 148)

Questa manipolazione a ripetizione far  cadere Nanni in uno stato vicino alla follia. Sar  infatti pronto a morire o ad andare in galera solo per sfuggire all'incantesimo demoniaco estremamente potente di Gn  Pina. Lui sembra non essere pi  in controllo del proprio corpo e della propria mente come lo dimostra il suo esaurimento nervoso davanti al brigadiere durante il quale si strappa i capelli e piange:

Nanni si diede a singhiozzare ed a strapparsi i capelli; non neg  nulla, non tent  di scolparsi. “  la tentazione!” diceva; “  la tentazione dell'inferno!” Si butt  ai piedi del brigadiere supplicandolo di mandarlo in galera. “Per carit , signor brigadiere, levatemi da questo inferno! Fatemi ammazzare, mandatemi in prigione! non me la lasciate veder pi , mai! mai!” (p. 150)

  infatti *la Lupa* che possiede ormai il controllo del suo corpo e della sua anima grazie al suo potere di attrazione quasi soprannaturale: “Ed avrebbe voluto strapparsi gli occhi per non vedere quelli della Lupa, che quando gli si ficcavano ne' suoi gli facevano perdere l'anima ed il corpo. Non sapeva pi  che fare per svincolarsi dall'incantesimo” (p.151).

Nanni è ormai caduto nel disonore e subisce, come la lupa e Maricchia, il giudizio severo degli altri (“ora, tutto il paese lo sa!” (p. 151)) e tenta di scapparci dimostrando la sua buona fede davanti a tutti (“fece pubblicamente sei palmi di lingua a strasciconi sui ciottoli del sacrato” (p. 151)). Tuttavia, la sua ragione è già persa da tempo e la sua ossessione si trasforma progressivamente in una furia omicida. La sua trasformazione mentale, lui che era prima un uomo semplice, dimostra che la Lupa è effettivamente una *femme fatale*, capace di far perdere la sanità mentale a un uomo e di farlo cadere nella disgrazia. Ma il suo potere non si arresta alla perdita di sanità mentale poiché spinge Nanni a commettere un crimine terribile al culmine della sua follia: uccidere una persona. Questo crimine si ritrova spesso nei racconti di *femme fatale* e dimostra la sua pericolosità, il suo potere di distruzione e la sua capacità a minacciare l’ordine della società. La vittima dell’omicidio sarà tuttavia la lupa stessa, perché Nanni non trova altre soluzioni che quella di eliminare la fonte della sua pazzia.¹⁶

La Lupa è quindi l’archetipo della *femme fatale* se ci basiamo su una lettura discorsiva superficiale. Tuttavia, stiamo per proporre un’altra analisi che dimostra che Gnà Pina non è un torturatrice, ma la vittima di un sistema che non è pronto ad accettare il suo comportamento fuori norma e che lo interpreta quindi come malvagio.

2. La Lupa come una vittima del sistema

2.1. Il narratore

Abbiamo detto alla fine del quarto capitolo che l’istanza narrativa possiede il potere di orientare l’interpretazione del lettore per quanto riguarda la connotazione che sarà associata a un personaggio. Ora, l’interpretazione secondo la quale la Lupa è una *femme fatale* è ovviamente il risultato della voce del narratore nel racconto di Verga. È questo narratore che ci fornisce una descrizione sia dei personaggi che degli eventi. Agisce quindi come un filtro. Ma se il lettore coglie elementi testuali a

¹⁶ Il testo però non è esplicito: lei lo guarda e il testo non continua. Forse si arrende a lei: la novella lascia la libertà al lettore di interpretare la fine.

prima vista secondari può prendere distanze con la voce narrante e scoprire un nuovo punto di vista.

È il caso nel nostro racconto. Basta qualche riga per capire che il narratore non è classico. Infatti, la sua maniera di raccontare la vicenda rivela che si tratta di un narratore popolare, il che è dimostrato dai diversi metodi stilistici: usa delle espressioni orali e dialettiche, dei proverbi (“il diavolo quando invecchia si fa eremita” (p. 147)), la sua sintassi si basa sul linguaggio parlato e non rispetta certe regole grammaticali. Ma l’aspetto popolare del narratore non si esprime solo attraverso il suo linguaggio: le sue credenze dimostrano che siamo di fronte a una voce che possiede uno spirito paesano. Se dovesse essere impersonato da un personaggio, sarebbe probabilmente un abitante del villaggio di Pina e Nanni. Attraverso la sua voce siamo quindi in grado di conoscere il punto di vista dell’intero villaggio sulla vicenda amorosa dei due amanti. Significa pertanto che non è neutro poiché come lo vedremo nel prossimo sottopunto, esprime la mentalità chiusa e superstiziosa della Sicilia contadina che non è pronta ad accogliere cambiamenti.

Questa narrazione soggettiva ha due conseguenze: in primo luogo, si offre a noi lettori un unico punto di vista, cioè quello del popolo e poiché quest’ultimo è molto chiuso, non abbiamo la possibilità di conoscere la coscienza della Lupa: a nessun momento, si descrive cosa stia provando. Il lettore non ha accesso ai suoi pensieri, alle sue emozioni, ai suoi sentimenti, al contrario di Nanni per esempio di cui si descrive la disperazione e la pazzia progressiva. L’assenza della soggettività di Pina ha un forte impatto sul racconto, poiché il lettore stenta nell’interpretare i suoi gesti. Deve basarsi unicamente sulle sue azioni, che sono raccontate attraverso gli occhi di un narratore popolare non obiettivo e che possono quindi essere mal interpretate poiché non disponiamo d’informazioni sufficienti per capirle. Siamo quasi costretti ad adottare il punto di vista del narratore che non ci permette di giustificare i suoi atti e che demonizza una donna che è finalmente non necessariamente malvagia.

2.2. Gnà Pina, una donna fuori norma

Il personaggio di Gnà Pina è quindi misterioso: non sappiamo né cosa pensi né cosa provi. Se il narratore non si interessa alla sua intimità, non è senza ragione. La Lupa è un individuo che non segue le norme della società e che suscita quindi la paura del popolo. Vediamo quali elementi della sua personalità disturbano la comunità.

In primo luogo, è una donna molto seducente: i suoi grandi occhi neri sono di una bellezza poco comune, le sue labbra naturalmente rosse suscitano il desiderio, il suo corpo è alto e magro e ha la pelle molto pallida benché lavori tutta la giornata nei campi, il che è raro per una donna dell'ambiente rurale siciliano. La sua bellezza naturale fa paura perché è in grado di minacciare l'ordine sociale suscitando l'adulterio ("ella si spolpava i loro figliuoli e i loro mariti in un batter d'occhio, con le sue labbra rosse" (p. 143)). Di conseguenza, questi occhi sono qualificati dal narratore con dei termini peggiorativi: sono degli occhi "da satanasso" (p. 144) o "da spiritata" (p. 147).

In secondo luogo, è una madre senza marito. Anche se non è spiegato nel testo cosa sia successo al padre di Maricchia, si può ipotizzare che la figlia sia il risultato di una relazione al di fuori del matrimonio, una cosa che non è visto di buon occhio all'epoca. Inoltre, le vedove giovani erano stigmatizzate, considerate troppo "libere".

In terzo luogo, la Lupa non rispetta nessuno dei valori religiosi o morali che siano la base di tutte le regole di condotta della comunità. Infatti, gnà Pina "non veniva mai in chiesa né a Pasqua, né a Natale, né per ascoltar messa, né per confessarsi" (p. 144). Si tratta di un comportamento grave che è giudicato severamente dagli altri poiché anche una delle figure di autorità del villaggio, il prete, ha "perso l'anima per lei" (p. 144). L'idea che qualcuno possa non essere preoccupato dalla salvezza della propria anima sembra quasi soprannaturale in una società dove ogni comportamento è influenzato dalla paura di finire all'inferno. Anche dopo aver peccato mortalmente con l'incesto, non tenterà di espiare i suoi errori, al contrario di Nanni che si rivolge alla Chiesa per essere perdonato.

In quarto luogo, la Lupa non rispetta i ruoli tradizionali della donna. Infatti, non rimane a casa a occuparsi dei lavori domestici ma va a lavorare nei campi, un compito normalmente riservato al sesso maschile. Questo comportamento contrasta con quello di Maricchia che rispetta perfettamente il suo ruolo di donna. Inoltre, la Lupa sembra possedere una forza enorme perché è in grado di lavorare con qualsiasi tempo senza stancarsi mai:

Maricchia stava in casa ad allattare i figliuoli, e sua madre andava nei campi, a lavorare cogli uomini, proprio come un uomo, a sarchiare, a zappare, a governare le bestie, a potare le viti, fosse stato greco e levante di gennaio, oppure scirocco di agosto, allorquando i muli lasciavano cader la testa penzolari e gli uomini dormivano bocconi a ridosso del muro a tramontana. (p. 147)

Quest'attitudine virile non corrisponde a ciò che si aspetta da parte di una donna ed è quindi un elemento sconveniente supplementare. Quando fa uso della violenza per convincere la propria figlia di sposare un marito che non vuole, è un comportamento che è giudicato come terribilmente crudele ed egoista; anche se questo atto sarebbe probabilmente scusato se fosse commesso da un padre che punisce sua figlia che è restia ad accettare un matrimonio combinato. Inoltre, la donna s'innamora di un uomo più giovane di lei. Notiamo che una tale passione è tollerata se è l'uomo ad essere più vecchio della donna (anche con una differenza d'età estrema), ma che il contrario è mal visto.

La lupa è pertanto un elemento che provoca disturbo nella comunità del villaggio perché minaccia l'ordine stabilito. Una grande parte del suo atteggiamento disturba soprattutto perché si oppone a una società patriarcale che non tollera che una donna possa vivere senza il controllo di un uomo. Ora, è il caso della Lupa: non ha un marito, lavora come un uomo e prende per amante chi vuole. Il proverbio "In quell'ora fra vespero e nona, in cui non ne va in volta femmina buona" (p. 147) mostra la mentalità chiusa e patriarcale del villaggio che giudica severamente l'indipendenza di una donna e che ci vede il male o il peccato. Il problema è che l'adozione di una tale attitudine indipendente da parte della Lupa non sarà senza conseguenze per lei perché dovrà affrontare il giudizio severo del villaggio.

2.3. Conseguenza dell'indipendenza, una punizione sociale

Una prima conseguenza del suo comportamento deviante è la sua demonizzazione da parte del villaggio. La mentalità contadina interpreta la sua bellezza, il suo potere di seduzione, la sua passione per Nanni e la sua mancanza di interesse ai riti religiosi come delle conseguenze di un carattere demoniaco. Se gli uomini subiscono il suo fascino, è dovuto a potenti incantesimi contro i quali la forza del bene non può fare niente (sia l'altare di Santa Agrippina, sia la devozione di Nanni, sia Padre Angiolino). È a volte chiamata "il diavolo" ed è vista da tutti come una sorta di maga pericolosa dalla quale tentano di proteggersi.

Pertanto, la Lupa è costretta a vivere nella solitudine con sua figlia. È rigettata da tutti perché il suo non-rispetto delle convenzioni li spaventa e loro interpretano ognuno dei suoi gesti come malvagio. Il solo fatto di passeggiare per il villaggio è visto come un "andare randagio e sospettoso della lupa affamata", perché pensano che stia costantemente cercando una nuova "preda" ed è capace di "spolpare" gli uomini (p. 143).

Un'ultima reazione che deve affrontare Gnà Pina è il soprannome peggiorativo che la gente le ha dato. La "Lupa" è ovviamente un termine caricato di connotazioni negative e questo sembra rinviare alla sua libido: "Al villaggio la chiamavano la Lupa perché non era sazia mai" (p. 143). Un legame può essere istituito con le teorie di craniologia che abbiamo menzionate nel terzo capitolo: queste affermano che il cervello femminile è simile a quello animale e che, di conseguenza, la donna è naturalmente più istintiva, passionale e pericolosa degli uomini.

Le diverse reazioni degli abitanti del villaggio di fronte al comportamento non convenzionale di Gnà Pina sono così negative che costituiscono una vera e propria punizione per lei. Non ha nessun amico, è sempre da sola, ed è temuta e odiata da tutti. Questo punto di vista ci mostra che non è forse la donna fatale che il narratore descrive ma piuttosto la vittima di una mentalità chiusa non pronta ad accettare il suo atteggiamento non tradizionale. Sotto quest'angolo, possiamo vedere il suo

personaggio non come una *femme fatale*, ma come una martire vittima della propria passione.

2.4. La lupa come un'eroina solitaria in sofferenza

Russo (1971) propone una lettura della *Lupa* diversa da quella classica che la vede unicamente come un personaggio negativo e crudele. La percepisce piuttosto come una donna vittima della propria passione e del giudizio della sua comunità che tenta, con i propri mezzi, a espiare i suoi peccati.

Come l'abbiamo detto, in primo luogo soffre dalla sua passione per Nanni. Il suo amore viene descritto come una sofferenza fisica "sentirsene ardere le carni sotto al fustagno del corpetto, e provare, fissandolo negli occhi, la sete che si ha nelle ore calde di giugno, in fondo alla pianura" (p. 145). Non si tratta di un semplice desiderio ma di un bisogno, come il bisogno d'acqua di chi sta per morire di sete. La sua passione è così forte che lo segue e lavora con lui malgrado le scottature del sole, senza bere niente, come se non fosse più capace di sentire il proprio corpo a causa dell'intensità del suo amore. D'altronde, Russo (1971) nota che esiste un parallelo tra il paesaggio, bruciato e malinconico, e l'anima torturata della Lupa. Per esempio, quando rivela il suo amore a Nanni, è rappresentato in fondo un ambiente triste che rivela la sofferenza interna della protagonista, ma anche quando riflette a un metodo per sedurlo:

Una sera glielo disse, mentre gli uomini sonnecchiavano nell'aia, stanchi della lunga giornata, ed i cani uggolavano per la vasta campagna nera : - Te voglio! Te che sei bello come il sole, e dolce come il miele. Voglio te! [...] (p. 145)

In quell'ora, tra vespera e nona, in cui non ne va in volta femmina buona, la gnà Pina era la sola anima viva che si vedesse errare per la campagna, sui sassi infuocati delle viottole, fra le stoppie riarse dei campi immensi, che si perdevano nell'afa, lontan lontano, verso l'Etna nebbioso, dove il cielo si aggravava sull'orizzonte. (p. 147)

La terra bruciante siciliana con i suoi "sassi infuocati" e l'Etna, è simile all'"inferno intimo dell'anima per la trista passione" (Russo, 1971, p. 103). Gnà Pina non è quindi una divoratrice di uomo che desidera avere sesso con un giovanotto per capriccio. È una donna appassionata che è ossessionata da un uomo che la rifiuta e che è pronta a tutto per spegnere il fuoco doloroso che le brucia il corpo. Prova una vera e propria sofferenza a causa di quest'amore che tenta di alleviare lavorando per ore nei campi.

Russo (1971) interpreta d'altronde questo lavoro senza sosta come una penitenza che la donna si infligge per espiare il proprio peccato passionale. Non è quindi una *femme fatale* senza rimorsi: per il critico, è consapevole della gravità dei suoi atti ma, come Nanni, non può lottare contro il suo desiderio, anche se deve fare soffrire la propria figlia e il proprio amante. È pronta a tutto per essere con lui ma sa che il suo egoismo è male e fa soffrire gli altri, e perciò punisce se stessa lavorando duramente “fosse stato greco e levante di gennaio, oppure scirocco di agosto” (p. 147), facendo così soffrire il suo corpo per fare penitenza. Se Nanni fa la stessa cosa tentando di farsi perdonare con l'aiuto della religione davanti agli occhi di tutti, la Lupa preferisce punirsi nella discrezione senza preoccuparsi del parere degli altri. Anche per questa ragione accetta che sua figlia vada dal brigadiere senza opporci, come se accettasse di pagare per i propri peccati (Russo, 1971).

Ma il momento più alto di questa accettazione è quando Nanni la uccide. Infatti, è una scena quasi surreale a causa dell'attitudine della Lupa: vede la morte arrivare ma non si muove, perde il suo istinto di sopravvivenza a causa della passione: “ammazzami, rispose la Lupa, ch  non me ne importa; ma senza di te non voglio starci” (p. 151). Questa scena trasforma Pina in un vero e proprio martire, che accetta di morire per la propria passione e che capisce che merita la morte. Dimostra che la donna   un personaggio quasi divino, con una “superiorit  disumana” (Russo, 1971). Crea un contrasto interessante tra la donna che ha sempre rifiutato la religione e che muore poi in martirio. Non   quindi Nanni la vera vittima del loro amore illegale come lo propongono le analisi classici, ma gn  Pina: lei muore per la sua passione mentre il suo amante sar  liberato dopo la sua morte.

  quindi scorretto qualificare la Lupa di *femme fatale*. Lo   solo agli occhi degli abitanti del villaggio, rinchiusi in una mentalit  superstiziosa che condannano ogni comportamento deviante. Per    difficile per il lettore non cadere nella trappola di questa interpretazione a causa del narratore popolare che non li offre altra soggettivit  di quella dell'intero villaggio e che quasi lo forza ad adottare il suo punto di vista. Ma, se si analizza il racconto sotto un altro angolo, scopriamo che la donna che sembra essere una divoratrice di uomini   in realt  la vittima di un sistema che non accetta che lei rompa le convenzioni tradizionale della comunit . Dobbiamo tuttavia precisare che Verga aveva probabilmente per scopo di mostrare che la

società rifiuta la Lupa solo perché ha un comportamento fuori norma. Infatti, numerose sono le sue opere che dimostrano che il giudizio da parte di una comunità è pericoloso e causa dei danni (in *Cavalliera rusticana* per esempio)¹⁷.

Questo tipo di rovesciamento che abbiamo appena fatto con la Lupa e che può essere fatto con altre opere: per esempio, la *Fosca* dell'omonimo romanzo di Tarchetti muore a causa della sua relazione con Giorgio. Incapace di capire perché è così affascinato da una donna brutta (ma intellettualmente molto vivace), la vede come una donna vampira, che attenta alla sua vita (mentre in realtà soffre solo della sua passione per lei). Quest'interpretazione è piena di ironia: Giorgio sopravvive alla relazione mentre Fosca ne muore. Inoltre, come la Lupa, Fosca è una donna atipica: si comporta come gli uomini: legge tantissimo, è molto intelligente, capisce realtà tipicamente "maschili", frequenta gli uomini invece delle donne. Tutte queste caratteristiche sono raramente associate alla donna borghese, come la sua bruttezza.

In questo capitolo, abbiamo potuto dimostrare che la connotazione negativa associata alla donna fatale può essere rovesciata. Significa che la valenza positiva legata all'*homme fatal* può anche essere ribaltata? Ricordiamo che l'ipotesi che questo lavoro vuole verificare è la seguente: è possibile che le scrittrici italiane hanno aggiunto una connotazione negativa all'*homme fatal*, come gli scrittori l'hanno fatto con la *femme fatale*? Nel prossimo capitolo, analizzeremo tre opere scritte da donne dove sono presenti degli uomini fatali: *Addio amore!* di Matilde Serao (1890), *Idillio tragico* di Carolina Invernizio (1910) e *Dopo la sentenza* (1895) di Bruno Sperani. Tenteremo di provare che queste scrittrici hanno aggiunto una connotazione negativa all'*homme fatal*.

¹⁷ Di solito, la *femme fatale* sta in un ambiente mondano. Scegliendo di trasporla nell'ambiente rurale, Verga inserisce una dimensione parodica. Inoltre, rovescia le convenzioni del genere tragico e della commedia: tradizionalmente, le tragedie hanno per protagonista dei personaggi aristocratici, perché le grandi passioni sono riservate alla gente più « raffinata ». Nella *Lupa*, non solo siamo nella campagna siciliana, ma la fine è tragica, mentre normalmente il mondo rurale viene associato alla commedia e pertanto, una fine lieta.

Capitolo 6 : *l'homme fatal* sotto gli occhi delle scrittrici

1. Matilde Serao

Matilde Serao fa parte di quelle donne che avevano una posizione ambigua nei confronti del femminismo, come lo vedremo. È pertinente interessarsi a lei per capire a quale dilemma le scrittrici dell'epoca erano sottomesse. La vita di Serao non fu banale: la scrittrice di Napoli conobbe un grande successo presso i suoi contemporanei. Oltre alla scrittura di numerose opere di finzione (più o meno sessanta), ebbe l'opportunità di essere giornalista e di fondare dei giornali, *La Settimana* e *Il Mattino*, diventando così la prima donna a possederne uno proprio (Cecchi, 1936). Pubblicò il suo primo articolo nel 1876 per il *Giornale di Napoli* e scrisse poi per *Il Piccolo* e la *Cronaca Bizantina* prima di fondare con Edoardo Scarfoglio, suo marito, i suddetti giornali.

Se i suoi articoli di giornale si focalizzano sulla politica, sulla moda, sui viaggi, ma anche su diversi problemi sociali, i suoi romanzi hanno per tema la sofferenza umana, particolarmente quella delle donne, che siano aristocratiche o di bassa condizione (Harrowitz, 1996). S'iscrive pertanto nella cultura post-1860, che esprime una certa ansia provocata dai cambiamenti legati all'unificazione. L'Italia evolve in maniera molto rapida sia a livello economico che a quello culturale e, di conseguenza, si creano dei movimenti artistici che tematizzano tale angoscia come il verismo e la scapigliatura (Romani, 2013). Serao esprime quindi i dibattiti della sua epoca sul matrimonio, l'identità femminile in una società patriarcale, e le difficoltà che devono affrontare certi ceti sociali. Sceglie pertanto la forma del romanzo, ben adattato all'analisi della realtà (Salsini, 1999). Per quanto riguarda il genere, la scrittrice prende in prestito alla stessa volta il realismo (ed è pertanto spesso qualificata di verista) e il gotico, il che spinge Fanning (2007) a descrivere le sue finzioni come dei *domestic gothic*. Significa che i personaggi e gli eventi sono realistici (e sono allora associati al realismo) e si focalizzano sulla cerchia familiare (perciò il qualificativo "domestico"); però le emozioni e le metafore presenti nei

romanzi sono talmente eccessive che la sua scrittura si avvicina a quella del gotico, con la sua violenza emozionale fuori dall'ordinario (Fanning, 2007).

Infatti, i suoi personaggi sono principalmente delle donne con un'immensa passione. Questa è presentata come una forza positiva per lottare contro l'oppressione della società, benché sia a volte pericolosa per la protagonista. (Salsini, 1999). Le sue eroine sono sia passive, sia attive, e appartengono a tutte le classi sociali. Siano ricche o povere, non sono mai totalmente libere e indipendenti dalle esigenze legate alla loro posizione sociale o economica e sono pertanto spesso bloccate in una situazione vincolante (Harrowitz, 1994).

Sembra quindi che Matilde Serao sia una scrittrice che può essere qualificata di femminista: dà una voce alle donne in difficoltà, senza fare delle distinzioni di classe. Tuttavia, le sue produzioni di finzione sono in opposizione con i suoi articoli di stampa e le sue opinioni politiche. Infatti, è una donna conservatrice, a chi piace lo *status quo*, e che ha una visione molto tradizionale della società: il matrimonio deve essere indissolubile e la donna deve evitare di lavorare e dedicarsi alla sua famiglia, alla sua casa, al proprio marito e ai suoi bambini (Harrowitz, 1994). Quando le suffragette chiesero il diritto di voto, Serao reagì con un articolo virulente nel giornale *Il Giorno* chiamato *Ma che fanno le femministe?* nel quale espresse il suo dissenso:

Avete mai pensato, o suffragette, che la massa delle donne è di una ignoranza veramente crassa? Avete mai pensato che questa massa di donne ignoranti, non fa nulla per diminuire la propria ignoranza, non legge un giornale, non apre un libro, non si interessa che alle conversazioni che escano dal piccolo pettegolezzo? Avete mai pensato che questa massa femminile è impermeabile alle idee e alle conoscenze, che essa rifugge dal pensare, dal riflettere e dal giudicare? ... Guardatevi bene, suffragette, dal voler spiegare loro la legge comunale e provinciale... così si fa negli asili, coi bimbi, fate imparare loro una lezioncina sommaria, e poi, fatele ripetere. Una specie di catechismo a botta e risposta. (20 giugno 1925)

Questo commento conterrebbe numerose dichiarazioni misogine secondo Harrowitz (1994): sostenerrebbe che le donne sono naturalmente ignoranti e che non fanno niente per diventare istruite malgrado i mezzi a disposizione per la loro istruzione, il che lascia pensare che la donna abbia un'incapacità naturale a riflettere¹⁸. Inoltre, utilizza una credenza tipica dell'epoca come l'abbiamo visto nel

¹⁸ In realtà, si potrebbe dire che Serao non era lontana dalla verità: la maggior parte delle donne dell'epoca, soprattutto quelle del sud (Serao era napoletana), erano ineducate e non andavano a scuola. Inoltre, l'idea che ci vuole la ripetizione per imparare qualcosa ai contadini o alle donne era una credenza dell'epoca. Serao ha solo paura che delle persone votino senza capire le questioni politiche e dice che queste persone dovrebbero prima essere educate alla politica e al diritto.

terzo capitolo, e paragona le donne ai bambini: per educare la donna, bisogna usare la ripetizione, oppure sarà troppo difficile per lei capire la situazione politica. Quest'affermazione sottintende che l'intelligenza delle donne sia limitata e simile a quella dei bambini, e che pertanto l'unico metodo utile per impararle qualcosa sia la propaganda psicologica (Harrowitz, 1994). È molto sorprendente da parte di Serao fare tale asserzioni, soprattutto perché ciò che afferma attraverso i suoi articoli giornalistici si oppone a ciò che propone nel campo letterario e alla maniera con la quale applica la sua ideologia nella sua vita. Infatti, consiglia alle donne di stare a casa e di non lavorare ma lei ha una grande carriera; è per l'indissolubilità del matrimonio ma ha avuto due mariti; fa delle dichiarazioni "misogine" ma i suoi romanzi danno una voce alla donna e mostrano la sua oppressione da parte del sistema patriarcale. Come deve essere quindi interpretata il comportamento della scrittrice? Un'altra pubblicazione sua ci dà un indizio:

Io so, come tante altre donne sanno, che, come sono composte le leggi nella società moderna, non v'è felicità possibile per la donna, in qualunque condizione essa si trovi: nè nel matrimonio, nè nell'amore libero nè nell'amore illegale... e so anche, come tante altre donne sanno, che tutto si dovrebbe mutare nella società, nel cuore degli uomini e nei fatti umani... e so che nessuno muterà tutto e che, allora non vale la pena di mutare niente. (Nel *Mattino*, 1901)

Serao riconosce la difficoltà di essere una donna nella società dell'inizio del Novecento e ammette che il mondo deve essere cambiato. Ma sembra che non voglia partecipare a questo cambiamento, perché è impossibile e troppo difficile secondo lei. Come lo dice, "non vale la pena". Di conseguenza, si accontenta di mostrare come e perché il sistema è oppressivo per le donne, ma non propone nessuna soluzione e offre solo una critica. È molto probabile che Serao fosse consapevole di avere il privilegio di aver penetrato un campo esclusivamente maschile. Aveva forse paura di esprimere i suoi reali pensieri e adotta pubblicamente il punto di vista maschile, come sembra indicare il suo articolo chiamato "la politica femminile" (*Corriere di Roma*, 6 aprile 1887). Ci sostiene che le donne, se vogliono lavorare, devono evitare a tutti i costi di esprimere la loro opinione politica, sotto la pena di perdere il proprio lavoro (Harrowitz, 1996). Questo messaggio dimostra che Serao era consapevole del fatto che era meglio per lei tacere le sue opinioni troppo scomode per il sistema maschilista. Era più facile per lei e meno rischioso fingere di aderire al sistema e solo offrire delle critiche discrete nei suoi romanzi (Harrowitz, 1996). L'unica grande presa di posizione che abbia avuto contro il sistema è quando

ha affermato apertamente essere contro il fascismo che stava nascendo, il ch   le ha costato il premio Nobel di Letteratura secondo certi storici e ha avuto anche per conseguenza la censura del suo giornale (Harrowitz, 1996). Quest'incidente prova che doveva controllare le sue parole a causa di una minaccia nascosta del sistema dominante.

Per questa ragione    interessante studiare in profondit   le opere di Serao e di altre scrittrici: ci nascondono probabilmente le loro opinioni sotto la forma di una denuncia delle ingiustizie imposte alle donne di ogni classe. Aggiungere una connotazione negativa a *l'homme fatal* tradizionalmente associato a un personaggio positivo sembra essere un'ottima soluzione per criticare il sistema in maniera molto sottile. In questo capitolo, analizzeremo *Addio Amore!* allo scopo di mostrare che Cesare Dias, uno dei personaggi principali,    presentato come un personaggio negativo e rappresenta una metafora del sistema patriarcale, opprimente e pericoloso per la donna.

2. Analisi di *Addio Amore!* : Cesare Dias, un uomo fatale negativo

Gi   il titolo dell'opera annuncia un tema passionale e sembra essere un impulso amoroso, inoltre il lato violento e pulsionale    rinforzato dal punto esclamativo. Il romanzo di Matilde Serao racconta infatti una storia d'amore tragica. Il lettore segue Anna Acquaviva, una giovane donna napoletana aristocratica. Lei e sua sorella Laura sono orfane da quando sono giovani e sono sotto la tutela di un amico di loro padre, Cesare Dias, un anziano celibe che ha per unica preoccupazione quella di godersi i piaceri della vita mondana. All'inizio del racconto, Anna tenta di fuggire con Giustino, un giovane uomo di modesta condizione, per   malgrado il loro amore mutuale, quest'ultimo si spaventa e avverte il tutore di Anna che la riconduce a Napoli. Poco tempo dopo, Anna contrae la febbre purpurea ed    a un passo della morte. Cesare Dias viene regolarmente a visitarla per seguire la sua guarigione. Tenta anche di calmare il carattere impetuoso della fanciulla e dopo la sua guarigione, quest'ultima si rende conto che    innamorata del freddo tutore. Siccome quest'amore la tortura, lei lo confessa a Cesare in una lettera, ma quest'ultimo non    ricettivo ai suoi sentimenti. Anna tenta allora di sopportare una

vita senza di lui ma deperisce poco a poco. Dias accetta allora di sposarla per evitare la sua morte a condizione di poter vivere dopo il matrimonio come lo desidera. Anna accetta ma scopre dopo due anni che Cesare Dias è l'amante di sua sorella Laura, e dopo essere stata umiliata da quest'ultimo, decide di togliersi la vita.

2.1. Cesare Dias, un *homme fatal*

Cesare Dias è il personaggio sul quale ci focalizziamo per quest'analisi, poiché lo scopo è di dimostrare che si tratta di un *homme fatal*. In primo luogo, analizzeremo brevemente la sua apparenza fisica e, in secondo luogo, ci interesseremo al suo carattere.

2.1.1. Apparenza fisica

Abbiamo visto nei capitoli precedenti che l'apparenza fisica dell'uomo fatale svolge un ruolo importante nella sua capacità di seduzione: non è per forza bello, ma possiede spesso degli occhi penetranti e magnetici, ed è naturalmente impressionante. Vediamo come è descritto l'eroe nel romanzo di Serao:

Quale uomo! La sola sua presenza mi gela e basta che egli mi guardi coi suoi chiarissimi occhi azzurri, perché la voce mi muoia sulle labbra; il suo silenzio ha per me qualcosa di pauroso, e quando discorre, la sua voce incisiva mi ferisce, prima per il tono, poi per le dure parole che pronunzia. (p.40)

Cesare Dias era ancora bello: gli occhi, alquanto smorti, riprendevano un po' del loro splendore, si animava tinta scialba, e i neri e lucidi capelli, la sola ricchezza giovanile che gli fosse rimasta, completavano l'illusivo aspetto del bell'uomo, ancora vigoroso nelle fibre. (p. 75)

Cesare Dias è quindi un uomo seducente. Malgrado la sua età (più o meno quaranta anni) è attraente, con i suoi capelli neri e i suoi occhi blu che lo rendono impressionante, rinforzato da una voce "incisiva". Questi occhi sembrano d'altronde avere un grande potere di seduzione, come lo vediamo nel momento in cui Anna diventa progressivamente la vittima del suo fascino:

Ma sentivano, colà, il magnetismo di quegli occhi incantati, abbagliati? Cesare Dias, un po' sdraiato al suo posto, col capo appoggiato allo stipite del palco, col braccio allungato sul velluto rosso del bordo, ascoltava la musica di Meyerbeer, e solo sbadatamente, talvolta, si girava a dare un'occhiata fredda, dell'uomo che sa di trovar sempre le stesse persone, allo stesso posto, che non se ne annoia, ma che non può dimostrare né meraviglia, né piacere. (p. 85)

Corrisponde quindi alla figura dell'uomo fatale a livello fisico, la sua descrizione pone l'accento sull'importanza dello sguardo e sul lato insieme intimidatorio e seducente del personaggio. Quest'apparenza contraddittoria fa parte di una personalità molto complessa che stiamo per analizzare nel prossimo punto.

2.1.2. Carattere e personalità

Il personaggio di Cesare Dias possiede una personalità piuttosto misantropa: non crede in niente, disprezza ogni forma di stravaganza, odia le grandi emozioni e la passionalità, e non si fida di nessuno tranne di se stesso. Guarda il mondo in maniera distaccata, dall'alto in basso:

Quando egli manifestava il suo disprezzo per tutte le transazioni umane, pure ammettendo che tutti transigono a questo mondo: quando egli scherniva le follie umane, per cui si perdono le reputazioni e le fortune: quando egli diceva che la sola legge umana da rispettare, è il successo; quando egli diceva che tutte le generosità nascondono una segreta ragione di egoismo e che tutte le virtù dipendono di una debolezza del carattere o del temperamento [...] (p. 80)

La voce narrante ce lo descrive come un uomo che prova un profondo pessimismo. Anna nota che possiede una "filosofia così amara, così dura, così piena di uno sterile orgoglio, così trapelante l'egoismo e la crudeltà" (p. 86). Infatti, oltre a disprezzare la razza umana, Cesare mette i suoi bisogni e piaceri prima di quelli degli altri. È sempre alla ricerca dei diversi piaceri della vita mondana, ma ha un'attitudine contraddittoria di fronte a loro: li ricerca avidamente, ma allo stesso tempo sembra disprezzarli.

Compagno suo [il padre di Anna e Laura], come fratello, ma composto, ma così materiato di scetticismo che stupiva ognuno, era Cesare Dias, il gaudente solitario e corretto, colui che pur amando le donne, il giuoco, i cavalli e i viaggi, pareva disprezzasse altamente tutto questo. (p. 69)

Coloro che lo avevano visto di mattina, non riconoscevano più, alla sera, la pallida figura di gaudente, ormai annoiato anche dai godimenti; egli subiva in quelle ore una breve e fittizia esaltazione, come se una bevanda sorbita gli suscitasse nelle vene un rigoglio novello del sangue [...] Cesare Dias fuggiva alla sua notturna esistenza, dimenticando la noia e la stanchezza, ricercatore inquieto di nuovi e introvabili godimenti. (p. 75)

Questa maniera di affrontare il mondo conduce Cesare ad essere spesso sarcastico e ironico, ciò che aumenta l'impressione che sia un personaggio fiero, sprezzante e misantropo. Il suo disprezzo colpisce in particolare le donne. Fa spesso delle dichiarazioni e delle generalizzazioni disprezzante sul sesso femminile, il che dimostra che è misogino: "le opinioni delle ragazze non contano, mia cara. Siete

molto intelligente, non vi è dubbio: ma non capite niente.” (p. 122). Anna nota anche che è “un uomo fine ma corrotto, l'uomo che adorava la femminilità elegante, ma che in fondo disprezzava la donna” (p. 236). D'altronde, non sopporta l'idea di lasciarsi dominare da una donna, e sembra che consideri i suoi rapporti con loro come una costante battaglia che vuole vincere:

Era una delle due o tre circostanze della sua vita, in cui egli era giunto all'esasperazione, sentendo tutta la sua forza spezzarsi contro un ostacolo misterioso o invincibile; e che lui, uomo esperto, uomo sagace, a quarant'anni, capace di riescire nelle più difficili posizioni, pronto a tutto, pur di ottenere il suo scopo, si facesse vincere da una debole e stravagante fanciulla, gli dava una collera intensa. (p. 138)

E se nella prima battaglia era stato sconfitto, il suo orgoglio di uomo intendeva di essere stato il vincitore. (p. 140)

I costituenti che caratterizzano Cesare Dias sembrano confermare che si tratti di un uomo fatale. Il personaggio richiama tanto l'eroe byroniano a causa del suo egoismo combinato a un naturale misantropismo. Tuttavia è forse troppo presto per affermare che si tratta di un *homme fatal*. Infatti, non basta essere un egoista alla ricerca di piacere, essere misogino e avere un carattere particolare per essere una figura fatale. Bisogna ora interessarsi al suo rapporto con le sue amanti, allo scopo di analizzare se si trattino di relazioni nocive e dannose, il che confermerebbe il suo carattere fatale.

2.2. La relazione di Anna e Cesare

2.2.1. Tra manipolazioni e umiliazioni

All'inizio del romanzo, Anna è spaventata dal proprio tutore, figura di autorità per lei, e l'odia segretamente per averle rifiutato il matrimonio con Giustino. D'altronde, Cesare e le sorelle Acquaviva scambiano poche interazioni: l'uomo ne è il tutore, ma non si è occupato della loro educazione e non si interessa alla loro vita. Ma quando Anna viene colpita dalla malattia dopo la sua fuga, sembra che lui sia preoccupato dalla sua salute e la visita regolarmente durante la sua convalescenza. Anna è molto ingenua e vede nella presenza del suo tutore un segno d'affetto. In realtà, risulta che è soprattutto presente perché approfitta della sua debolezza fisica e mentale per distruggere la personalità passionale di Anna, che è quasi caduta nel disonore con la sua fuga. Infatti, il carattere della donna è fuori norma: è indipendente e passionale, il che dispiace a Dias, che vorrebbe vederla comportarsi

in una maniera più sobria, adatta alla sua posizione sociale. Dice di lei che è “così stravagante, così fuori d’ogni regola, di ogni convenienza, di ogni criterio esatto della vita, che la fanciulla gli faceva sempre un effetto di antipatia.” (p. 71)¹⁹. Possiamo applicare a questa manipolazione il programma narrativo di Greimas (1986): Dias è il *Destinante* e Anna è il *Soggetto*. Anna deve raggiungere l’*Oggetto* che le manca, cioè il controllo delle sue emozioni. Nella prima fase del *contratto*, Dias convince Anna che deve essere più sobria con l’aiuto di minacce. È a partire da questo momento che la relazione tra Dias e Anna, che era quasi inesistente prima, evolve e mostra dei primi segni di tossicità.

Infatti, Cesare tenta di distruggere i suoi valori, il suo ottimismo e la sua passionalità facendola adottare la sua filosofia misantropa e per realizzare il suo *programma*:

Anna - egli seguì - ogni volta che vi fate prendere da queste fisime sentimentali, che adoperate queste espressioni esagerate, che vi date a questi sfoghi di rettorica, vi assicuro che mi fate dispiacere. Ma che, credete che la vita passi a dire alla gente, alle case, alla campagna, ai fiori, che voi li adoriate? Vi pare che l’esistenza debba avere questa forma convulsionaria, che voi le date? Vi pare che tutto consista in un pallore, in un sorriso, in una lacrima, in un bacio? (pp. 83-84)

Invece, non avete nessun criterio della serietà dell’esistenza; tutte le sue responsabilità spariscono innanzi al vostro capriccio, o alla vostra passione, per ripetere quello che dite; voi scavalcate ogni ostacolo; voi calpestate ogni riguardo, e arrischiare l’onore, la pace, la salute, così. La vita è una cosa seria. Anna.

Avvilita, con lo sguardo basso, ella non seppe fare altro che un gesto desolato delle mani, per dire di sì. (pp. 85-86)

I sermoni del tutore sembrano efficaci nella distruzione delle credenze e della personalità di Anna, poiché dice che “sentiva che quel che aveva detto Cesare Dias, assai duramente, in una forma brutale, corrispondeva alla verità: verità perfida e triste, verità corruttrice e dissolvente, ma verità” (p. 87). Si tratta della fase della *competenza*: Anna comincia a *vuol fare*, cioè a voler cambiare il suo comportamento.

Segue poi la fase della *performance*: la congiunzione del Soggetto con l’*Oggetto* di valore. Sembra infatti ad Anna di aver “rinunciato a qualche cara parte dell’anima” (p. 83) che le scava “un gran vuoto, nel cuore” (p. 83), il che sembra indicare che le manipolazioni di Cesare Dias hanno funzionato. Anna ha raggiunto la sobrietà: è la *trasformazione*. Non vede più il mondo con gli occhi innocenti e ottimisti di prima: “Anna macchinalmente giocherellava con le rosette fresche, coi vividi

¹⁹ È interessante notare che, ancora una volta, un uomo non accetta che una donna si comporti in una maniera fuori norma (mentre lui non rispetta tutte le convenzioni) semplicemente perché vuole essere indipendente, ascoltare il suo cuore, e seguire i propri impulsi.

bottoni che già avevano spezzato l'involucro; ma non vedeva più le rose, né i boccioli, ma tutti i fiori le sembravano appassiti e morti, ormai." (p. 88). Anna è così facilmente manipolata che esprime la sua gratitudine per quello che Dias ha compiuto per lei:

Io aveva tutto un tesoro di sensazioni, d'impressioni, d'idee mie, personali, che regolavano, forse sregolavano la mia esistenza; esse crollarono, esse furono distrutte, esse sparvero dalla mia anima, per sempre, da quel giorno. E innanzi a voi che inneggiate a quanto fu il mio odio, innanzi a voi che calpestate tutto quello che ho amato, io chino la testa e più inchino l'anima e vi do ragione, e dico che voi solo avete ragione. (p. 143)

Ero una creatura ribelle, indomita, ostinata nelle proprie idee, stravagante nelle sensazioni e nelle impressioni, solitaria nella mia collera e nelle mie tenerezze [...] voi solo eravate la saggezza e la forza. (p. 152)

È l'ultima tapa del programma di Dias: la *sanzione*. Anna è premiata dal tutore, che è soddisfatto della sua trasformazione. Il lettore può notare che Anna era una donna indipendente, libera, allegra, una cosa che il misogino Cesare Dias non tollerava. È riuscito a distruggere tutta questa parte di lei, rendendola dipendente da lui, infelice e introversa. È una prova del potere distruttivo del tutore, che è stato in grado di annientare il carattere gioioso della fanciulla ribelle. La sua manipolazione è così insidiosa che Anna è grata per ciò che ha fatto perché è riuscito a farla credere che la sua personalità era problematica.

I due metodi che utilizza più spesso Cesare Dias per manipolare la fanciulla è la *colpevolizzazione* e la *dipendenza*. Queste due tecniche sono illustrate nella scena seguente, quando Anna esprime il suo rifiuto di sposare Luigi Caraccioli, un gentiluomo di buona condizione che si è innamorata di lei:

- Trovo inutile d'insistere su ciò, mia cara - disse Cesare Dias, diventato un po' pallido, ma serbando una apparenza glaciale. - Io non ci entro. Io non ho bisogno e non m'importa affatto di convincervi, su nulla. Pensate quel che volete, di chiunque; non è compito mia di raddrizzare la vostra fantasia. Vi avverto che ho ancora, a vostra disposizione, una quantità d'indulgenze per molto stravaganze; ma che fra tanti, un gran difetto trovo imperdonabile: l'ingratitude. Avete inteso? Io detesto gl'ingrati.

- Ma che volete dire? - esclamò lei, angosciata.

- Null'altro: buona sera.

Voltò le spalle e se ne andò. Stette dieci giorni senza riapparire a casa Acquaviva. Non aveva mai mancato per tanti giorni.

In questo passo, l'uomo minaccia in maniera indiretta Anna per la colpa grave che avrebbe commesso quando ha tentato di fuggire. Numerose volte nel romanzo

utilizza questo per manipolare Anna, facendola sentirsi in colpa. La fanciulla è così impressionabile che questa tecnica funziona ogni volta: quando Cesare le richiama ciò che ha fatto, è pronta ad accettare tutto per farsi perdonare. La seconda tecnica è la partenza improvvisa (ma in realtà calcolata) di Cesare. Quest'ultimo ha notato che la fanciulla sembra, sin dalla sua malattia, aver sviluppato una certa dipendenza da lui e l'utilizza per punirla lasciandola da sola quando non obbedisce, un metodo che si rivela molto efficace, poiché "la paura di vedere sparire, per otto giorni, ancora una volta, Cesare Dias, la paura che egli andasse di nuovo a passare gli otto giorni del rancore presso la contessa d'Alemagna, o presso un'altra qualunque donna la rendeva così vile, che ella seguitava a transigere" (p. 132). Queste due tecniche dimostrano che Cesare è in grado di usare la *Theory of Mind*²⁰: sa anticipare le reazioni della fanciulla e se ne serve per raggiungere i propri scopi. Il problema è che questo gioco è molto nocivo per la fanciulla, che non resiste più e comincia a perdere la ragione:

- Addio, Anna - disse egli, levandosi.

- Non ve ne andate - e gli prese le mani - non vi ho detto niente, non vi ho potuto spiegare... ve ne andate in collera con me... o piuttosto, sì, è meglio finire, oggi non ho più la forza di resistere a questo colloquio, sento che impazzisco. (p. 140).

Oltre a queste manipolazioni, Cesare non esita anche a umiliare e colpevolizzare la fanciulla per tentare di convincerla in maniera crudele: "chiunque lo sapesse, lui, un altro, vi sposerebbe, mia cara. È duro, è doloroso, ma ve lo debbo dire [...] un altro uomo innamorato e cieco come Caracciolo, dove lo troverete?" (p. 137). Malgrado tutte le minacce, le umiliazioni e le manipolazioni dell'uomo, Anna non accetterà di sposare Luigi Caracciolo, semplicemente perché è innamorata del tutore. Quest'amore però non impedisce a Cesare di umiliarla di nuovo: al contrario, quando viene a sapere della passione che prova la giovane donna per lui, continua a umiliarla in maniera ripetitiva, da questo momento fino alla fine del romanzo. Quando riceve la lettera passionale e molto romantica di Anna nella quale vi rivela il suo amore, il tutore risponde semplicemente "Cara Anna - Sta bene: e poi?". Una risposta così fredda e crudele è un'ulteriore forma di umiliazione per la fanciulla, che lui reitera quando discutono di persona poco tempo dopo:

²⁰ La Theory of Mind (ToM) è « the possibility to ascribe mental states to others (and also to oneself) in order to explain and predict behavior ». (Samson, 2013, p. 943)

Mi pare, senza farvi offesa, che siate un po' volubile... non è vero? Anche un anno fa, credevate di amar qualcun altro... sempre. Convenite che lo avete perfettamente dimenticato. E fra un anno fa, questo altro sempre, il mio sempre, diciamo così, chi sarà? (p. 163)

Questa battuta fa pensare che Anna sia una donna "facile" mentre non si è mai offerta a Giustino. Inoltre, Cesare prende in giro i suoi sentimenti nobili e passionali, il che fa terribilmente soffrire Anna anche fisicamente: "con un pallore terreo che le aveva rese violette persino le labbra, con gli occhi pieni di lacrime, ella pareva lì lì per svenire, tanto quello scherno l'aveva straziata" (p. 164). L'umiliazione da parte di colui che ama fa reagire il corpo di Anna, il che dimostra l'impatto negativo e pericoloso delle derisioni del tutore. L'ironia e la crudeltà di Cesare sono onnipresenti nel rapporto tra la fanciulla e lui, anche quando saranno sposati. Per esempio, quando Anna desidera uscire con lui, le risponde: "Saremmo ridicoli. Che diamine, non siamo sempre in viaggio di nozze, per fortuna!" (p. 210). Queste umiliazioni ripetitive distruggono Anna a fuoco lento, senza che se ne accorga, e il suo amore per lui la spinge a sempre trovare delle scuse ai suoi cattivi commenti. È stata così bene manipolata da lui che pensa che l'umiliazione di quello che è prima il suo tutore e poi il suo marito sono giustificate e che le merita. La fanciulla è infatti intrappolata in un processo di idealizzazione estrema di Cesare: considera ogni parola dell'uomo come la verità e non è più capace di mettere ciò che dice in dubbio come lo faceva all'inizio del racconto.

2.2.2. Evoluzione del rapporto

Come detto prima, Anna, Laura e Cesare si frequentano poco. La loro educazione è affidata a Stella Martini, una damigella di compagnia. È precisato che: "quelle non erano due figliuole per lui: egli non le amava" (p. 70). Si sente tuttavia più vicino a Laura, fredda, fiera e silenziosa perché il carattere della fanciulla assomiglia al suo. Per quanto riguarda Anna, prova una certa antipatia a causa della sua natura passionale, entusiasta, fuori delle convenzioni e stravagante. La fanciulla sente che non piace tanto al tutore e tenta di evitarlo al massimo. Lo considera come una figura di autorità fredda ed egoista, e anche lei prova antipatia per un uomo con un carattere così diverso dal suo, che non è in grado di apprezzare le piccole bellezze della vita o la forza dell'amore. Ma quando Cesare viene a recuperarla a Pompei dove si era recata durante la sua fuga e quando viene a visitarla durante la sua

malattia, la visione che Anna aveva del tutore comincia a trasformarsi. La personalità fredda e crudele dell'uomo, che le dispiaceva, lo rende adesso superiore agli occhi della fanciulla:

Sì, per quello che le diceva Cesare Dias, ingrandito ormai, nella sua fantasia, alle proporzioni di un'anima superiore, non attaccata dalle miserie umane, invincibile, troneggiante nelle sfere ideali dello spirito [...] Egli parlava poco [...] ma sempre con quel suo fare tenuemente sdegnoso, di anima superiore che non si diverte, che non s'interessa, ma che non trova corretto di accentuare la sua noia e il suo disinteressamento. [...] Essa ammirava Cesare Dias, anche perché, essendo un uomo forte e austero, si adattava a un ambiente che gli era tanto inferiore: gli pareva che egli fosse un'anima nata troppo tardi o troppo presto, diversa dal suo tempo, e il cui muto coraggio era di prendere in buona parte il suo tempo e le sue consuetudini. (pp. 79-80)

Quest'interpretazione del comportamento di Cesare Dias è il risultato della manipolazione del tutore. Ormai, Anna lo deifica:

Cesare Dias era sulla montagna, fra l'aria e la luce, sotto il pio tremolare delle stelle, solo, è vero, ma avendo già strappato alla sfinge il suo enigma. (p. 88)

[...] Voi, appunto siete la verità, e che l'anima mia vuole venire dietro la vostra, come le pie donne di Gerusalemme andavano dietro a Gesù (p. 143)

Io debbo amarvi così, col rispetto, con la gratitudine, con la immensa riconoscenza della persona morta che è risorta. Così Lazzaro che era stato quattro giorni, morto, nel sepolcro, udì la vivificante voce del Redentore, e sorrise e seguì dovunque Gesù Cristo che gli aveva ridata la vita. (p. 153)

Anna paragona il tutore a Edipo e Gesù, facendo di lui ora una figura mitica ora il salvatore divino del mondo. Cesare deterrebbe la verità e la sua freddezza andrebbe spiegata con la superiorità della sua anima. Quando l'uomo accetta di sposarla, lei "piegò le ginocchia come innanzi al suo Dio" (p. 192). Questa visione rafforza la dipendenza affettiva della donna per il tutore e quest'idealizzazione estrema permette a quest'ultimo di manipolarla in maniera ancora più efficace, poiché la fanciulla considera tutto ciò che le dice come la verità, come gli apostoli accettavano tutte le dichiarazioni del Cristo senza metterle in dubbio. Questa cieca fiducia è pericolosa e dimostra che Anna è un personaggio eccessivamente ingenuo. Inoltre, i suoi giudizi sono raramente corretti, il che dimostra che la sua ToM non è efficiente. Così, per esempio, vede la propria sorella come una persona degna che non la tradirebbe mai: "Laura Acquaviva, sua sorella, la purissima, la impeccabile, colei che sarebbe morta prima di macchiarsi" (p. 79). Quando diventa gelosa del rapporto sempre più intimo di Cesare e Laura, ancora una volta dimostra che non è in grado di fornire delle estimazioni corrette:

Ah ella era una creatura abietta, con l'anima deturpata da tutti i più sacrileghi sospetti, ella faceva orrore a se stessa, quando immaginava che una innocente e casta fanciulla come Laura, che un onest'uomo come Cesare potessero commettere questo tremendo peccato! (p. 260)

Non solo si sente in grande colpa per i suoi sospetti – un residuo delle manipolazioni di Cesare Dias – ma si sbaglia totalmente poiché Cesare e Laura sono effettivamente amanti. La sua ToM non è efficiente: non riesce ad attribuire correttamente degli stati mentali ai suoi cari. La sua manipolazione è quindi facile, tanto più che il suo tutore ha a volte un comportamento ambiguo. Per esempio, sostiene di non aver fatto niente per sedurre Anna ed esce pertanto dallo stereotipo dell'uomo fatale seduttore e consumatore di donne. Tuttavia, certi gesti che ha nei confronti di Anna possono ingenerare confusione e lasciano pensare che ciò che dice Cesare non corrisponda alla verità, come si può notare nel brano seguente:

- Avete perduto il ventaglio - disse Cesare Dias, chinandosi a raccoglierlo. E glielo porse: la guardava ridandoglielo, mentre una lieve punta di sorriso gli rialzava la bocca già stanca, sempre bella malgrado la stanchezza
- Grazie, - rispose ella, prendendo il ventaglio
- Ma quell'atto, quelle poche parole, quel sorriso l'avevano così colpita, che dovette, dopo un minuto, posare il ventaglio di merletto sulla sedia in mezzo: le dita le tremavano. Allora con un gesto distratto, Cesare Dias riprese il ventaglio, lo schiuse, e se lo agitò sul volto per aver meno caldo [...] Adesso Cesare Dias aveva appoggiato, per un minuto, il ventaglio al viso, fiutandolo.
- Che odore è? - chiese ad Anna
- Eliotropio...
- Mi piace - disse. (pp. 107-108)

Far notare che gli piace il profumo di Anna, giocare con il suo ventaglio, sorridere guardandola negli occhi mentre rende l'oggetto appena caduto (una cosa non naturale per Cesare) sono gesti che lasciano pensare che malgrado le sue dichiarazioni, Dias stia seducendo attivamente Anna. Anche il lettore può essere confuso dal comportamento ambiguo dell'uomo. Per esempio, Cesare Dias, notando che Anna deperisce poco a poco a causa dell'amore che prova per lui, accetta di sposare la donna per salvarla dalla morte. Questo gesto sembra un atto di pura generosità e gentilezza, persino un sacrificio, una cosa molto sorprendente da parte di quest'uomo egoista. È una grande concessione da parte sua, tanto più che adora il suo statuto di celibe e tiene alla sua libertà. Perciò fa promettere ad Anna che quando saranno sposati, continuerà a condurre la vita che gli piace senza che quest'ultima abbia il diritto di lamentarsi. Malgrado ciò, il lettore è sorpreso dalla generosità di Cesare. Pare che assuma di averla sedotta (anche se sostiene il

contrario) e di averle fatto del male, e che tenta pertanto di rimediare a ciò che ha fatto.

Tuttavia, con un po' di distacco, si può facilmente capire che quest'atto di presunta gentilezza è solo una nuova dimostrazione dell'egoismo dell'uomo. Infatti, potremmo interpretare questo gesto come una maniera di non infangare il suo nome. Infatti, il suicidio o la morte della fanciulla a causa di una passione (che gli è, inoltre, destinata) nuocerebbe fortemente alla reputazione di Dias. Togliersi la vita è un atto grave e disapprovato all'epoca e, siccome ha in tutela le sorelle Acquaviva, la responsabilità del gesto fatale di Anna gli sarebbe attribuita. È quindi molto probabile che accetti di sposare Anna solo perché vuole evitare uno scandalo. D'altronde, quest'atto contribuirà alla sua reputazione di persona buona e adorabile:

E a Sorrento, fra gli altri quattro o cinque romanzi d'amore di cui si discuteva, man mano che se ne assentavano gli eroi, il romanzo della passione di Anna per Cesare, di quella di Caracciolo per Anna, riappariva nelle conversazioni, sempre per venire alla conclusione che Cesare Dias era un grande affascinatore; che egli aveva l'arte suprema di accattivarsi il cuore degli uomini e di prendersi il cuore delle donne, e che tutti, veramente, avevano ragione di volergli bene e di adorarlo. (p. 256)

Sembra che agli occhi di tutti, Cesare Dias sia un *homme fatal*. Si parla ovunque della sua capacità a sedurre, il che fa di lui una persona ammirabile²¹.

Malgrado la sua natura ingenua e la passione che la divora, la visione che ha Anna di Cesare Dias cambierà dopo essere diventata sua moglie. Si può osservare quest'evoluzione nel mutamento dei qualificativi che la fanciulla attribuisce a suo marito nella seconda parte del romanzo, questi sono in netto contrasto con quelli della prima parte che lo deificavano. Parla per esempio della sua "freddezza dominatrice" (p. 203). Ciò che ammirava in lui quando ha cominciato a innamorarsene, questa crudeltà e quest'egoismo che facevano di lui un'anima superiore ai suoi occhi, comincia a farla soffrire. Anna si rende conto allora di chi è realmente. Quando lo aspetta durante la notte, per esempio, ha una rivelazione:

²¹ Notiamo ancora una volta che la capacità di un uomo a sedurre molte donne è ammirata ed è considerata come una qualità. Sembra confermare la nostra ipotesi: l'*homme fatal* possiede una connotazione positiva e il suo comportamento è ammirato, mentre una stessa attitudine seduttrice da parte di una donna sarebbe sanzionata duramente da parte del popolo e dei lettori.

Per la prima volta ella intese nell'uomo che ella adorava come un Dio, tutta la incommensurabile perversità del cuore umano, tutto l'abbassamento dello spirito, del carattere, in legami senza dignità e senz'amore, in dedizioni senza coscienza e senza rimorsi. (p. 237)

Parla ormai di lui con dei qualificativi negativi: menziona il suo "cuore arido e sdegnoso" (p. 271) e lo vede come un "uomo freddo e disprezzante" (p. 272). Ciò dimostra che Anna si libera progressivamente dalla manipolazione dell'uomo, anche se ne è ancora follemente amorosa. Ovviamente, quando Anna sorprende Cesare e Laura insieme e capisce che sono amanti, si rende conto della vera natura del proprio marito. È quando va a confrontarlo per il suo adulterio, la reazione sprezzante di Cesare fa realizzare ad Anna qual è il suo vero volto.

2.2.3. Il vero volto di Cesare Dias

Lo scambio tra Anna e Cesare quando la donna lo confronta a proposito dell'adulterio con sua sorella offre un vero riassunto della personalità di Dias. In questo passo, il lettore ritrova tutte le caratteristiche dell'uomo fatale.

In primo luogo, dimostra la sua natura misogina che non prende sul serio i sentimenti delle donne. Mentre l'amore di Laura è reale e rende un po' meno grave il suo tradimento agli occhi di Anna, Cesare rivela che la loro avventura è solo una forma di divertimento per lui, il che fa esplodere la collera di Anna:

Almeno, lei, l'altra infame, Laura, ha impallidito, si è turbata, ha avuto dei fremiti di passione e di terrore, nelle sue fibre. Tu, no. [...] tu non hai né paura, né vergogna. [...] Almeno quella, la fanciulla, ha il coraggio, ha l'audacia, ha la sfrontatezza della sua infamia, e dichiara che ti ama, che ti adora, che non vuole lasciare d'amarti, che ti adorerà sempre; è mia sorella, ha al cuore lo stesso cancro di cui, lei ed io, moriremo. Tu, no. Che amore! Che passione! Neppure per sogno. Una scenetta di galanteria innocente, niente altro. Mezz'ora di divertimento amoroso, senza conseguenza. Ma che è, dunque, dire di voler bene? Queste bugie si dicono a tutte le donne. Ma che è un bacio? Un fugace contatto delle labbra, che si scorda subito. Tante volte si mente, dicendo di voler bene! Tanti baci falsi si danno, durante un giorno e durante una notte! (p. 320)

Infatti, Cesare ha appena detto a sua moglie che la relazione tra lui e Laura non è da prendere sul serio, e prende sua moglie in giro: tenta di farle credere che i baci passionali che Laura e lui si stavano scambiando, quando la sorella li ha sorpresi, fossero null'altro che una "naturale scenetta di innocente galanteria, una frivolezza" (p. 319). Quando Anna replica che non può essere solo cortesia poiché ha visto sua sorella baciarlo, risponde che "le ragazze baciano facilmente, ciò non fa danno". Questa freddezza e la derisione che Cesare dimostra di fronte a quest'atto

provoca la rabbia di Anna, non solo perché non assume i suoi atti, ma anche perché si rende conto che l'uomo prende in giro le due sorelle e che Laura è quindi nella stessa dipendenza affettiva di lei, si lascia anche manipolare. La sorella è caduta nella stessa trappola e Anna avrebbe forse potuto perdonare questa relazione se ci fosse stato un vero amore reciproco, ma non è il caso poiché Cesare considera tutto questo come un divertimento. Ciò ha un'altra conseguenza grave agli occhi di Anna: macchia sua sorella ("tu lo riduci a una quotidiana volgarità, a una laidezza mediocre, e mia sorella diventa una volgare civetta" p. 321). La natura misogina di Cesare è pertanto rivelata in questo scambio, poiché considera come uguali tutte le donne con cui amoreggia. Ciò può anche essere osservato nella maniera in cui interagisce con le due sorelle: utilizza le stesse parole per sedurre, il che prova che sono interscambiabili per lui. Prima di lasciare Laura, le dice "addio amore" e va a trovare Anna subito dopo e comincia a sedurla, come l'ha appena fatto con sua sorella. Similmente, subito prima di partire, la saluta con la frase "addio amore" (da cui il titolo del libro, che rinvia pertanto all'anima bugiarda e seduttrice di Cesare e alla sofferenza che ispira). Questo disprezzo per le due sorelle è anche illustrato quando dice ad Anna: "Siete in due, ad amarmi; poiché credo che voi mi amiate ancora, non è vero? Deve essere un male di famiglia" (p. 316). Non prende sul serio i sentimenti delle due donne benché siano pronte a morire per lui, il che prova che Cesare non è capace di amare qualcuno (tranne sé stesso) e che disprezza l'amore di ambedue le donne.

Oltre a dimostrare la natura misoginia dell'uomo, questo scambio mostra anche tutta la crudeltà di cui è capace. Ne approfitta per umiliare Anna. Prende in giro le sue sofferenze e il suo amore:

- È cosa di grande importanza, Cesare.
- Al solito - egli disse, con un'ombra di sorriso.
- Ti giuro sulla memoria di mia madre - gridò ella - che niente è più importante!
- Perdio! - esclamò lui, ironicamente - atto terzo, scena quarta.
- Scena ultima - diss'ella, sordamente, strappando qualche perlina del suo vestito e frantumandola fra le dita
- Meno male, che siamo alla catastrofe: il dramma era lungo, cara. [...]
- Oh Madonna mia! - ella disse, sottovoce, vacillando, mancandole ogni forza.
- Adesso avremo lo svenimento - soggiunse Cesare, dominandola con lo sguardo imperioso, col sorriso sarcastico - E così finirà questa scena di stolta gelosia. (pp. 312-314)
- Ah, non passeremo mica la nostra mattinata a invocare il Signore, la Madonna, e i santi, spero. Tutti costoro non si curano della tua follia, Anna, e fanno bene. (p. 317)

Non solo ride della sofferenza di Anna in maniera molto crudele, ma la incoraggia anche a suicidarsi:

- Ah, perché non mi avete lasciato morire, allora! - ella disse, levando le braccia al cielo, in un impeto di desolazione.
- Credo che sarebbe stato bene per tutti quanti. [...] Sono sicuro che sareste morta benedicendomi. [...] Invece di lasciarvi morire, io ho fatto la solenne corbelleria di sposarvi: e vi giuro che me ne sono pentito in tutti i minuti in questi due anni. (pp. 324-325)

La crudeltà delle parole di Cesare è quasi all'apice. Prende in giro l'amore della donna per lui ("sareste morta benedicendomi") e poco dopo la insulta, dimostrando ancora una volta che è capace di una crudeltà senza limiti: "tu ne sei incapace; per essere infame, bisogna avere talento: e tu sei una sciocca - egli disse, sogghignando ironicamente, schiaffeggiandola con quell'aggettivo" (p. 329).

La conclusione del confronto tra Anna e Cesare dimostra di nuovo che Cesare è un buon manipolatore. Riesce a convincere Anna che tutto questo è colpa sua, perché lei ha accettato di sposarlo pur sapendo che lui era un uomo indipendente a chi piace godersi i piaceri della vita, e perché aveva fatto promettere ad Anna di accettarlo così. La donna non ha quindi il diritto di lamentarsi se suo marito la tradisce poiché ha accettato le condizioni di Cesare, il che gli dà il permesso di sedurre altre donne: "vedete bene, Anna, che né secondo la legge dell'amore, né secondo quella del matrimonio, io vi ho tradita. [...] Voi accettaste tutto il patto: io sono un uomo libero del mio cuore e delle mie azioni, io non vi ho tradita. Convenitene" (p. 327). Anna si rende allora conto del suo errore e cade di nuovo nella trappola manipolativa di suo marito. Infatti, ammette che la colpa è sua e non quella di Cesare; ciò che mostra nuovamente che il processo di colpevolizzazione di Dias funziona su di lei. È esattamente ciò che l'uomo desiderava: che Anna si desse la colpa a sé stessa, e non a lui, il vero peccatore in questa storia. Riesce a convincerla, come all'inizio del romanzo, che è la personalità della fanciulla il vero problema e che lui non ha fatto nulla di male.

Hai ragione, hai ragione sempre: io ho sbagliato tutto, io stessa mi sono buttata in questa disperazione obbedendo alla folle inclinazione del mio cuore: io sono fuggita di casa, io non ti dovevo amare e ti ho amato e ti ho seccato, e vedi, io stessa, con la mia stessa volontà, in una notte fatale, to ho permesso il tradimento. [...] io sono veramente, una creatura vigliacca e infame. Vedi, come ti do ragione. Tu hai peccato, ma verso me sei innocente; io sono infame e vigliacca, perché dovevo morire e non accettare il patto del tradimento. Perdonami se ti ho chiamato infame,

chiederò perdono, anche a Laura: nessuna creatura umana si è macchiata di una infamia simile alla mia, perdonami! (p. 328)

Anna è stata ingannata un'altra volta: si dà interamente la colpa e chiede il perdono di suo marito e di Laura per il loro peccato di adulterio, un atto totalmente contraddittorio e assurdo. Questa scena dimostra quanto il potere di manipolazione di Cesare sia forte e capace di influire sulla fanciulla, che sarebbe pronta a rimproverarsi tutti i peccati possibili di Dias se le chiedesse. L'uomo è soddisfatto della dichiarazione di Anna e considera che ha "debellato la sua avversaria, in quella lotta, dove ella aveva tutti i punti per vincere" (p. 328). Mostra che l'uomo considera la maggior parte delle sue interazioni come dei combattimenti da vincere, come l'abbiamo già visto.

Questo passo del romanzo di Serao illustra quindi tutta la personalità nociva di Cesare Dias: tutto il suo egoismo, il suo orgoglio, la sua crudeltà, il suo carattere misogino e la sua assenza di empatia. Anna, ma anche il lettore, scoprono ora il suo vero volto.

Tu sei veramente un uomo senza cuore e senza coscienza, un'anima senza grandezza e senz'entusiasmo, una fibra esausta dai piaceri senza dignità e da capricci morbosi: appartieni alla grande classe degli uomini putrefatti, tu mi fai ribrezzo e pietà, intendi? Io non lo sapevo, mio Dio, d'aver dato la mia mano a un cadavere di un uomo tutto profumato di eliotropio [...] ma che creatura senza viscere, senza palpiti, senza impeti, sei tu, corrotto, perverso, depravato, sino a tradire tua moglie che ti adora, per sua sorella che non ami? Ah tu sei un vigliacco, un vigliacco, ecco quello che sei, vigliacco! (p. 321)

Questo litigio ha fatto cadere la maschera dell'uomo. Tuttavia, Anna non esce indenne da questa lite e del suo amore per Cesare in generale. La sua passione l'ha distrutta a fuoco lento, non soltanto a livello della sua salute, ma anche per quanto riguarda le sue relazioni.

2.2.4. L'effetto nocivo di questa relazione

I risultati della relazione tra Cesare ed Anna sono forse senza effetto su Dias, ma ciò non è il caso della fanciulla, che soffre nello stesso tempo fisicamente e psicologicamente. In questa relazione risiede tutto il carattere fatale del personaggio di Cesare Dias, poiché fornisce la prova che si tratta bene d'un *homme fatal*, cioè di un uomo che conduce le sue amanti alla perdita di sé o alla morte.

In primo luogo, Anna soffre fisicamente e psicologicamente del suo amore per Cesare. Quando comincia a realizzare che si è innamorata di lui all'opera, "un piccolo strato di pallore si distendeva sulle guance brune, scacciandone quel po' di sangue, che il calore del teatro aveva chiamato" (p. 90). Ogni volta che ha un'interazione con lui, il suo corpo reagisce in maniera violenta, come le persone innamorate, però le manipolazioni di Cesare rendono le cose più complicate. Le reazioni fisiche saranno sempre più pericolose e saranno anche accompagnate di danni psicologici. Per esempio, quando Cesare Dias parte per otto giorni allo scopo di punire Anna per il suo rifiuto di sposare Luigi Caracciolo, Anna quasi non si alimenta e non dorme più. Oltre a questa sofferenza fisica, "conobbe tutte le fasi della ingenua speranza e della ingenua disperazione, della gelosia torturatrice che avvilisce e che esaspera, tutti i combattimenti di chi è prima in lotta con se stesso, poi con le cose che lo circondano e con le persone che sembrano nemiche, come le cose" (p. 126). Si rende conto del potere negativo di Cesare sul suo corpo e prende pertanto la decisione di isolarsi in una villa a Sorrento che apparteneva ai suoi genitori. In questo luogo, il suo calvario continua malgrado la distanza e Anna deperisce realmente: si sente "morire poco a poco" (p. 170), perde il gusto per tutto ("restava a casa, incapace di recarsi più alle passeggiate, ai teatri, ai ritrovi, poiché tutte le cose che un tempo le erano piaciute, ormai non la scuotevano più") e perde la sua forza vitale progressivamente. La sua sofferenza fisica è quindi accompagnata da una miseria morale e come lo dice lei stessa, "quell'amore la faceva morire giorno per giorno, ora per ora". (p. 172). Oltre all'umiliare Anna regolarmente, Cesare la tortura suscitando la sua gelosia: parte tutta la notte o si comporta in maniera intima con sua sorella, il che suscita la paranoia di sua sposa, ma anche un vero dolore fisico.

E Cesare e Laura riprendevano lietamente la loro vita in comune, senza neppur pensare più a lei che acutamente soffriva, in tutta l'essenza dell'anima sua, in tutte le fibre del suo organismo. La gelosie imprime violenti spasmi fisici e contrazioni nervose che danno lunghi fremiti e stringimenti di cuore, per cui sembra che si muoia. Tutto questo, Anna soffriva. (p. 269)

Oltre ai dolori fisici che provoca la gelosia, Anna deve soffocare "le grida che le sgorgavano dall'anima" (p. 298) Ovviamente, quando scopre che suo marito e sua sorella hanno una relazione, i suoi dolori sono all'apice:

Era tardi quando Anna si levò dal letto di dolore, nel cui bianco origliere ella aveva soffocato, mordendolo, i gridi della sua collera e i singhiozzi della sua disperazione. Tremava di freddo, malgrado la gran coperta di piume che si era tirata addosso, in una delle convulsioni, in cui la sua carne e il suo spirito si ribellavano furiosamente nell'insopportabile fatto, visto e udito: era quel tremore che l'aveva vinta, dietro la tenda, quando il sogno fatale le era apparso, diventato una realtà fatale; un tremore che aveva, ormai, nelle ossa e nei nervi, e che nessuna fiammata di caminetto, nessuna pelliccia calda e profumata, e neanche il meridiano sole di agosto sarebbe mai giunto a vincere: un tremore sottile e interiore che ogni tanto, crescendo, le faceva battere i denti. (p. 285)

I suoi tormenti sono accompagnati di convulsioni, di un freddo inspiegabile, di un tremore che non riesce a controllare. Ha ragione di chiamare il tradimento di Laura e Cesare una "realtà fatale": infatti, quest'adulterio firma la sua condanna a morte. Apre una ferita così profonda, così intensa, così terribile che Anna non vedrà altra opzione che quella di togliersi la vita, perché non può più sopportare la vita. È definitivamente il suicidio di Anna che conferma che Cesare Dias è effettivamente un *homme fatal*. Quando si uccide a causa del marito infedele, Anna, esaurita fisicamente e mentalmente, giunge al parossismo del dolore e della distruzione. Dimostra che il potere di distruzione dell'uomo è enorme e può portare alla morte. Tuttavia anche la morte non sembra alleviare il suo dolore, poiché Luigi Caracciolo "vide qualcosa di orribile, in quel volto di donna morta" (p. 342). Infatti, "non vi era, in quel giovane viso, quella serenità augusta della morte" (p. 342) e il suo corpo porta il marchio della sua sofferenza: "la bocca di Anna era contratta dolorosamente [...] in tutta quella figura vi era ancora il dolore immenso, che ella portava seco nella tomba" (p. 342).

Prima di concludere quest'analisi, possiamo notare che Cesare non ha avuto un impatto negativo solo sulla salute e la sanità di Anna, ma anche sulle sue diverse relazioni con gli altri. Infatti, l'amore di Anna per Cesare la induce a respingere l'unico uomo che l'ami veramente, Luigi Caracciolo, e non è a caso che la donna scelga di andare a trovarlo per darsi la morte. Senza Cesare Dias, Anna avrebbe sposato Luigi. Quest'ultimo però non è l'unico a soffrire della passione di Anna per Cesare: anche Laura, sua sorella, subisce il fascino dell'uomo. Di conseguenza, le due donne diventano rivali e la loro relazione ne soffre. Quando si affrontano a causa del tradimento, la loro lite è così violenta che Anna è pronta a uccidere la propria sorella:

Meriteresti che io ti uccidessi, è vero? Lo meriteresti, per tutte le anime dei nostri morti che ci ascoltano, per la Madonna, che, con loro, inorridisce nel cielo, lo meriteresti! (p. 301)

Ah un minuto, un minuto l'omicidio aveva soffiato il suo alito in quella povera anima conturbata ed ella aveva voluto uccidere la figliuola di sua madre! (p. 302)

Anna si rende conto che la loro passione comune per Cesare la spinge a dei pensieri terribili e fraticidi e prende allora coscienza progressivamente della cattiva influenza dell'uomo. Non è solo nocivo per la sua salute ma anche per le sue relazioni, anche le più intime come quella con sua sorella, l'unica persona che sia sempre stata presente per lei e che abbia affrontato con lei il lutto dei propri genitori. L'amore per Cesare Dias distrugge quindi tutto anche le cose più preziose e solide.

2.3. Conclusione dell'opera di Serao

Lo scopo di quest'analisi era di verificare che Cesare Dias è un *homme fatal*, ma anche di esaminare i rapporti che esistono tra questa figura e la sua vittima. Attraverso lo studio della sua apparenza, del suo carattere e della sua relazione con Anna, possiamo concludere che si tratta effettivamente di un personaggio fatale. Troviamo infatti delle caratteristiche tipiche della figura dell'*homme fatal*. È presente l'importanza degli occhi e il magnetismo inspiegabile nella capacità di seduzione; è misogino come lo era il *gothic villain*; ha un carattere egoista e non si sente in armonia con la società come l'eroe byroniano; seduce senza sforzi come Don Juan e, infine, miete vittime, il che conferma che è "fatale". In primo luogo, Cesare tenta di distruggere la sua personalità; in secondo luogo, la umilia in maniera ripetuta; in terzo luogo, la manipola creando una dipendenza affettiva e facendola sentirsi in colpa costante; e, in quarto luogo, la tradisce con sua sorella, un atto che segna la condanna a morte della fanciulla già esaurita. Oltre ai diversi tormenti che subisce la mente di Anna, soffrono nello stesso modo non soltanto il suo corpo ma anche le sue relazioni con i suoi amici e familiari a causa della sua passione per Dias. Quando la donna si toglie la vita, prova definitivamente che Cesare è un *homme fatal*, capace di uccidere indirettamente la sua amante. Il lettore può indovinare che Laura dovrà probabilmente affrontare lo stesso destino di sua sorella.

Esistono tuttavia nel romanzo di Serao delle differenze con le narrazioni classiche che hanno per protagonista un *homme fatal*. Queste divergenze sono probabilmente dovute al fatto che l'autore sia una scrittrice e non uno scrittore come

di solito, una donna impegnata per di più nella sensibilizzazione della condizione femminile.

La prima differenza consiste nell'assenza di qualsiasi forma di erotismo. Di solito, nei racconti di scrittori ritroviamo una dimensione sessuale: si pensi al vampiro consumatore di donne, a Don Juan e alla sua voracità senza limiti, al *gothic villain* e ai suoi stupri o all'incesto. Anche negli scritti che mettono in scena la *femme fatale*, la dimensione erotica e sensuale è spesso onnipresente. La Serao invece non parla mai di sesso tranne una volta, giustamente per confermarne la sua assenza, poiché Laura precisa che non ha mai fatto sesso con Cesare e che rimane quindi una vergine. L'erotismo è quindi totalmente assente e la passione che è narrata non è carnale. Tuttavia, non possiamo affermare che questa differenza sia dovuto al genere: non è necessariamente perché la Serao è una donna che concepisce l'amore o le relazioni fatali come esenti da sensualità. Però forse non era tollerato per le scrittrici dell'epoca inserire delle scene sessuali nelle loro opere mentre era accettato per gli uomini²². Possiamo quindi interrogarci sul posto dell'erotismo negli scritti di autrici.

Una seconda differenza esiste a livello narrativo: seguiamo la vittima della relazione fatale e non il responsabile delle sofferenze. In *Addio amore!*, il lettore segue Anna, conosce tutti i suoi pensieri intimi, tutte le sue sensazioni e riflessioni. Però di Cesare Dias, si sa poco, il lettore lo vede solo attraverso gli occhi di Anna, e raramente il narratore rivela i pensieri di Dias, benché sia un narratore esterno. Focalizzandosi su Anna, il lettore può rendersi realmente conto di come si sente la vittima di una relazione abusiva, di quali ne sono gli effetti mentali e fisici, e come è vissuta una tale passione. Inoltre, significa che di Dias non si mostrano degli elementi che permettono di scusare il suo comportamento com'è il caso in altri scritti più classici, all'eccezione del vampiro. Non sappiamo niente del passato di Cesare, dei suoi sogni, dei suoi desideri, al contrario di quello che è il caso per l'eroe byroniano. Nulla – traumi o antecedenti – consente di scusare l'egocentrismo di Cesare o le sue umiliazioni ripetute. L'identificazione con lui è impossibile, nonché l'idealizzazione, benché sia presentato come un uomo misterioso.

²² Anche in *Wuthering Heights*, l'amore tra Heathcliff e Cathy è platonico, benché sia violento, passionale e crudele.

La conseguenza di questa focalizzazione su Anna permette a Serao di portare un elemento nuovo e raro: una connotazione negativa all'uomo fatale. Infatti, Cesare Dias è presentato alla fine come un personaggio negativo e il lettore stenta a provare simpatia per lui, al contrario della giovane, passionata, onesta e dolce Anna, pronta a tutto per quello che ama. Le ultime frasi del romanzo sembrano una conferma della differenza tra Anna e Cesare, tra il bene e il male:

In tutta quella figura vi era ancora il dolore immenso, che ella portava seco nella tomba: vi era il dolore di coloro che vissero troppo poco, mentre adoravano la vita; il dolore di coloro che non furono amati, mentre il loro segreto era l'amore: il dolore di coloro che erano la Passione e che furono uccisi dall'Indifferenza.

Così muore Anna Acquaviva, innocente. (p. 342)

La "Passione", rappresentata da Anna, viene "uccisa" dall' "Indifferenza", impersonata da Cesare. L'uso delle maiuscole per rappresentare queste emozioni conferma che il narratore ha voluto associarle ai personaggi. Quest'ultimo passo è molto tragico e sembra che l'istanza narrativa tenti di suscitare la pietà del lettore per Anna, che muore "innocente", il che dimostra che vuole mostrare Anna come la povera vittima di un criminale. Attraverso questa focalizzazione sulla vittima, Cesare subisce un severo giudizio da parte del lettore e viene pertanto associato a una valenza negativa.

Significa che la nostra ipotesi viene confermata: sotto gli occhi di una scrittrice, l'*homme fatal* possiede una valenza negativa. È molto probabile che Serao, perché è una donna così coinvolta nella lotta per i diritti delle donne, abbia voluto sensibilizzare i lettori al potere pericoloso dei manipolatori. Un passo del romanzo sembra indicare che potrebbe trattarsi di una critica del modo di vivere dell'uomo moderno, quando Anna "capiva anche di appartenere a una categoria di donne che gli uomini moderni, nel loro sottile prepotente egoismo, che non vuole avere fastidi, chiamano esaltate, e semplicemente, seccatrici" (p. 211). Questa frase dimostra che forse si nasconde in questo romanzo un giudizio sulla tendenza dell'uomo a seguire i propri impulsi egoistici, escludendo le donne perché gli impediscono di godere la vita²³.

²³ Notiamo che Serao fu sposato a Scarfoglio, un uomo che può essere considerato come « fatale ». Infatti, una delle sue amanti, Gabrielle Bessard, si diede la morte dinanzi a casa Scarfoglio perché quest'ultimo aveva rifiutato di lasciare la moglie per lei. La donna lasciò su un biglietto « Perdonami se

Un altro elemento che potrebbe confermare l'ipotesi di questo lavoro riguarda la versione cinematografica dell'opera di Serao. Al contrario del romanzo, l'autore del film è un uomo, Gianni Franciolini²⁴. Se la trama è la stessa di quella scritta da Serao, i personaggi sono presentati in maniera diversa. Laura si trasforma infatti in una *femme fatale*: è una donna invidiosa, gelosa, che fa tutto per intrecciare una relazione con il cognato. È quindi una donna malvagia, egoista, e crudele che fa passare il suo desiderio prima di tutto. Per sedurre Cesare, le insidia e usa il suo corpo mostrando il suo petto. L'elemento sensuale è quindi di nuovo presente mentre era assente nella versione narrativa della Serao. Vice, nella sua critica del film, usa per Laura l'espressione di "perverso egoismo" (in *La Tribuna*, 21 aprile 1944). La versione cinematografica mostra che, di nuovo, sotto la direzione di un uomo, la valenza negativa associata all'*homme fatal* scompare e è attribuita invece a una donna, in questo caso Laura, allorché, nel romanzo, è presentata come la vittima di Cesare. Al contrario, nel film, sono Cesare e Anna le vittime della fatale e crudele Laura. È come se il regista non fosse stato d'accordo con l'opera di Serao e avesse voluto rimediarci. È difficile sapere se si tratti o no di un processo consapevole, però sembra confermare la nostra ipotesi: gli uomini sono naturalmente inclini a scegliere come personaggio o una donna fatale con una valenza negativa, o un uomo fatale con una connotazione positiva, mentre le scrittrici tentano di rovesciare questo sistema²⁵.

3. *Idillio tragico* di Carolina Invernizio, l'uomo fatale diabolico

Serao non è stata l'unica scrittrice dell'epoca ad avere connotato negativamente l'uomo fatale. La novella *Idillio tragico* (1910) di Carolina Invernizio (1851-1916) oppone due personaggi maschili in un triangolo amoroso: Baldo, l'amoroso gentile e leale, e Paolo, l'amante diabolico, crudele e subdolo. A questi si aggiunge Lilla, la giovane fanciulla ingenua. Quest'ultima è la fidanzata di Baldo,

vengo a uccidermi sulla tua porta come un cane fedele. Ti amo sempre ». Rinforza l'idea che Serao abbia voluto mostrare quanto gli uomini possono essere dannosi.

²⁴ Genesi, V. (produttore), Franciolini, G. (regista) e Amidei S. (sceneggiatura). (1944). *Addio amore !* [film cinematografico]. Italia: Fauno Film.

²⁵ Forse si tratta di un processo inconsapevole da parte dell'autore. Inoltre, il cinema all'epoca del fascismo era poco prone a mostrare nuove forme di vita. Il maschilismo era forte a quest'epoca ed era presentato come naturale.

follemente innamorato di lei, ma prima di sposarsi il giovane deve fare un viaggio per adire un'eredità. Mentre è partito, il padre di Lilla salva un giovane uomo, Paolo, da un naufragio e l'accoglie in casa sua. La sorella e la madre dell'uomo non hanno sopravvissuto, il che permette a Paolo di recuperare la dote della sorella. Il naufrago si rivela un uomo mostruoso e manipolatore, solo interessato ai soldi. Seduce Lilla prima di fuggire con lei e di nascondersi dalla collera del padre e di Baldo. Quest'ultimo tenta di ritrovarla, ma non ci riesce: il padre di Lilla muore di dolore. Un anno dopo, Lilla si installa con Paolo, ormai suo marito, nell'immensa proprietà che ha ereditata dal padre. Ma Baldo riceve una lettera supplicante della giovane donna che chiede il suo aiuto: Paolo la batte e la tradisce con tante altre donne. Baldo tenta di salvarla, ma Paolo li sorprende insieme e lo caccia, prima di fuggire con sua moglie e di scomparire. Tre anni dopo, Lilla suona all'uscio di Baldo piena di sangue: ha appena ucciso suo marito, che la forzava ad avere dei rapporti sessuali con altri uomini. Tutti credono a un suicidio e Lilla prova a ricominciare una nuova vita con Baldo. Però Paolo ha lasciato in lei delle ferite troppo profondi, e non si sente degna di Baldo: ingerisce del veleno per suicidarsi.

Il titolo della novella preannuncia la sua fine tragica: il lettore sa che si tratterà di una storia d'amore sfortunata²⁶. Oltre al titolo, Invernizio ha introdotto altri elementi che avvertono il lettore che esiste una minaccia all'interno del racconto: infatti, se il lettore è accolto all'inizio della sua lettura con un paesaggio idilliaco, in una "notte splendida", con un'aria "saturata di mille profumi" (p. 1) nella compagnia di Lilla, Baldo e suo padre, l'arrivo di Paolo, che coincide con la partenza di Baldo, trasforma il paesaggio: la pioggia cade a torrenti e sorge un uragano violento. Non solo annuncia le tremende passioni, ma anche il male che sta arrivando, impersonato da Paolo. Quando quest'ultimo arriva, sembra un personaggio positivo: è una vittima che suscita pietà e che piange la perdita di sua madre e di sua sorella:

Lo sconosciuto ricadde sul letto, celandosi il volto fra le mani.

- Erano... mia madre e mia sorella... - proruppe con accento straziante il giovane.

Vi fu un istante di lugubre silenzio...

Il giovane piangeva ed il marchese rispettava quel dolore così profondo ed atroce.

[...] – Grazie di quanto fate per me. Ma avreste dovuto lasciarmi morire [...] Meglio le avessi seguite. (p. 8)

²⁶ L'istanza narrativa è un narratore extradiegetico in focalizzazione esterna, lui non gioca con il lettore: le indicazioni testuali lasciano pensare che l'istanza narrativa non « menta » e sia obiettiva. Essa assomiglia al narratore di una favola. Il lettore può quindi avere fiducia in lei.

Tuttavia, in realtà, l'uomo finge la sua disperazione. È un grande manipolatore e un attore di talento. Quando il padre di Lilla lo lascia da solo, mostra la sua vera natura:

Appena il gentiluomo fu uscito, il volto del giovane cambiò espressione.

- Son morte davvero ! – mormorò. – Il diavolo sarebbe venuto in mio aiuto ? [...]

Rimasto orfano in tenera età, guastato dalla madre, era cresciuto vizioso, infingardo, dissoluto.

A vent'anni aveva già dissipata la ricca sostanza lasciata dal padre, a venticinque aveva dilapidato anche il patrimonio della madre e non rimaneva più d'intatto che la dote della sorella, circa trecentomila lire.

Onde la morte di lei era quasi la sua salvezza.

Questo pensiero egoista gli permetteva di considerare con freddezza la sua posizione ed è perciò che aveva esclamato che il diavolo era venuto in suo aiuto. (p. 8)

Il lettore scopre che Paolo possiede tutte le caratteristiche di un personaggio malvagio: la morte di sua madre e sorella non lo rattrista perché gli permette di ereditare la dote familiare. L'impressione malefica che emerge da lui è rinforzata dal fatto che Paolo suppone che il diavolo (e non Dio) sia venuto in suo aiuto, il che dà l'impressione che sia uno dei suoi servi o che abbia fatto un patto con lui (ma anche che sia consapevole della sua cattiveria). Il suo potere di manipolazione non è solo illustrato in questa scena: lo utilizza per avere sempre più soldi. Dopo aver realizzato che Lilla è una fanciulla ricca, la manipola per sposarla. Si serve di nuovo dei suoi talenti di attore:

A Paolo riuscì facile insinuarsi nelle grazie della ingenua e candida fanciulla. Egli era il vero tipo del seduttore. Sapeva piangere a proposito, mostrarsi abbattuto, malinconico, disperato! Il marchese non ebbe mai il minimo sospetto. (pp. 9-10)

È qualificato dal narratore di seduttore, il che viene presentato come una qualità negativa. Numerose volte utilizza la manipolazione non soltanto per suscitare la pietà e sedurre sia il padre che Lilla, ma anche per colpevolizzare quest'ultima. Quando la donna viene a trovare Baldo un anno dopo la sua fuga per chiedergli aiuto, Paolo li sorprende e accusa sua moglie di avere un amante. In realtà, sa che Baldo non è l'amante di Lilla, ma utilizza questa accusa per farle paura, ciò che funziona: la fanciulla è terrorizzata e chiede al suo salvatore di partire. La manipolazione di Paolo è piena d'ironia: accusa l'innocente moglie di cose delle quali è lui stesso colpevole: ha numerose amanti e osa dire a Lilla che è una "perfetta commediante" mentre lui utilizza i suoi talenti d'attore sin dall'inizio per sedurre le sue vittime.

Paolo è quindi un personaggio presentato come negativo: è diabolico, egoista e crudele con sua moglie che tradisce, batte e costringe ad avere rapporti sessuali con sconosciuti. La sua personalità è inoltre pericolosa: ha un impatto molto negativo sugli altri personaggi, ciò che conferma la sua dimensione fatale. Il primo a soffrire è il padre di Lilla: il marchese si ammala gravemente quando scopre che sua figlia è fuggita con Paolo. La sua disperazione è così grande che muore di tristezza. Si tratta quindi della prima vittima dell'uomo fatale. La seconda e principale è ovviamente Lilla: la donna viene sedotta dal naufrago e porta pertanto il disonore alla sua famiglia e a se stessa. Il narratore ha tuttavia introdotto degli elementi che permettono di scusare il comportamento della fanciulla. Fa capire al lettore che questa è ingenua ed è caduta in una trappola come l'indica la frase: "Ella era ormai in piena balia del seduttore" (p. 12). Inoltre, suo padre scusa il suo gesto e consiglia a Baldo di fare la stessa cosa: "– È proprio vero, dunque: Lilla è fuggita... – Sì, col miserabile che l'ha sedotta. Oh! non condannarla troppo, io l'ho maledetta e me ne pento. È lui solo il colpevole" (p. 13). Attribuisce quindi la colpa unicamente a Paolo e fa di sua figlia una vittima. Un altro elemento che permette di scusare la fanciulla è la lettera che ha scritto a suo padre:

Padre mio, quando riceverai questa lettera io sarò lungi di qui e non tornerò se non quando sarò sicura del tuo perdono e di quello di Baldo. Trascinata da una vertigine che ancora non è passata, ho mancato all'onore, ho oltraggiato il migliore dei padri, il più onesto dei fidanzati. Avrei dovuto gettarmi ai tuoi piedi, confessarti tutto, ma non ebbi l'energia come fui colpevole. Ah! padre, padre mio, perdona alla tua povera Lilla! Io sono indegna di rimanere più a lungo sotto il tuo tetto: parto con Paolo, con Paolo che ha tutta l'anima mia, al quale appartengo, che amo così così pazzamente, che se mi dicesse di seguirlo all'inferno non esiterei²⁷... [...] Padre mio, lasciami sperare nel tuo perdono o farai infelice per tutta la vita la tua povera figlia Lilla (pp. 14-15)

È una lettera piena di rimorsi che dimostra che la fanciulla è torturata all'idea di far soffrire suo padre. Ammette i propri errori e impietosisce tanto i personaggi quanto il lettore. Ciò permette alla fanciulla di non essere connotata negativamente.

Il disonore non è l'unico impatto negativo di Paolo su Lilla: la spinge anche a commettere un crimine terribile, una cosa sorprendente da parte di una donna così innocente. Lilla decide infatti di pugnalarlo suo marito quando comincia a forzarla a avere rapporti sessuali con altri uomini. Tutte le torture che Paolo le ha fatto hanno

²⁷ Ancora una volta, il fatto che Lilla è pronta a seguire Paolo in Inferno aggiunge al personaggio una connotazione demoniaca.

lasciato una traccia nell'anima della fanciulla. Non riesce a rimettersi dalla sua relazione con lui e dell'omicidio che ha commesso per liberarsi: ha l'impressione di essere un mostro e di non essere degna di Baldo. Paolo ha quindi anche distrutto l'autostima della donna. Lei prende allora la decisione di suicidarsi bevendo un veleno e muore sotto gli occhi disperati di Baldo. Paolo ha quindi distrutto la vita di tutti i personaggi del racconto: il padre di Lilla, Lilla stessa, ma anche lui stesso. Per quanto riguarda Baldo, perde l'amore della sua vita.

Possiamo affermare senza dubbio che Paolo è un *homme fatal* dalla forte connotazione negativa: è malvagio, crudele, manipolatore e causa la morte delle sue vittime. È interessante notare che la scrittrice ha portato una variante alla figura: Paolo possiede delle caratteristiche normalmente associate alla *femme fatale*. In primo luogo, viene opposto a una figura angelica, Baldo, ciò che rafforza la sua malvagità. Ricordiamo che nei racconti con una donna fatale, quest'ultima viene spesso opposta a una donna pura e innocente per accentuare il contrasto tra le due (come tra Clara e Fosca nel romanzo di Tarchetti o la Lupa e sua figlia nella novella di Verga). D'altronde, questa demonizzazione di Paolo ricorda quella che avviene con la donna fatale. Infine, spinge la vittima a commettere un crimine e a uccidere il proprio torturatore: anche questo è tipico della *femme fatale*, come è illustrato con *La Lupa*. Invernizio ha fatto come Serao: ha deciso di aggiungere una connotazione negativa all'*homme fatal* e di mostrare la sua capacità di distruzione.

4. *Dopo la sentenza* di Bruno Sperani

Bruno Sperani, in realtà Vincenza Pare-Spèrac (1843-1923), propone al lettore in *Dopo la Sentenza* (1895) di seguire un *homme fatal* invece di una delle sue vittime come era il caso nei racconti precedenti. Abbiamo accesso alla coscienza dell'uomo fatale come negli scritti di autori maschili, ma contrariamente a questi ultimi, la scrittrice non se ne serve per fornire elementi che consentono di scusare il suo comportamento o di suscitare pietà.

Il lettore segue Mario Limonta, un uomo che è stato appena discolpato dal tribunale dopo aver ucciso sua moglie adultera. Poiché è considerato come un delitto d'onore, l'uomo non è stato punito e decide di recarsi a San Prospero per riposarsi dopo il processo. Tutti lo ammirano, sia le donne che gli uomini per il suo gesto criminale. L'unica persona che sembri disprezzarlo è una giovane e indipendente donna, la signora Alice Ciampi-Brugel. Mario l'incontra prima nel treno e nota che la donna lo guarda con collera. La rivede poi a un pranzo al quale è stato invitato da un amico, Ugoletti. Tutte le donne della casa Ugoletti sono affascinate dall'uccisore della moglie e gli esprimono il loro sostegno, ma quando arriva Alice, Mario si sente destabilizzato dall'odio che sembra esprimere la sconosciuta. Mentre sta per partire, sente la voce di Alice spiegare dal salotto dove si sono riunite le donne che Mario è ai suoi occhi un assassino. All'inizio, le sue amiche si oppongono al suo punto di vista ma Alice spiega allora che ha conosciuto la prima moglie di Mario, Gilda, e che era una donna molto infelice, perché all'epoca Mario aveva per amante la sua seconda moglie, quella che ha uccisa recentemente. L'uomo, che ha ascoltato la conversazione, fugge e si reca alla sua vecchia casa di San Prospero, dove ha vissuto con la sua prima moglie. Il lettore comincia a capire che la donna è probabilmente morta di tristezza a causa di lui. Mario, visitando la loro vecchia camera, trova un ritratto di Gilda e si sente sopraffatto dalla colpa. La novella si conclude con Mario, scoppiato in singhiozzi, che sente nella sua mente e nella casa la voce di Alice urlare "assassino!".

L'istanza narrativa (narratore extradiegetico) ci offre una focalizzazione esterna, ma gioca con il lettore: non gli rivela tutte le informazioni. All'inizio, non si sa esattamente cosa abbia fatto Mario: abbiamo accesso ai suoi pensieri, tuttavia sarà con il commento di un collega di Mario che il lettore capisce qual è il suo crimine. Sembra che l'istanza narrativa voglia posizionare il lettore allo stesso livello della popolazione, allo scopo che anche lui sia ingannato da Mario. Significa che, pure per il lettore, Alice sarà la grande rivelatrice della verità. Un altro effetto creato dall'istanza narrativa è che, sebbene seguiamo Mario e che abbiamo accesso alla sua interiorità, è difficile per il lettore provare simpatia per lui. Sin dall'inizio, anche se tutti approvano il suo omicidio, possiamo sentire che l'uomo ha un problema di coscienza e che sembra sentirsi colpevole di qualcosa. Tenta pertanto di rassicurarsi

con l'ammirazione che suscita presso la popolazione, che interpreta la sua uccisione come un gesto positivo, come una punizione meritata:

Non si doleva di quella curiosità; piuttosto gli sembrava un omaggio, sicuro come egli si teneva dell'approvazione dei più, e quasi convinto di avere dato un esempio salutare. [...] Un collega paradossista e mezzo burlone gli aveva detto un giorno: – Non ti pare che se tutti i mariti fossero pronti ad agire come te, la mala pianta dell'adulterio sarebbe presto estirpata? (p. 3)

Il suo bisogno costante di rassicurarsi con l'approvazione pubblica alimenta i sospetti del lettore. È difficile cogliere la personalità di Mario per determinare se è un *homme fatal* o no: non sembra provare né gioia, né tristezza, solo un certo disagio del quale non si conosce le origini. Il lettore si chiede se l'uomo è la vittima di una *femme fatale*: il fatto che sua moglie l'abbia spinto a ucciderla è uno schema classico come l'abbiamo visto, e tutti sembrano ammirarlo per questo. È solo quando è destabilizzato che rivela il suo carattere. Questa destabilizzazione è causata da Alice, l'unica persona che lo guardi con disprezzo. Di fronte a questa bella donna indipendente che gli oppone resistenza, l'angoscia che Mario prova si trasforma gradualmente in collera, e il lettore realizza che l'uomo è in realtà un misogino. Si può osservare questo in primo luogo quando incontra la donna nel treno:

Una signora, molto ben messa, giovine e bella, per quanto si poteva vedere di sotto alla fitta veletta nera, una signora che viaggiava sola e si teneva rincantucciata presso al finestrino, era la sola persona che rifuggisse dal guardarlo. Tale contegno manifestava una certa ostilità – forse, disprezzo. [...] Lo guardò; allora egli ebbe la percezione rapidissima che quella signora aveva orrore di lui, come di un malfattore. Tremò tutto e dovette chinare la fronte. – Sarà una donnaccia – pensò poi per reazione, quando non la vide più. – Tutte le donne per bene mi hanno dato ragione! (p. 4)

Il fatto che insulti la donna solo perché lo guarda in maniera che non gli conviene rivela non solo che è riuscita a destabilizzarlo, ma soprattutto che sembra provare un disprezzo naturale per le donne. Inoltre, Alice è una signora fuori del comune: viaggia da sola, il che è atipico all'epoca e genera sospetti. La signora non ha un'attitudine di sottomissione di fronte agli uomini. Di conseguenza, Mario la vede come una “pettegola che viaggia sola e che si dà delle arie di principessa” (p. 11). Non è l'unica persona che disprezzi Alice per la sua indipendenza: quando chiede a Ugoletti chi è questa donna, gli risponde:

Oh! una carissima donna: un po' originale, forse, per i nostri costumi; ma intelligente, disinvolta, attiva. [...] Nei primi tempi, a Treviglio, la società, retrograda, l'aveva un po' perseguitata, per le

sue idee e per le sue maniere di donna libera, superiore; ma tutti poi avevano dovuto riconoscere che era una vera gentildonna e valeva meglio di certe santarelle. (p. 12)

La risposta di Ugoletti conferma che si tratta di una donna fuori del comune che ha avuto difficoltà a essere accettata. Forse è la ragione per la quale Mario prova imbarazzo di fronte a questa donna: è fuori del suo controllo. Se nel treno, l'uomo sente soprattutto un grande disagio, quando rivede la donna al pranzo da Ugoletti, si trasforma in una vera e propria collera. Dimostra che la donna detiene una posizione di potere e che possiede un certo controllo su di lui, senza in realtà fare niente di speciale. Il suo sguardo basta a sconvolgere Mario, che desidera partire:

Mario Limonta si teneva in disparte, ma non poteva far a meno di guardarla; e ben presto i loro sguardi s'incontrarono. Allora egli provò lo stesso acuto malessere che aveva provato nel treno: una puntura acerba nella parte più sensibile dell'animo, una follia di collera. Non v'era dubbio: quegli occhi lo disprezzavano. [...] Ciò bastò a guastargli la festa. Non si sentiva più libero, padrone di sé: un insormontabile imbarazzo lo inchiodava al suo posto – e non sapeva dove tener le mani; provava il bisogno strano, stupido, tormentosissimo, di nasconderle a' suoi propri occhi! (pp. 9-10)

Voleva andarsene: non aveva più alcuna ragione per rimanere. L'ostilità di quella donna aveva rotto l'incanto. Dacché essa aveva un'opinione contraria a lui, tutti gli altri avrebbero, a poco a poco, subita quell'opinione. Giacché quella non era donna da star zitta, e neppure da non valersi dell'ascendente che esercitava.

Che fatalità! Proprio nel momento che gli pareva di trionfare! (p. 13)

A questo momento il lettore realizza che l'imbarazzo che prova Mario di fronte ad Alice ha un'origine chiara: ha paura che l'odio che lei prova per lui diventi contagioso. Si può gradualmente capire che Alice possiede probabilmente un'informazione che sarebbe in grado di cambiare l'opinione di tutti su Mario se fosse rivelata. Inoltre, il fatto che sia forte ed indipendente significa che essa non ha paura di lui ("non era donna da star zitta"). La suspense aumenta allora progressivamente, allo stesso tempo del sentimento di oppressione che prova Mario. Il lettore non si fida più dell'uomo perché sente che nasconde qualcosa di vergognoso. E ha ragione: Alice, come lo temeva Mario, rivela a tutti che il peccato per il quale l'uomo ha ucciso sua moglie, l'aveva già commesso lui stesso:

Di costui, poi, posso dirvi che è sempre stato un egoista. Ho conosciuto la sua prima moglie; ci siamo incontrate ai bagni di Santa Caterina, abbiamo passato un mese insieme: ho visto poche donne più infelici: egli aveva già per amante quella che fu la sua seconda moglie!... (p. 19)

Questa rivelazione ha l'effetto di una bomba. Mario fugge allora per recarsi nella sua vecchia casa a San Prospero. Nella sua fuga, rivela la sua vera personalità misogina:

Non bastava dunque avere vinto un processo? Non bastava avere ottenuto un verdetto assolutorio? Non bastava, non bastava.

Neppure l'applauso del pubblico, l'adesione di tanti uomini seri, di tante donne d'esperienza?... Neppure. Una sola donna, una sola voce era bastata a fulminarlo. Una sola!

[...] Voleva fare un processo a quella pettegola, e che processo! Voleva schiacciarla, quella vipera. Era un uomo, lui, non si lasciava imporre dalle femmine: un uomo che sapeva il suo diritto e aveva sempre difeso il proprio onore.

– Le donne che parlano, le donne che pensano... Tarli! Arpie! Le donne sono al mondo per amare gli uomini, per obbedire e tacere! Non hanno voce in capitolo. (p. 21)

Mario ha perso la faccia e dimostra i suoi pensieri, che controllava all'inizio della raccolta: ormai lascia uscire la sua collera e il lettore realizza che si tratta di un misogino che vuole controllare le donne e che le considera come inferiori. Devono essere sottomesse all'uomo e non dovrebbero avere il diritto di aprire la loro bocca. Inoltre, ha degli impulsi violenti, poiché desidera "schiacciare" Alice. Ha avuto potere su di lui, una cosa che la sua personalità misogina non sopporta. Inoltre, ha rivelato agli altri personaggi e al lettore che si tratta di un *homme fatal*. Infatti, l'uomo ha ucciso la sua seconda moglie per il suo adulterio mentre era in realtà la sua amante quando era sposato con Gilda. Si tratta quindi d'ipocrisia, poiché è lui il primo ad avere avuto una relazione fuori dal matrimonio. Però lui, grazie al fatto che sia un uomo, non è mai stato punito: può ucciderla per un crimine che egli stesso ha commesso prima di lei. Inoltre, Alice rivela che sua prima moglie, consapevole della relazione adultera del marito, era molto infelice al punto di morire. È quindi responsabile della morte di due donne (ambedue le sue amanti), la cui causa principale è l'egoismo dell'uomo. Si tratta pertanto di una figura fatale: ha ucciso le sue due mogli, una indirettamente e l'altra direttamente, pur fingendo di essere una vittima mentre è in realtà un carnefice. Grazie ad Alice, il suo vero volto viene rivelato. Ma più sorprendente è il fatto che la donna riesca a far colpevolizzare Mario. Quando torna a casa sua e trova il ritratto di Gilda, crolla mentre si rende conto della gravità dei suoi crimini:

Tutto il passato riviveva dentro di lui, dai primi anni felici al giorno funesto in cui la Cristina era entrata nella casa; dal giorno della morte di Gilda al giorno in cui, diventato feroce nello scatenamento dei sensi, egli aveva ucciso Cristina; dal trionfo delle Assise alla tremenda sconfitta di quella sera.

E l'uragano saliva, saliva.

Finalmente, i singhiozzi eruppero dal suo petto con la violenza di uno schianto, come un rombo sotterraneo e un torrente di lagrime, ardenti come un torrente di lava, inondò il suo viso.

– Oh, Gilda! Oh, Gilda! – gemeva la voce rotta, irriconoscibile. Oh, Gilda... pietà!

Ma la terribile parola pronunciata da Alice Brugel turbinava nel suo pensiero, forzava il suggello delle labbra, tuonava sopra il suo capo, empiva la casa:
– ASSASSINO ! ASSASSINO ! (pp. 22-23)

La novella di Sperani offre quindi una variante interessante: la fine può essere interpretata come positiva, perché l'uomo fatale si rende conto dei suoi crimini e si sente colpevole. Anche se l'uomo possiede una connotazione negativa, a causa della sua misoginia e aggressività, la fine offre una speranza di redenzione. Tutto questo è stato possibile grazie ad Alice. La donna forte, giovane, bella e indipendente è riuscita a vincere l'*homme fatal*. Si tratta di un elemento insolito: negli altri scritti che mettono in scena un uomo fatale, è lui il vincitore, mentre le donne sono sottomesse, morte o disonorate. Sperani offre quindi al lettore un rovesciamento che assomiglia quasi a una vendetta: per una volta, la donna vince.

Inoltre, la novella sembra avere per messaggio che le donne non devono avere paura degli uomini, che posseggono una certa agentività, che sono capaci di opporsi all'altro sesso. Alice non ha avuto paura del giudizio negativo della società per quanto riguarda la sua indipendenza ed è riuscita a farsi accettare e amare da tutti. Inoltre, ha potuto denunciare un'ingiustizia e, indirettamente, le conseguenze di un sistema che non è giusto nei confronti delle donne. Infatti, Sperani, con questa novella, denuncia il patriarcato e il delitto d'onore, concesso agli uomini ma rifiutato alle donne, le vittime dirette. Sembra voler dire alle donne di adottare lo stesso comportamento di Alice, presentata come un personaggio molto positivo: essere indipendente, non avere paura degli uomini, osare denunciare le ingiustizie, non prendersi cura di ciò che dicono gli altri. La novella contiene quindi un messaggio forte e positivo per le donne dell'epoca. La scrittrice non si è accontentata di dimostrare la negatività dell'*homme fatal*, ma propone ugualmente una soluzione.

Conclusione

Questo lavoro volge ormai al termine. Abbiamo scoperto numerosi elementi man mano che avanzavamo attraverso i capitoli. Nel primo capitolo, abbiamo scoperto che la *femme fatale* è un personaggio che associa fantasmi sessuali, paura dell'altro sesso e misoginia. Il secondo capitolo ci ha mostrato non solo come era giustificata l'inferiorità della donna e quali stereotipi hanno dovuto combattere le femministe ma anche quanto era difficile per le scrittrici imporsi nel mondo della letteratura. Il terzo capitolo ci ha permesso di capire che l'uomo fatale è un personaggio che ha sempre affascinato i lettori e il cui comportamento era sempre scusato dai rimorsi, permettendogli così di acquistare una valenza positiva. Quanto al capitolo quattro, ha confrontato uomo e donna fatale e ha dimostrato che la differenza principale tra le due si situa a livello della loro connotazione: positiva per il personaggio maschile e negativa per quello femminile. A partire da questa scoperta, abbiamo provato l'esistenza di questa valenza rovesciandola con *La Lupa* di Verga. Infine, nel sesto capitolo, abbiamo analizzato un corpus di testi femminili per dimostrare che l'uomo fatale può anche essere presentato in maniera negativa.

Grazie a questo percorso, abbiamo risposto alla nostra domanda di ricerca: è possibile che le scrittrici della fine dell'Ottocento-inizio del Novecento abbiano utilizzato la figura dell'*homme fatal* come un sistema di difesa? L'analisi del nostro corpus sembra indicare che la risposta a questa domanda è affermativa. Infatti, le tre opere che abbiamo analizzate hanno molti punti comuni: in primo luogo, le donne sono presentate come delle vittime degli uomini ma anche del sistema patriarcale in genere. I loro torturatori sono presentati dal narratore come negativi: ogni volta, sono terribilmente egoisti, sono dei manipolatori senza vergogna, sono adulteri e il loro comportamento non è scusato da qualsiasi rimorsi. Inoltre, conducono le loro amanti alla morte. Esiste nei tre libri una connotazione negativa legata al personaggio maschile. Questa connotazione, come l'abbiamo visto, era spesso assente negli scritti di autori maschili mettendo in scena degli *homme fatal* (all'eccezione del vampiro). Le scrittrici non solo hanno rimosso la connotazione negativa associata alle donne indipendenti (con l'Anna di Serao e l'Alice di Sperani), ma hanno anche aggiunto una valenza negativa agli uomini fatali che non esisteva prima.

Diverse variazioni esistono tra le opere: con la Serao, siamo di fronte a una storia d'amore tossica con un manipolatore; con l'Invernizio, l'uomo è demonizzato e troviamo degli elementi tipici dei racconti di *femme fatale* (demonizzazione, opposizione bene/male) e con la Sperani, l'uomo manipolatore e ipocrita viene denunciato da una donna. *Addio Amore!* e *Idillio tragico* si concludono con il suicidio della donna probabilmente per sottolineare il potere di distruzione dell'*homme fatal* e rinforzare così la sua valenza negativa. Il testo della Sperani sceglie tuttavia di allontanarsi da questo tipo di fine disfattista per proporre una soluzione ai lettori.

Se le forme sono diverse, il messaggio delle opere è lo stesso: l'uomo fatale è una figura negativa e pericolosa. Le povere donne che cadono nella sua trappola saranno delle vittime. La Serao, La Sperani e L'Invernizio non sono le uniche scrittrici ad aver scelto di introdurre questa valenza negativa al seduttore maschile; nello *Sfregio* (1893) di Evelina Cattermole, troviamo una bella giovane fanciulla sfigurata dal marito per gelosia e nell'*Ultimo Convegno* (1893) della stessa autrice, un amante che accoltella la sua donna perché vuole lasciarlo; in *Cara Speranza* (1888) di Marchesa Colombi (Maria Antonietta Torriani), un uomo approfitta dei soldi di una povera donna innamorata di lui finché ne muore. Richiederebbe troppo tempo raccogliere tutti gli esempi di libri di autori femminili che portano questa valenza negativa all'*homme fatal*. Tuttavia, già con le tre opere analizzate, possiamo notare che questa tendenza esiste effettivamente alla fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento.

Esistono tuttavia ancora numerose domande alle quali occorrerebbe rispondere: questo fenomeno esiste anche nelle altre arti? O nelle culture non occidentali? O nella letteratura *queer*? La *femme fatale*, quanto a lei, sparisce totalmente negli scritti di autrici femminili? Come è presentata da loro? Sempre in maniera negativa seguendo la tradizione maschile o con una connotazione positiva? Potremmo dedicare un nuovo lavoro per rispondere a queste domande. Tuttavia, possiamo dubitare dall'esistenza di una visione positiva della *femme fatale*: ancora oggi, una donna con numerosi amanti non è vista di buon occhio. Studiare le figure fatali non ci permette solo di scoprire tanti elementi sul mondo della letteratura, ma anche sul subconscio dell'essere umano, sui *gender roles*, sulla paura dell'altro sesso, sui valori integrati da tutti nella società occidentale. Questo lavoro tenta di

contribuire a queste conoscenze focalizzandosi su un certo periodo ma potremmo scoprire ancora tante informazioni sul trattamento dei generi nella nostra cultura continuando a studiare la figura poco conosciuta dell'*homme fatal*.

Bibliografia

Fonti primarie

Invernizio, C. (1910). *Idillio tragico*. Milano: Salani.

Sperani, B. (1895). *Dopo la sentenza*. Milano: C. Aliprandi.

Serao, M. (1890). *Addio amore!*. Napoli: Giannini.

Verga, G. (1881) La Lupa. In *Vita dei campi* (2° ed., pp. 141-152) Milano: Fratelli Treves.

Fonti secondarie

Blinderman, C. (1980). Vampurella: Darwin and Count Dracula. *Massachusetts Review*, 21, 411-428.

Bordoni, C. Il ritorno del vampiro. Evoluzione del mito letterario da Matheson a King. In A. Neiger (dir.), *Il Vampiro, Don Giovanni e altri seduttori* (pp. 7-22). Bari: Dedalo libri.

Braschi, G., De Zigno, F. (1998). L'estasi, le metamorfosi e la sfera oscura della bestialità erotica nel vampiro contemporaneo. In A. Neiger (dir.), *Il Vampiro, Don Giovanni e altri seduttori* (pp. 23-32). Bari: Dedalo libri.

Cacciaglia, N. (1998). Personaggi demoniaci nelle opere di Giovanni Verga. In A. Neiger (dir.), *Il Vampiro, Don Giovanni e altri seduttori* (pp. 305- 312). Bari: Dedalo libri.

Cecchio, E. (1936). Matilde Serao. In *Treccani*. Tirato il 3 aprile 2017 di : http://www.treccani.it/enciclopedia/matilde-serao_%28Enciclopedia-Italiana%29/

- Dely, C. (2008, décembre). Jacques Derrida : le peut-être d'une venue de l'autre-femme. La déconstruction du phallogocentrisme du duel au duo. Comunicazione presentata al *Centre de Recherches en Études féminines et de Genres de Paris 3*, Paris Sorbonne Nouvelle. Riassunto tirato il 5 aprile 2017 di <http://www.sens-public.org/article297.html#sdfootnote4anc>
- Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Derrida J. (1994). *Politiques de l'amitié*. Paris: Galilée.
- Derrida, J. (2000). *Autrui est secret parce qu'il est autre* [intervista di A.Spire]. Le Monde de l'éducation, 14-21. Disponibile da http://palimpsestes.fr/module_geopo/derrida.pdf
- Fanning, U. (2007). From Domestic to Dramatic: Matilde Serao's Use of the Gothic. In (dir.) Billiani, F. e Sulis, G., *The Italian Gothic and Fantastic: Encounters and Rewritings of Narrative Traditions* (119-140). Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.
- Forel, A., & Marshall, C. F. (1925). *The sexual question; a scientific, psychological, hygienic and sociological study*. New York: Physicians and surgeons Book Co.
- Freud, S. (1915) *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Gallimard.
- Gilbert, S. M., Gubar, S. (1988). *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth-Century. The War of the Words* (1° ed., vol. 1). New Haven: Yale University Press.
- Greimas, A., Courtés, J. (1986) *Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. Firenze: La Casa Usher.
- Grossman, J. (2009). *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir: Ready for Her Close-Up*. Hampshire: Plagrove MacMillan.

- Hales, B. (1996). Woman as Sexual Criminal: Weimar Constructions of the Criminal Femme Fatale. In *German Yearbook: Feminist Studies in German Literature & Culture*, 12(1), 101-121. doi:10.1353/wgy.1996.0016
- Harrowitzn, N. A. (1994) *Antisemitism, Misogyny, & the Logic of Cultural Difference: Cesare Lombroso & Matilde Serao*. London: University of Nebraska Press.
- Hauc, J.J. (1994). *L'appétit de Don Juan*. Portiragnes: Cadex Éditions.
- Janssens, N. (2015). *The Byronic Hero and the Femme Fatale Compared and Converted. A Deconstruction of Gendered Archetypes, Illustrated in Emily Brontë's Wuthering Heights* (tesi di laurea magistrale, Università di Gent). Tirato il 2 maggio 2017 da http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/213/061/RUG01-002213061_2015_0001_AC.pdf
- Kierkegaard, S. (1843). *Ou bien... ou bien*. Paris : Gallimard.
- Klein, M. (1948). *Mourning and its Relation to Manic-Depressive States*. London : The Hogarth Press.
- Malvinni, P.D. (1998). Dracula rubacuori: da predatore a innamorato. In A. Neiger (dir.), *Il Vampiro, Don Giovanni e altri seduttori* (pp. 119-128). Bari: Dedalo libri.
- Marcus, S. (1966). *The Other Victorians*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Praz, M. (1966). *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romanica*. Firenze: Sansoni.
- Prondhon, P. J. (1858). *La pornocratie, ou Les femmes dans les temps modernes*. Paris: A. Lacroix & C.
- Romani, G. (2013). *Postal Culture: Reading and Writing Letters in Post-Unification Italy*. London: University of Toronto Press.
- Russo, L. (1971). *Giovanni Verga*. Bari: Laterza.

- Salagean, C. S. (2009). *Vampires littéraires du XXe siècle : la figure du vampire en prose: entre tradition et modernité*. (tesi di Laurea magistrale, Université de Pau et des pays de l'Adour). Tirato il 30 aprile 2017 da <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00498694/document>
- Salsini, L. A. (1999). *Gendered Genres: Female Experiences and Narrative Patterns in the Works of Matilde Serao*. London: Associated University Presses.
- Samson, D. (2013). Theory of Mind. In D. Reisberg, *The Oxford Handbook of Cognitive Psychology* (pp. 943-956). New-York : Oxford University Press.
- Shakir, N. (2012). *Dangerous Liaisons: Gender Dynamics of the Femme Fatale and Her Male Equivalent in Literature and Film Adaptations*. Hanover : Darmouth College.
- Shoham, G. S. (1990). *Le Sexe comme Appât*. Lausanne: Editions L'Age d'Homme.
- Showalter, E. (1985). *The New Feminist Criticism : essays on women, literature and theory*. New York : Pantheon Books.
- Stott, R. (1989). *The Kiss of Death: a demystification of the late-nineteenth century "femme fatale" in the selected works of Bram Stoker, Rider Haggard, Joseph Conrad and Thomas Hardy*. York: University of York.
- Studlar, G. (2001). La construction de la femme fatale : les multiples scénarios masochistes de Lola Montès. 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*. 34-35, pp. 275-287. doi: 10.1037/a0013790
- Tessari, R. (1975). *La Scapigliatura : Un'avanguardia artistica nella società preindustriale*. Torino : Paravia.
- Thorslev, P. (1962). *The Byronic Hero. Types and prototypes*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Watson, R. (1985). *The seducer and the seduced*. *The Georgia review*, 39 (2), 353-366.

Ward Jouve, N. (1998). *Female Genesis : creativity, self, and gender*. New York: St Martin's Press.

Zecchi, B. (1997). Feminism, Nineteenth Century. In Russel, R. (dir.), *The Feminist Encyclopedia of Italian Literature*. London: Greenwood Press.

