

La Città infestata: *Genius loci* e geografia immaginale del perturbante in Vernon Lee

WALTER CATALANO
Firenze

...sebbene ciò che chiamo Genius Loci non possa essere personificato, può accadere di sentirlo più vicino e più intenso in qualche singolo monumento o in qualche tratto del paesaggio. [...] È là che il genio dei luoghi si nasconde; o più precisamente, vi s'identifica.

(Lee, 2007, 31)

Abstract

A brief digression through the gothic narrative work of Vernon Lee and her relationship with Italy, its landscape and its history, considered in consonance with the aesthetic concept taken up by Vernon Lee from classical mythology: that of the Genius Loci. Genius Loci which, in her short stories, becomes active, according to the canons of the Gothic tradition, as a haunted presence, obsession, epiphany of the beyond, escape from the limits of time and space.

1. *Prologo in un cimitero campestre*

Vernon Lee è l'anima gotica di Firenze. Questa «inglese italianata» (Praz 1995, 291), venuta alla luce nel 1856 in Francia, appena oltre la Manica, nei dintorni di Calais, sotto il nome di Violet Paget, e scomparsa nel 1935 a Firenze, fu, oltre che acuta studiosa di arte e musica italiana, continuatrice delle teorie estetiche di Walter Pater e Oscar Wilde. Forse ultima rappresentante di quell'estetismo decadente, tipicamente inglese – assai diverso dal contemporaneo corrispettivo

parigino – che aveva in Wilde l'esponente più emblematico, di lui fu sotto vari aspetti una sorta di controparte – «brutta e gentile» secondo Praz (Praz 1995, 291) – femminile. Personaggio eccentrico e controcorrente – *transgender* e *crossdresser ante litteram*, femminista e lesbica, militante pacifista durante la Prima Guerra mondiale; così la ricorda Mario Praz che la frequentò nei primi anni '20:

era allora una vivace vecchia signora sui sessantacinque anni. Ma 'vecchia signora' non descrive affatto il personaggio. Il personaggio era un vestito e un volto. Colpa mia se notai per prima cosa il vestito, io che non ero mai ancora uscito dall'Italia e le donne ero abituato a vederle vestite in modo molto femminile? Era un tailleur grigio su cui spiccava la cravatta di picchè bianco trapunta da un cammeo; la giacca era quasi una giacca da uomo. Il volto non aveva nulla di soave: sembrava quasi chiedere a complemento la berretta d'Erasmus o la parrucca di Voltaire. Il personaggio rappresentava un'epoca: l'epoca dell'emancipazione della donna. [...] il monte era il poggio di Camerata, la riviera era l'Affrico e il Palmerino, la villa di Vernon Lee, era per me Scozia e Inghilterra insieme. Scendevo a Firenze di solito sentendomi infinitamente sciocco e *hopeless*; ma l'amarezza passava e, nel ricordo, la burbera benefica signora s'aureolava d'incanto (Praz 1995, 278-279).

Villa Il Palmerino, fra Maiano e l'Affrico, è oggi un residence di lusso che organizza ancora con certa frequenza convegni e incontri culturali in ricordo dell'antica illustre inquilina e non ha perso del tutto il suo *genius loci*. Ma il luogo da cui più forte promana il genio e dove certamente risiede è un cimitero campestre degno dell'elegia di Thomas Gray, il Cimitero Evangelico 'Agli Allori', tra le Due Strade e il Galluzzo: da non confondersi con l'altro più famoso cimitero acattolico fiorentino, il cosiddetto 'Cimitero degli Inglesi' (in realtà degli svizzeri), dove è sepolta Elizabeth Barret Browning, in Piazza Donatello, oasi sperduta nel mezzo dei viali di circonvallazione (per assaporarne il fascino si legga la splendida poesia di Franco Fortini *Camposanto degli inglesi*, del 1947) (Fortini 2018, 119), che guardato dalla prospettiva posteriore è indubabilmente *L'isola dei morti* di Arnold Böcklin (il pittore vi aveva sepolto una figlia, Beatrice, morta in tenera età. Nessun altro scenario per lui avrebbe potuto rappresentare meglio l'archetipo della soglia dell'Ade). È invece qui, fuori porta, tra cipressi e vecchi marmi, che Vernon Lee riposa, non lontano da Arnold Böcklin, Gisela von Arnim, Roberto Longhi, Violet Trefusis, Harold Acton, e – tra periodiche, disturbanti e invasive parate onorarie di Forza Italia – perfino Oriana Fallaci.

Appartata, difficile da trovare, una piccola lapide ormai quasi illeggibile riporta:

VIOLET PAGET

1865-1935

VERNON LEE

WRITER

SHE HONOURED ITALY

AND LOVED FLORENCE

Questo l'*Hic et nunc*. Spira un vento leggero che agita dolce le cime dei cipressi. C'è il sole e poche nuvole basse, bianche d'ovatta. Suoni lontani di campane, poi silenzio. Il Genius è propizio.

2. Nullus locus sine Genio

Ispirandosi ad una famosa frase tratta dal Commento all'Eneide di Servio, Vernon Lee teorizza la presenza di un nume tutelare scaturente da un paesaggio e ad esso connaturato:

Il *Genius Loci*, come tutte le divinità degne di venerazione, ha la sostanza del nostro cuore e della nostra mente; è una realtà spirituale. E quanto all'incarnazione visibile, è il luogo stesso o il paese; e le fattezze e il linguaggio che gli sono propri... (Lee 2007, 29).

Per lei il paesaggio è soprattutto quello italiano: che siano le dolci colline toscane o gli aspri dorsali appenninici, i tetti dorati di città e paesi padani, la laguna intorno a Venezia, 'nessun luogo è senza Genio'. Come commenta Attilio Brilli nell'introduzione all'edizione Sellerio di *Genius Loci*, la sua raccolta di saggi estetici e di viaggio risale al 1899,

Il suo concetto di *Genius Loci* nasce appunto da questa latenza sepolta, da questa irriducibile memoria pagana alla quale la singola località affida la propria codificazione identitaria. Lo spirito del luogo si mimetizza nei modi e nelle forme più impensati, esso è il misterioso graal per pochi iniziati che sanno come chiudere il varco, come orientarsi in questi paesaggi di trame e di enigmi. La ricerca dello spirito del luogo diventa quindi un viaggio iniziatico nel quale il visitatore di un paesaggio o di una città non è molto differente dal raddomante che sente una presenza nascosta, ammutolita da secoli eppure disposta a parlare ove sia interrogata con cautela, con discrezione e con tatto (ivi, 18).

Anche i racconti gotici principali, inclusi nella sua raccolta narrativa più importante, *Hauntings*, del 1890, percorrono scenari italiani vividi e realistici (o li travestono velatamente sotto nomi inventati, come il Ducato di Luna – un po' Luni e un po' Massa – della fiaba nera *Il Principe Alberico e la Donna Serpente*; o la Urbania – una riconoscibilissima Urbino – di *Amour dure*), Firenze, Foligno, Perugia, Venezia, Padova, Bologna. La capacità evocatoria della scrittura di Vernon Lee si ripresenta intatta sia nelle trame narrative che nelle descrizioni delle sue numerose relazioni di viaggio pubblicate in volume. Un'affabulazione immaginifica però che non si appaga nel pittoresco ma resta sempre attenta agli aspetti storici, sociali, geografici, antropologici dei luoghi percorsi. Si confronti ad esempio questa descrizione diretta degli Appennini con la stratificata iconografia immaginaria di derivazione radcliffiana a quei tempi ancora in auge in Albione:

Un'altra circostanza che potrebbe rendere questa gente animata da spirito poetico, è la straordinaria ampiezza dei panorami, che è la caratteristica di questi Appennini e che ricorda l'onnipresente senso geografico che dell'Italia ebbe Dante. Essi si sviluppano infatti attraverso tutta l'Italia, simili ad una serie di tetti appuntiti dalle cui cime, torri e sporgenze, si può vedere tutto ciò che transita nei sentieri più ampi e negli spazi aperti del fondo valle. Né simili panorami vengono offerti soltanto dalle maggiori altezze. Non posso dimenticare una passeggiata con i miei amici di casa Cini, passeggiata che, tra l'ora del tè e la cena, mi rivelò quelli che sembravano essere tutti i reami della terra. [...] All'improvviso un grande poggio scomparve dal primo piano e rivelò la valle dell'Arno con luminose striature in direzione di Pistoia, di Prato, di Firenze e i monti lontani di origine vulcanica che fanno da contorno alla campagna romana. La collina su cui eravamo, con qualche faggio stentoreo e pallida erba, avrebbe potuto essere una delle alture della Scozia. Ma guarda intorno! Grandi pallidi giganti seduti in cerchio, nuvole fumose che salgono verso di loro dalle colline più basse cancellate dal sole, lo spartiacque d'Italia dal quale nascono l'Arno e il Tevere e anche gli affluenti del Po. E a sud-ovest, più alta di tutti (ad eccezione degli alti picchi di Carrara) una tenue, tenue, luminosa piattezza, il mare, spezzata in un punto da un'isola contro il tramonto, la Gorgona? O forse l'Elba? Una simile vista costituisce uno strano stimolo per l'immaginazione; la fantasia è guidata dagli occhi, la distanza viene cancellata, ai pensieri è permesso vagare non tra le memorie, ma tra cose reali (ivi, 135-137).

Nessuna dichiarazione di poetica fu più chiara: evocare il *Genius* significa abbandonarsi attraverso le facoltà sensoriali, la vista in particolare ('la fantasia è guidata dagli occhi', ma non soltanto: l'udito, come vedremo in seguito; e l'olfatto, come viene evidenziato in un passo ulteriore del brano precedentemente citato), alle risonanze fantastiche del paesaggio; ma questa deriva immaginifica non si svolge 'tra le memorie', bensì 'tra cose reali'. Memorie e cose reali che si vanno a sovrapporre e confondere nelle narrazioni gotiche e fantastiche dell'autrice. Qui la 'distanza che viene cancellata' non è solo spaziale ma anche cronologica: la memoria personale infatti, qui diventa memoria storica di un'epoca passata, in genere il Rinascimento e il Settecento – periodi e culture ben conosciute e approfondite dalla Vernon Lee musicologa e studiosa di arti visive e plastiche – e il senso geografico dell'Italia diventa parallelamente senso storico dell'Italia e spirito del luogo e del tempo, o meglio, attraverso il tempo, aldilà del tempo.

Come sottilmente puntualizza Max Baroni nell'introduzione all'ultima traduzione, finalmente integrale, di *Hauntings*, l'*hantise* che sempre percorre le storie di Vernon Lee, non è una *possessione*, fenomeno brutalmente corporeo e carnale – oggettivo – come nei rituali vudù o negli esorcismi cattolici, bensì – in mancanza di un termine più preciso in italiano – un'*ossessione*: qualcosa di sottile, vago ed eminentemente psicologico – soggettivo. È solo questa perturbazione dell'anima, insieme al potere evocatorio del paesaggio italiano, in cui il passato e il presente sfumano e confondono i loro confini, in cui la storia emerge prepotente da ogni sasso e da ogni quadro, in cui, come abbiamo già detto, meglio si svela il *genius loci*, a definire la nozione di *infestazione* nei testi gotici di Vernon Lee.

In *Amour dure*, ad esempio, l'ossessione riguarda *una belle dame sans merci*, Medea da Carpi, maliarda rinascimentale con i tratti un po' di Lucrezia Borgia e un po' di Caterina Sforza, che affattura un moderno studioso germanopolacco, Spiridion Trepka, con l'illusione – fatale – di un amore oltre le barriere del tempo. L'avvicinamento, raccontato in prima persona dal protagonista, avviene attraverso varie fasi, sapientemente scandite: l'immersione geografica e, diciamo, 'urbanistica' nel luogo – Urbino, qui Urbania – Trepka si sta acclimatando all'Italia, da sempre agognata, ma è deluso che il presente del 1885 sia così squallido rispetto ai suoi sogni sui secoli passati, ormai lontani e perduti; l'immersione storica e culturale – Trepka apprende la storia di Medea da archivi e commentari, e comincia ad esserne affascinato; l'immersione sensoriale attraverso la vista – Trepka contempla la bellezza di Medea in un ritratto e ne legge il motto '*Amour Dure – Dure Amour*', l'amore dura – crudele amore; il primo grado dell'ossessione sarà la giustificazione razionale da parte dell'affascinato Trepka, dei crimini e misfatti commessi dalla terribile *femme fatale*:

Non riesco a liberarmi dal pensiero di questa Medea da Carpi. Durante le mie passeggiate, le mattine in archivio e le mie sere solitarie, mi sorprendo a pensare a quella donna. Sto diventando un romanziere invece che uno storico? Eppure mi sembra di capirla così bene, molto meglio di quanto possa sembrare. In primo luogo, dobbiamo mettere da parte tutte le pedanti idee moderne su ciò che è giusto e ciò che è sbagliato. Giusto e sbagliato, in un secolo di violenza e tradimento, non esistono, men che meno per creature come Medea. Andate a predicare il bene e il male a una tigre, mio caro signore! Eppure, esiste al mondo qualcosa di più nobile di quell'enorme creatura, d'acciaio quando balza, di velluto quando cammina, mentre distende il suo agile corpo o si liscia la bella pelle o affonda i forti artigli nella sua vittima? Sì, posso capire Medea. Provate a immaginare una donna di bellezza superlativa, di grandissimo coraggio e pacatezza, una donna dalle molte risorse, geniale, allevata da un insignificante sovrano di padre che le faceva leggere Tacito e Sallustio e le storie dei grandi Malatesta, di Cesare Borgia e simili! Una donna le cui uniche passioni sono la conquista e l'impero. Immaginatela, alla vigilia delle sue nozze con un uomo di potere quale il duca di Stimigliano, rivendicata, rapita da un pesciolino come Pico, rinchiusa nel suo castello ereditario da brigante, costretta ad accettare come un onore e una necessità l'amore passionale di quel giovane sciocco! Il solo pensiero di qualsiasi violenza a una natura come la sua è un oltraggio abominevole. E se Pico sceglie di abbracciare una donna del genere rischiando di incontrare suo malgrado un pezzo d'acciaio affilato, ebbene, ne vale la pena. [...] Medea sposa il suo Orsini. Un matrimonio, si noti, tra un vecchio soldato di cinquant'anni e una ragazza di sedici. Pensate a cosa significa: vuol dire che questa donna imperiosa viene presto trattata come una schiava e le viene fatto capire, senza andare troppo per il sottile, che il suo compito sarà quello di dare un erede al duca, non di consigliarlo; che non dovrà mai chiedere il perché e il percome, che dovrà inchinarsi davanti ai consiglieri del duca, ai suoi capitani, alle sue amanti; che al minimo sospetto di ribellione, dovrà subire parolacce e percosse; al minimo sospetto di infedeltà, la sua sorte sarà essere strangolata o morire di fame, o gettata in una segreta. Poniamo il caso che sappia che suo marito si è messo in testa che lei abbia guardato un po' troppo questo o quell'uomo; oppure che uno dei suoi tenenti o una delle sue donne abbia sussurrato che, dopotutto, il giovane Bartolomeo potrebbe essere tanto un Pico quanto un Orsini. E quindi che lei sappia che a quel punto

deve colpire o essere colpita. Ebbene, lei colpisce, o fa in modo che qualcuno colpisca per lei. A che prezzo? Una promessa d'amore, di amore a uno stalliere, il figlio di un servo! Ebbene, quel cane deve essere pazzo o ubriaco per credere che una promessa del genere possa essere mantenuta [...] Perseguitata dai parenti del marito, si rifugia a Urbania. Il duca, come tutti gli altri uomini, si innamora perdutamente di Medea e trascura sua moglie; arriviamo pure a dire che le spezza il cuore. È forse colpa di Medea? È colpa sua se ogni pietra che incontra le ruote del suo carro va in frantumi? Certo che no. Credete che una donna come Medea provi il minimo rancore per la povera e vile duchessa Maddalena? Figuriamoci, lei ne ignora l'esistenza stessa. Considerare Medea una donna crudele è tanto grottesco quanto definirla una donna immorale (Lee 2023, 119-121).

In filigrana, quasi un proclama intradiegetico, emerge la visione 'femminista', meglio femminile, della scrittrice: una prospettiva spietata, cioè realistica, sulla condizione della donna in quel tempo (e non solo in quello) che esige una valutazione morale diversa. Così Trepka battibecca per strada con un gruppo di fanciulli, dopo aver plasmato un pupazzo di neve femminile e averlo battezzato Medea: ai bambini i genitori hanno detto che l'antica duchessa è una strega, una donna cattiva, per lui invece è solo 'la donna più bella che sia mai esistita'. L'ossessione procede: Trepka inventa una canzoncina e la canticchia per ore come in trance, il ritornello dice 'Venite Medea, mia dea': una giovane donna ascolta in silenzio sotto la finestra, Trepka si affaccia, e ne vede il viso di sfuggita mentre lei si allontana, è la prima fantomatica apparizione. Da quel momento l'infestazione deflagra e gli incontri si susseguiranno sempre più corporei, fino all'accettazione incondizionata da parte del maschio della volontà della femmina, l'esecuzione scrupolosa degli ordini impartiti – unico perché della seduzione postuma – e l'incontro consapevole ed estatico con il proprio destino ultimo fino alla stoccata finale. *Amour Dure – Dure Amour!* Oltre alla figura archetipica di Medea, è ovviamente il paesaggio di Urbania/Urbino, i suoi scenari e panorami, i vicoli, la chiesa di San Giovanni Decollato – di giorno serrata da decenni come un vecchio rudere, di notte aperta, illuminata di candele e agitata da mille spettrali presenze – a sostanziare il proprio *daimon* attraverso una storia che compone le 'memorie' e le 'cose reali', cancellandone la distanza, spaziale e temporale.

In *Una voce malefica*, invece, non sarà solo la vista ma soprattutto l'udito il veicolo dell'ossessione. Un norvegese, musicista wagneriano che aborre la musica settecentesca, cerca tra calli e gondole l'ispirazione per il tema musicale della sua opera, *Ogier il danese*, ma alcuni compagni nella pensione sul Canal Grande in cui risiede – siamo stavolta in una Venezia quasi tanto miasmatica quanto quella di Thomas Mann – gli mostrano l'immagine a stampa di un inquietante castrato, Baldassarre Cesari, detto Zaffirino,

questo ragazzo effeminato, con i capelli ricci stile ailes de pigeon, con la spada infilata nella tasca ricamata, seduto sotto un arco trionfale tra le nuvole, circondato da paffuti amorini mentre un'esuberante dea della fama lo incorona con l'alloro [...] Racconto a tutti come questo cantante, questo Baldassarre Cesari, fu soprannominato Zaffirino per via di

uno zaffiro inciso con segni cabalistici donatogli una sera da uno sconosciuto mascherato, nel quale i sapienti riconobbero il grande coltivatore della voce umana, il diavolo; e come le doti canore di questo Zaffirino fossero di gran lunga superiori a quelle di qualunque cantante dei tempi antichi o moderni; e come la sua breve vita sia stata una lunga serie di trionfi, dove venne vezzeggiato dai più grandi sovrani, cantato dai più famosi poeti e infine [...] Corteggiato dalle ninfe più affascinanti... (ivi, 156-157).

Per il protagonista un personaggio del genere, dato il suo aspetto e la sua storia, rappresenta solo le brutture della musica settecentesca, tutta svolazzi e virtuosismi, falsetti e smancerie. Ma un conte veneziano, Alvise, presente nel gruppo di turisti, racconta di come Zaffirino avesse un'aria particolare, detta l'«Aria dei mariti», «perché a loro non piaceva quanto alle loro dolci metà», e di come

la sua prima canzone facesse impallidire e abbassare lo sguardo di qualsiasi donna, la seconda riuscisse a farla innamorare follemente, mentre la terza canzone avrebbe potuto ucciderla sul colpo, farla morire per amore, proprio davanti ai suoi occhi, se solo lui ne avesse avuto l'intenzione (ivi, 160).

Proprio l'aver messo in dubbio questa vanteria del castrato era stato fatale per una sua antenata, moglie di un procuratore di San Marco: Zaffirino, per vendetta, aveva esercitato i suoi poteri canori su di lei spietatamente, fino all'«Aria dei mariti» e al suo epilogo mortale.

Dopo il racconto del conte, il disgusto del norvegese per quel mondo *rococò* e per quelle sciocche superstizioni, se possibile, aumenta ulteriormente.

Quanto è piatto, insulso e volgare questo odioso diciottesimo secolo! Ma lui, come persona, non è del tutto insulso come avevo pensato. Quel viso effeminato e grasso è quasi bello, con uno strano sorriso, sfrontato e crudele. Ho già visto facce come questa, se non nella vita reale, almeno nei miei romantici sogni adolescenziali, quando leggevo Swinburne e Baudelaire...i volti di donne malvagie e vendicative. Oh sì! È decisamente una bella creatura questo Zaffirino, e la sua voce doveva avere lo stesso tipo di bellezza e la stessa malvagia espressività... [...] Mi preparo a cantare, e l'unica cosa che i miei occhi vedono con chiarezza è il ritratto di Zaffirino sul bordo del pianoforte della pensione; il volto sensuale ed effeminato, dal sorriso malvagio e cinico, continua ad apparire e scomparire mentre l'acquaforte ondeggia nella corrente d'aria che fa fumare e sgocciolare le candele. E mi metto a cantare come un pazzo, cantando non so cosa. Sì, inizio a riconoscerla: è «La biondina in gondoleta», l'unica canzone del Settecento che sia ancora ricordata dal popolo veneziano. La canto, imitando tutta l'eleganza della vecchia scuola: tremolii, cadenze, note languidamente gonfiate e diminuite, oltre ad aggiungere ogni sorta di buffonata, finché il pubblico, riprendendosi dalla sorpresa, comincia a morire dalle risate. Poi mi metto a ridere anch'io, in maniera folle, frenetica, tra le frasi della melodia, fino a quando la mia voce viene soffocata da quella risata sorda e brutale... Infine, come se non bastasse, agito il pugno contro questo cantante morto e sepolto, che mi guarda con quel volto da donna malvagia e il suo sorriso beffardo e fatuo. «Ah! Vorresti vendicarti anche di me!», esclamo. «Vorresti che ti scrivessi dei bei gorgheggi e fioretture, un'altra bella «Aria dei mariti», mio bel Zaffirino!» (ivi, 163-164).

Ovviamente questo atto di *hybris* da parte del musicista verrà presto castigato. La notte stessa in sogno si manifesteranno i primi segni dell'ossessione incombente. Un'ossessione che, pur scaturita da un'immagine, diventerà da quel momento uditiva, perché Zaffirino farà sentire la sua celestiale e diabolica voce e l'«Aria dei mariti» non resterà un'idea astratta della mente ma si concretizzerà in note udibili. Contemporaneamente l'ossessione è anche quella del paesaggio acquatico veneziano, un paesaggio, abbiamo già detto, miasmatico. A questo proposito è utile riportare ancora le pagine successive a quelle appena citate:

Quella notte ho fatto un sogno molto strano. Persino nella grande stanza semiarredata, il caldo e la mancanza d'aria erano opprimenti. L'atmosfera sembrava carica del profumo di ogni sorta di fiori bianchi, vago e pesante nella sua intollerabile dolcezza: tuberose, gardenie e gelsomini che pendevano non so dove in vasi dimenticati. La luce della luna aveva trasformato il pavimento di marmo intorno a me in una pozza d'acqua bassa e lucente. [...] E giacevo lì senza tentare di dormire, lasciando che i miei pensieri vagassero pigri intorno alla mia opera, *Ogier il danese*, di cui avevo finito da tempo di scrivere le parole e per la cui musica avevo sperato di trovare qualche ispirazione in questa strana Venezia, che galleggia, per così dire, nella laguna stagnante del passato. Ma Venezia mi aveva solo procurato una disperata confusione di idee; era come se dalle sue acque poco profonde si levasse un miasma di melodie morte da tempo, che nauseavano e allo stesso tempo inebriavano la mia anima (ivi, 164-165).

Il sogno norreno di Olgier il danese (e la musica wagneriana che, presumibilmente, dovrebbe manifestarlo), cede il passo alla scena del collasso mortale della bella antenata del conte veneziano, tra le braccia di dame e domestiche terrorizzate, mentre accompagnata da un clavicembalo la voce di Zaffirino «bassissima e dolce, quasi un sussurro che cresceva e cresceva e cresceva, finché tutto il locale si riempì di quella squisita nota vibrante, di una qualità strana, esotica, unica, intona l'«Aria dei mariti»» (ivi, 167). Da quel momento in poi, che il norvegese sieda al Caffè Florian ascoltando due musicisti ambulanti o che al balcone gli giunga il suono dell'orchestra che diletta i turisti su una flottiglia di gondole, la voce e il motivo fantasma continuano a perseguitarlo. Contemporaneamente avviene in lui un progressivo inaridimento della vena creativa musicale, che lo inabilita, a poco a poco, a produrre alcunché di moderno, oziando su nient'altro che imitativi e inattuali esercizi fioriti di *bel canto*, esattamente la musica che detesta:

Nel frattempo il mio lavoro si faceva ogni giorno più difficile, e ben presto passai dall'assoluta impotenza a uno stato di inspiegabile agitazione. Ogni mattina mi alzavo con buoni propositi e grandi progetti di lavoro, solo per andare a letto la sera senza aver concluso nulla. Stavo ore affacciato al balcone, o a vagare nel reticolo dei vicoli, con le loro strisce di cielo azzurro, sforzandomi invano di scacciare il pensiero di quella voce – o in realtà sforzandomi di riprodurla nella mia memoria; poiché più cercavo di bandirla dai miei pensieri, più cresceva in me la sete di quel suono straordinario, di quelle note misteriosamente lanuginose e velate. E non appena mi sforzavo di lavorare alla mia opera, la testa mi si riempiva di frammenti di arie settecentesche dimenticate, di fraseggi frivoli o languidi; e cominciavo a chiedermi, con un desiderio agrodolce, come sarebbero state quelle canzoni cantate da quella voce (ivi, 176).

Ormai vittima di un esaurimento nervoso, il protagonista, si fa visitare da un medico che gli prescrive ‘un ricostituente e un mese in campagna’ e il conte Alvise gli offre ospitalità nella sua tenuta sulla terraferma. L’azione si sposta dalle lagune alle campagne presso Padova, il paesaggio acquatico e miasmatico, si trasforma in un altrettanto soffocante panorama bucolico infestato dalle zanzare, possibili portatrici di febbri, e permeato di sovrabbondanti impressioni olfattive:

Dal giardino immerso nell’oscurità saliva il ronzio di innumerevoli insetti, e l’odore dell’uva che pendeva nera dal graticcio, risaltando contro il cielo blu e stellato. Andai sul balcone. Sotto, il giardino era buio; contro l’orizzonte scintillante si stagliavano gli alti pioppi. Ci fu il grido acuto del gufo, l’abbaiare di un cane, una zaffata improvvisa di profumo caldo, inebriante, un profumo che mi fece pensare al sapore di certe pesche, e a petali bianchi, fitti, simili a cera. Mi sembrò di avere già annusato quel fiore in passato: mi fece sentire debole, quasi sul punto di svenire. [...] Ricordai tutti quei terrapieni pieni di erbacce, quei canali pieni di acqua stagnante, i visi gialli dei contadini; mi tornò in mente la parola ‘malaria’. Non m’importava! Rimasi appoggiato alla finestra, con il desiderio ardente di immergermi in quella nebbia lunare bluastra, nella rugiada, nel profumo e nel silenzio, che sembravano vibrare e fremere come le stelle che cospargevano le profondità del cielo... (ivi, 184-185).

Ma la voce malefica lo ha seguito fin qui. L’ha già sentita di nuovo in una deserta chiesa padovana, fra accordi d’organo, ed ora lo incalza fin dentro le mura della casa che lo ospita, casa appartenuta proprio all’antenata vittima di quella stessa voce dove forse i fatti si sono davvero svolti. Ora però il norvegese si rende finalmente conto «che quella voce era ciò a cui tenevo di più al mondo» (ivi, 188). Ancora insegue i tenui accordi di clavicembalo, cerca la voce misteriosa e si ripete ancora la scena che precede la morte della contessa: stavolta Zaffirino gli mostra «il bel viso effeminato, dal pallore cinereo e delineato da sopracciglia folte e nere» (ivi, 189), «quel sorriso crudele e beffardo come quello di una donna malvagia» (*ibid.*), ma quando il protagonista tenta di interrompere il fraseggio maledetto, cercando di salvare la contessa e sé stesso, irrompe solo in una stanza completamente vuota

come un grande fienile. Solo che dal soffitto pendevano le corde che un tempo avevano sostenuto un lampadario, e in un angolo, tra cataste di legna e mucchi di granturco, da cui si diffondeva un odore nauseabondo di umidità e di muffa, c’era un clavicembalo lungo e sottile, con le gambe affusolate, e il coperchio crepato da un’estremità all’altra (ivi, 190).

Il norvegese guarisce dalle febbri, l’ossessione sembra esser cessata: Zaffirino non lo ha ucciso, ma ha lasciato comunque un suo segno indelebile su di lui; l’odiata musica settecentesca ora non lo abbandonerà mai più, sarà l’unica che è capace di sentire, pensare, comporre:

Guarigione? Ma sono guarito? Cammino, mangio, bevo e parlo, riesco persino a dormire. Vivo come tutti gli esseri viventi, ma sono consumato da una strana malattia mortale. Non riesco mai ad afferrare la mia ispirazione. Ho la testa piena di musica che è di certo mia,

poiché non l'ho mai sentita prima, ma che tuttavia non è la mia. Una musica che disprezzo e aborro: piccole fioretture veloci e fraseggi languidi, cadenze lunghe ed echeggianti. O voce malvagia, violino di carne e sangue creato dalla mano del Maligno, non posso nemmeno esecrarti in pace; ma è proprio necessario che, nel momento in cui impreco, il desiderio di riascoltarti mi inaridisca l'anima come se avessi una sete infernale? (ivi, 190-191).

La prima stesura del racconto, pubblicata nel 1881, sul *Fraser's Magazine*, si intitolava *A Culture-Ghost; or, Winthrop's Adventure*, (e così è stato pubblicato qualche anno fa anche in italiano da Sellerio, come *L'avventura di Winthrop*). Un fantasma culturale dunque, come ci chiarisce meglio Mario Praz:

Un fantasma culturale... un po' come un fungo coltivato. C'era molto di ingenuo nella prima stesura [...] lì era davvero incorporata un'esperienza genuina, i genuini sentimenti che l'autrice provò da giovane scoprendo l'Italia; riscritta, la novella era più abile, ma convenzionale: era rammodernata, stilizzata secondo le nuove ricette del *Canto dell'amore trionfale* di Turgeniev e della Salomé di Wilde; lo sfondo non era più quello di Bologna originalmente vissuto da Vernon Lee, ma una Venezia sfibrante e sensuale che è la stessa di quella del famoso racconto di Thomas Mann (Praz 1995, 302).

Più rozza ma anche più genuina, secondo Praz, ambientata a Bologna invece che a Venezia e con un protagonista che non è un musicista norvegese ma un pittore statunitense, la prima versione, come la sua più sofisticata riscrittura, attingono entrambe a quel tipo di visione e di deriva fantastica che abbiamo detto. Che si tratti di una più verace Bologna o di una maggiormente manierata Venezia, il rimando al rispettivo *genius loci*, non cambia. Se infatti il fantasma culturale è un fungo coltivato, come ironizza Praz, questo fungo cresce e si sviluppa sull'*humus* fecondo della congerie di 'memorie' e 'cose reali' squadernate dalla Città e dal territorio, cancellandone la distanza spaziale e temporale. In questo senso la Venezia miasmatica della novella più tarda, non è debitrice tanto di quella di Mann, quanto del proprio stesso passato mitico e immaginale: come l'ossessione estetica ed erotica che la vista del bel Tadtzio scatena su Aschenbach, anche quel diverso tipo di infestazione, culturale – cioè in questo caso soprattutto musicale – non potrebbe verificarsi, cioè essere raccontata, che entro quel preciso contesto e quegli esatti orizzonti.

In modo analogo, può essere un singolo oggetto, antico e carico di suggestioni numinose – personali, storiche o mitiche – ad attivare il paesaggio rivelandone il *genius*: così ad esempio, in *Il Principe Alberico e la Donna Serpente*, è un negletto arazzo medievale a mettere in moto un dimenticato intrigo, rinascita del mito di Melusina, nell'immaginario Ducato di Luna, che fruisce di panorami identici a quelli racchiusi tra l'alta Toscana e il golfo di La Spezia. In *Un baule nuziale*, di nuovo un'anticaglia giunta dall'Italia, catalogata in un museo inglese, reinscena una truce storia rinascimentale di vendetta, stupro e morte, avvenuta tra Arezzo e Perugia. In *La bambola* (una delle sue fantasie più morbose), si parla esplicitamente di *bric-à-brac* e rigattierato, di feticismi e di ripostigli, ed è una bambola stile impero, in una vecchia villa a Foligno, ad aver in qualche

modo catturato l'anima di una giovane moglie morta di parto le cui fattezze riproduce fedelmente, sfoggiandone i veri vestiti e capelli: lo slittamento fra memoria personale e oggetto-feticcio, si svolge attraverso una serie di ossessioni incrociate nel tempo; quella del conte per la prima moglie che tiene segregata in casa nei due anni di matrimonio e poi dopo la morte di lei, quella per la sua fedele riproduzione cui tributa un culto solitario nella stanza serrata e lasciata intatta; infine, quella dei figli e poi dei nipoti che per decenni, dopo la morte del nonno, recludono la replica in un armadio facendola periodicamente spolverare: la bambola, 'cosa materiale' e contemporaneamente 'memoria', è e non è la persona che rappresenta, eppure la narratrice, collezionista di oggetti antichi, riesce ad acquistarla solo per poterla bruciare, liberandone finalmente il nucleo doloroso, l'anima, che essa contiene, e la fede luccicante che questa aveva al dito verrà recuperata tra le ceneri come un dono per chi ha posto fine a quella pena.

Ancora diversa è la dinamica infestatoria in *La leggenda di madame Krasinska* e in *Oke di Okehurst o l'amante fantasma*, (la seconda delle quali ci interessa solo tangenzialmente, essendo una delle sue poche storie gotiche ambientate non in Italia ma in Inghilterra), dove vengono delineate due complesse, contorte e affascinanti psicologie femminili: una svagata nobildonna di origine polacca trapiantata a Firenze, madame Krasinska appunto, che ha osato scegliere come travestimento per una festa mascherata di impersonare una povera donna, ormai quasi una barbona, la sora Lena, che vaga da decenni per i quartieri popolari di Firenze, dietro Santa Maria Novella, aspettando, impazzita, il treno che le riporti i suoi due unici e amatissimi figli massacrati nella battaglia di Solferino: così, essendo vuota, Krasinska viene per contrappasso riempita, e diventa gradualmente davvero sora Lena, ne ripercorre e rivive angosce e vagabondaggi, fino a replicarne il suicidio (ma una fantasmatica apparizione la fermerà in tempo a quel punto e la sopravvissuta allora si chiuderà in convento divenendo una Piccola Sorella dei Poveri); o la seducente e crudele *milady* di Okehurst, che nel suo antico maniero nel Kent tradisce il marito con il fantasma dell'amante dell'antenata (ucciso secoli prima dal marito geloso, con la incomprensibile e contraddittoria collaborazione della stessa: che due amanti facciano fuori il marito è cosa comune, ma che moglie fedifraga e marito cornuto, insieme, assassinino l'amante, lo è assai meno...): la discendente moderna, che ha identico nome e aspetto dell'antenata assassina e si è convinta di esserne la reincarnazione, verrà invece colpita a morte dalla pistola dal marito – che lei tortura da anni con le sue continue indifferenze, assenze e reticenze e che, ormai pazzo di gelosia, crede di sparare allo spettro in compagnia del quale immagina di vederla ogni volta che si apparta da lui. In entrambe le storie è fondamentale la presenza di un pittore, maschio, testimone e narratore incredulo delle vicende (in quella di ambientazione toscana, è probabilmente ricalcato sulla figura di Telemaco Signorini, pittore macchiaiolo in rapporti di stretta amicizia con la scrittrice). Un testimone sensato e ben intenzionato ma

suo malgrado inadeguato e incapace non tanto di ritrarre quanto perfino di comprendere enigmi e antinomie della femminilità: un abisso insondabile per l'uomo, essere troppo schematico e privo di complessità.

Tralasciando (solo per motivi 'logistici') la storia inglese e concentrandoci su quella fiorentina, vi possiamo intanto evidenziare una più spiccata componente sociale che oppone la vita oziosa e il carattere capriccioso e viziato della *upper class* di aristocratici cosmopoliti, ricchi borghesi e artisti già integrati, ai sacrifici e ai dolori del 'popolo', che la povera vagabonda rappresenta: l'oltraggio fatto a lei è un oltraggio fatto a tutti i diseredati, a quelle persone che soffrono dolori veri e pertanto non inscenano una fatua pantomima della vita ma vivono e muoiono per davvero. Un dilemma che Vernon Lee sente di condividere profondamente. A questo proposito Mario Praz ci rende conto acutamente delle contraddizioni 'politiche' della scrittrice:

Vernon Lee è un'esteta che si vergogna della propria *leisure*, dell'agio che può dedicare al culto delle cose belle, è un'artista che si vergogna di appartenere alla classe che Ruskin ha definito di 'parassiti di parassiti'. [...] nonostante che Vernon Lee fosse uno dei luminari della Union of Democratic Control e provasse quasi un amaro piacere a guastarsi con gli amici d'ogni nazionalità per voler prendere le parti di *underdogs* (come gli inglesi chiamano gli oppressi) sociali e politici, spesso immaginari, l'impressione che emana dai suoi scritti è irresistibilmente un'impressione di *leisure*, l'immagine che ci resta di lei è quella di una signora *laide et gentille*, [...] arguta e caustica conversatrice in un ambiente nitido e fresco come il suo vestito [...] tanta raffinatezza da suggerire la torre d'avorio e l'*hortus conclusus* (Praz 1995, 291).

La doppia Firenze vissuta dalla geniale espatriata, quella delle ville esclusive di Fiesole, Maiano, Vincigliata, dove viveva, e quella, dove passeggiava, dei vicoli dietro i lungarni, dei seminterrati e dei panni stesi da balconcino a balconcino, delle bottegucce di quartiere, dei trippai e dei caldarrostaï ambulanti, emerge con vigore da questo racconto. Lo sguardo di Cecco Bandini/Telemaco Signorini unisce da un lato il mondo della baronessa Fosca, «una delle dame più intelligenti e sregolate del circondario, con un ottimo gusto per l'arte e un modo di conversare ferocemente schietto» (Lee 2023, 196), «una moderna Lucrezia Borgia, una pantera addomesticata della vita mondana» (*ibid.*), che vuole dare un gran ballo, «il più *crâne* e l'unica cosa divertente dell'anno» (ivi, 197), e della nuova arrivata, madame Krasinska, «radiosa rappresentazione della luminosità e dell'eleganza giovanile» (ivi, 198), che parla francese «con un grazioso accento americano, nonostante il nome polacco» (*ibid.*), «avvolta nella sua lunga pelliccia argentea» (*ibid.*), e dall'altro quello opposto, introdotto da uno schizzo del pittore che desta l'interesse della giovane straniera:

Lo schizzo poteva passare per una caricatura; ma sei o sette anni addietro, chiunque avesse trascorso a Firenze anche solo una settimana, avrebbe capito subito che si trattava di un ritratto fedele. Perché la sora Lena – più correttamente la signora Maddalena – era stata per anni e anni uno dei personaggi più appariscenti della città. In qualsiasi condizione

atmosferica, avreste visto quella vecchia corpulenta, con la carnagione rossiccia, il viso perso e lo sguardo fisso, arrancare per le strade o in piedi davanti ai negozi, con addosso il suo straordinario costume di trent'anni prima: l'enorme crinolina, su cui pendevano flosce la gonna di seta e la sottoveste lacera, il berrettone scuro, lo scialle, gli stivali di prunella, e, a seconda del tempo, il grosso manicotto o il parasole; [...] La si vedeva con qualsiasi clima, ma soprattutto quando faceva brutto tempo, come se lo squallore del fango e della pioggia fosse in qualche modo affine a quell'esemplare di squallore umano triste, inzaccherato, sporco, malconco, quel deplorable cencio di stupida infelicità (ivi, 199).

Cecchino fa dono dello schizzo all'ammirata madame Krasinska e quindici giorni dopo, alla festa in maschera, il pittore scoprirà che il suo omaggio è stato usato in modo del tutto improprio, facendogli abbandonare precipitosamente la casa dopo aver detto alla padrona, «Sto scappando perché vi è entrata in casa la sfortuna» (ivi, 205). L'apparizione di Krasinska travestita da sora Lena, al ballo mascherato rievoca certe suggestioni de *La maschera della morte rossa* di Edgar Allan Poe:

quando dal salone d'ingresso si levò un crescendo di voci. I costumi multicolori svolazzarono come farfalle verso un determinato punto, si creò un piccolo ammasso di colori brillanti e gioielli scintillanti. Ci fu un gran allungamento di giovani colli e teste delicate e soffici, e un sollevarsi in punta di piedi, poi la folla si fece automaticamente da parte. Venne liberato un piccolo varco, ed ecco entrare, in mezzo al salotto bianco e oro, una figura goffa, orrenda, dal volto rossastro e vacuo, sprofondata in un'immensa cuffia di raso annerito e gonne di seta lilla sdruccite, sbiadite, sopra una larga crinolina mal posizionata. I piedi avanzavano con passetti brevi, chiusi negli scarponi rotti di prunella; il manicotto rognoso in pelle di coniglio ondeggiava molle con l'andatura barcollante della donna. Poi, sotto il grande lampadario, fece una pausa improvvisa, e quell'essere si guardò lentamente attorno, con gli occhi spalancati, lunatici e annebbiati. Era la sora Lena. Ci fu un'ovazione (ivi, 204).

La Firenze bene si è presa spietatamente gioco dell'altra Firenze, l'ha usata, l'ha vilipesa e l'ha derisa. Cecchino sfoglierà con disgusto le cronache locali sul giornale di qualche giorno dopo, dove l'evento mondano viene dettagliatamente ed entusiasticamente recensito e 'quella maschera' viene trionfalmente lodata per 'l'arguta originalità'. Un'altra notizia in cronaca però non sfugge a Cecchino, 'Suicidio di una malata di mente' è il titolo: all'ultimo piano di una povera casa in un vicolo, sora Lena è stata ritrovata impiccata. Da quel momento il carattere solitamente fatuo e allegro di Krasinska, comincia gradualmente a cambiare, il suo sollazzevole vuoto viene progressivamente riempito: la malinconia e la tristezza di sora Lena, cominciano a incupire i passi della giovane che la conducono dalla sua Firenze rassicurante, leggiadra e solare, verso l'altra, aspra, invernale, notturna e piovosa, dove i viali cedono il passo ai vicoli. Krasinska 'diventa' sora Lena, come l'ha interpretata per celia e per diletto, così ora da lei viene occupata e con lei si impone e si sovrappone alla sua, un'altra prospettiva del mondo. Rifiuta la carrozza, si fa lasciare dal cocchiere in quartieri sempre più squallidi dei bassifondi, anche sotto l'acquazzone procede a piedi vagando senza meta

tra le alte case minacciose dell'antico quartiere ebraico, le case blasonate e puntellate un tempo dimora di nobili ghibellini, ora dominio di straccivendoli, spazzini e commerci indicibili (ivi, 224).

Le sue passeggiate quotidiane la portano alla stazione, anche lei aspetta il treno dalla Lombardia, quel treno di tanti decenni fa; anche lei si ritrova a canticchiare «Addio, mia bella, addio» (ivi, 218). Ora, sempre più, un punto di vista diverso le fa considerare le cose come non aveva mai fatto,

Ma ancora...Che dire di quegli strani presagi maligni, quelle vaghe paure di una terribile calamità...Qualcosa che era accaduto, o stava per accadere...Povertà fame, morte... La morte di chi, la sua? O di qualcun altro? Quella consapevolezza che era tutto, tutto finito; quel colpo accecante e mortale che ogni tanto la schiacciava... (*ibid.*).

Il mondo dorato ed egoistico in cui è sempre vissuta ora recede mostrandole un'altra possibilità, che non si era mai posta. «“Ah, sono lei...sono lei...sono pazza!”» (ivi, 223). Così, pedinata da Cecchino, che la salverà, raggiunge il tugurio dove la vecchia è vissuta:

Madame Krasinska attraversò in fretta il lungo corridoio scuro, con i suoi mattoni scivolosi e l'odore di tifo, e salì con lentezza ma con decisione la scala nera. I gradini, costruiti forse ai tempi del nonno di Dante, quando una fibbia di corno e una cintura di cuoio costituivano gli unici ornamenti delle dame fiorentine, erano eccezionalmente alti, e consumati ai bordi da innumerevoli generazioni di nobili e poveri. E mentre girava bruscamente su se stessa, la scala era illuminata a tratti da finestre sbarrate, che si affacciavano alternativamente sulla piazza buia, puntellata da tetti sporgenti, e su un cortile altrettanto buio, dove un pozzo in disuso era circondato da mucchi di piume di pollo e stracci abbandonati. Sul primo pianerottolo c'era una porta aperta, in parte schermata da una fila di panni cenciosi stesi ad asciugare, da dove provenivano le grida acute di un alterco e frammenti di una canzone cantata da un ubriaco (ivi, 226-227).

In questo scenario di squallore, in questa Firenze altra, remota da quella che ha sempre conosciuto, Krasinska, trova il gancio fissato ad una trave dove sora Lena si è appesa. Si toglie la cintura e salita su una sedia, si appresta a replicarne il suicidio. A quel punto la porta si apre lentamente, scricchiolando e una figura che ricorda paurosamente sora Lena fa ingresso nella stanza. Krasinska verrà ritrovata dagli uomini inviati in suo soccorso da Cecchino, svenuta sul pavimento. È salva. Una vera metánoia però è avvenuta in lei: prenderà i voti nel convento delle Piccole Sorelle dei Poveri, come madre Antonietta Maria, dedicando la vita ad accudire i vecchi e i bisognosi.

Il racconto rivela un *genius loci* sdoppiato in questo caso, che diversamente mostra volti diversi a testimoni di condizioni diverse. Ellittiche e divergenti analogie, date dall'apertura contestuale ad opposte possibilità di rivelazione, avrà anche il racconto giovanile *Dionea*, pagano e amorale quanto *La leggenda di Madame Krasinska* rischiava una certa intransigenza edificante, e debitore sotto molti aspetti verso *Gli dei in esilio* di Heinrich Heine. Qui il *genius* è

davvero, fin troppo scopertamente, un *nomen omen*: sulla costa fra Lerici e Porto Venere, il ritrovamento fra gli scogli di fronte alla Palmaria, di una misteriosa fanciulla, Dionea appunto – come Dione, amante di Zeus e madre di Afrodite – forse sopravvissuta ad un naufragio, riporterà fra gli uomini la presenza numinosa della dea Venere. Come spiega Attilio Brilli nell'introduzione al volumetto pubblicato da Sellerio:

Gli antichi dei e gli eroi dei miti inoltre ritornano latori di un'atavica carica istintuale, di un ineludibile senso del destino che fatalmente li porta a entrare in collisione con il mondo regolato da consuetudini e da leggi ispirate da più recenti religioni. Nata dal mare, come Venere, Dionea sommuove senza saperlo, nella comunità ligure in cui approda, l'istinto stesso dell'amore che non conosce limiti, convenienze e barriere e che tutti coinvolge nella propria malia sconvolgendo il sistema di valori e l'ordine costituito delle cose. Riemergendo dagli abissi del tempo, imperturbabile e priva di emozioni come un'entità sovrumana che incute disagio e timore nella sua inerme bellezza, Dionea fa affiorare negli uomini quella libertà istintuale del trasporto amoroso che il vivere civile ha in quasi due millenni represso. Ma in quanto divinità, pur travestita in povere vesti, ella resta una creatura aliena, intangibile da mano umana, meta irraggiungibile per coloro nei cui cuori scatena irrefrenabili passioni. Non a caso ella porta al suicidio o espone a collera divina coloro che rappresentano per antonomasia, i valori consuetudinari, come il vecchio patriarca, o l'ardente fede in un dio nuovo e antitetico, come il giovane sacerdote. Diverso è tuttavia il rapporto che instaura con l'artista, con colui che a primo avviso si dimostra inspiegabilmente riluttante a cimentarsi con la sua folgorante beltà. Quando scopre in lei l'idea della bellezza che nessuna copia potrà mai eguagliare, lo scultore ne percepisce appieno la sacralità e immola alla divinità venuta dal mare che l'ha soggiogato ciò che ha di più caro. Ma nonostante il più crudele dei sacrifici, all'uomo moderno non è più dato di attingere alle sorgenti del mito (Lee 2001, 105-106).

Qui è lo scatenamento delle passioni, l'istanza sovvertitrice del puro e assoluto abbandono al principio del piacere che – pagana revivescenza classica e insieme, quasi anticipazione dell'*amour fou surrealista* (si pensi all'*Age d'or* di Luis Buñuel, al rimando all'età dell'oro degli dei sulla terra e alla 'blasfema' identificazione di Cristo e del Marchese De Sade) – guida i personaggi verso un utopistico, contraddittorio e fallimentare ritorno alla devozione verso gli antichi dei e il libero fluire delle pulsioni. Se in *Krasinska* era la Vernon Lee socialisteggiante e virtuosa, a parlare, denunciando un mondo di spietati squilibri sociali; *Dionea* dà invece voce all'anarchica e spregiudicata cercatrice di una nuova e diversa concezione dei rapporti amorosi. Seppure conclusa in un inevitabile scacco, l'epifania di un nume, per quanto dissimulato e forse degradato, lascia tra gli uomini una tragica consapevolezza – ancora si tratta di *ossessione* e di *infestazione* – l'intuizione, remota ma ben presente, di immense alternative, di inaspettate e non del tutto perdute possibilità. Ancora una volta il paesaggio mediterraneo squaderna, sonante e manifesto nell'opera di Vernon Lee, il proprio irrefutabile, inafferrabile eppure insopprimibile *genius loci*.

Bibliografia

- Bevilacqua, Francesco, 2010. *Genius Loci, il dio dei luoghi perduti*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Boni, Donatella, 2003. *Geografia del desiderio. Italia immaginata e immagini italiane nelle opere di Frederick Rolfe, Vernon Lee, Norman Douglas*, Capri, Edizioni La Conchiglia.
- Ceserani, Remo, 1996. *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino.
- Colby, Vineta, 2003. *Vernon Lee: A Literary Biography*, Charlottesville, University of Virginia Press.
- Farnetti Monica (ed.), 1995. *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, Firenze, Olschki.
- Fortini, Franco, 2018. *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori.
- Kandola, Sondeep, 2011. *Vernon Lee*, Liverpool, Liverpool University Press.
- Lazzarin, Stefano et al., 2016. *Il fantastico italiano, Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Firenze, Le Monnier Università.
- Lee, Vernon, 1982. *Possessioni: tre storie improbabili*, Palermo, Sellerio.
- Lee, Vernon, 2001. *Dionea e altre storie fantastiche*, Palermo, Sellerio.
- Lee, Vernon, 2003. *L'avventura di Winthrop*, Palermo, Sellerio.
- Lee, Vernon, 2007. *Genius Loci*, Palermo, Sellerio.
- Lee, Vernon, 2023. *Ossessioni*, Milano, Agenzia Alcatraz.
- Orlando, Francesco, 2015. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi.
- Orlando, Francesco, 2017. *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino, Einaudi.
- Praz, Mario, 1995. *Il patto col serpente, Paralipomeni di "La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica"*, Milano, Leonardo.
- Scotti, Massimo, 2007. *Gotico mediterraneo. Letteratura fantastica sul mare nostrum*, Napoli, Diabasis.
- Summers, Montague [1938] 2020. *The Gothic Quest – A History of the Gothic Novel*, London, Mill Press.