

“Archaischer Torso Melusinas”. Oltre il mito

Nathalie Roelens

1. Introduzione

La nostra ipotesi è che, mentre il Lussemburgo ama perpetuare il mito della Melusina, come testimonia la sirena eretta da Serge Ecker sulle rive dell'Alzette (Fig. 1), la maestosa scultura *Melusina Mater* di Bettina Scholl-Sabbatini (Fig. 2) che troneggia con i seni rivolti verso il cielo davanti all'ospedale della Maternità CHL di Lussemburgo, alta 5,20 m e pesante 1.000 kg, sarebbe invece l'avatar di una dea madre primordiale, celtica, esoterica, iniziatica. In altre parole, la Melusina demonizzata divoratrice di bambini viene destituita da una Melusina materna, gioiosa, luminosa, custode della femminilità e levatrice. Spogliata del suo carattere mostruoso e anguipede, memore del drago che sorvolava il castello di Lusignan e ritenuta responsabile dei difetti fisici della sua stirpe, la Melusina alata e ittiopoda si è lasciata alle spalle la veste identitaria e retrograda per guardare al futuro e all'universale. La scultura «libera Melusina dal suo bagno turco e dalla leggenda per farla volteggiare nell'aria, leggiadra come una ballerina»¹. Due autori eterodossi, Gérard de Nerval con la *Regina dei pesci* o *El Desdichado* (1853) e André Breton con *Arcane 17* (1946), contribuiscono a questa palinogenesi di un mondo pagano, scristianizzato, mantenendo intatto l'enigma della femminilità. Inoltre, questo busto metà donna e metà pesce che ci scruta ricorda quello poetato da Rilke in *Archaischer Torso Apollos* (1908), la cui assenza di testa ci esorta a cambiare vita.

2. Una Melusina primordiale e scristianizzata

Abbiamo mostrato altrove che fin dall'inizio, Lucilinburhuc (antica denominazione del Lussemburgo) approfittò della sua posizione scoscesa per diventare una delle città fortificate più potenti d'Europa². Luigi XIV, con l'aiuto di Vauban, la trasformò in una fortezza “formidabile” nel senso originario di “temibile”, una “Gibilterra del Nord”. Pit Péporté ci ricorda che il periodo romantico, appassionato di folclore medievale, vide il risorgere del mito della Melusina. La storia di fondazione che, come fecero altre regioni nel medioevo, lega la sua discendenza a un'antenata fata, riemerse dall'oblio. Il mito risalirebbe al *Reductorium morale* di Pierre de Bressuire (inizio XIV secolo)³, ma anche a *Melusina ou la Noble Histoire de Lusignan* di Jean d'Arras (1393), su commissione del Duca di Berry, o *Le Livre de la vie de Mellusigne* di Couldrette (1405), su richiesta di un signore di Parthenay. Entrambi volevano giustificare

1 Bertemes 2022: 13.

2 Roelens 2021a e 2021b.

3 Bressuire 1521.



Fig. 1. Serge Ecker, *Melusina*, Lussemburgo, Grund, 2015 (foto dell'autore).

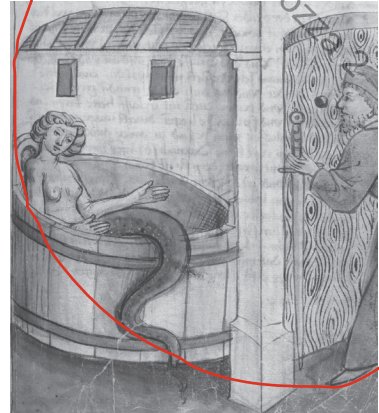


Fig. 2. Bettina Scholl-Sabbatini, *Melusina Mater*, bronzo, acciaio corten, CHL-Maternité, Lussemburgo 2020 (foto dell'autore).

le pretese della famiglia dei Lusignano sulle terre del Poitou cadute sotto la dominazione inglese (in piena Guerra dei Cento Anni). Il nonno materno del duca di Berry era nientemeno che il lussemburghese Jean l'Aveugle. Che il colore locale sia evidente si nota nella versione granducale⁴. Nel 963, il conte Sigefroid, affascinato dalla bellezza di Melusina, le comprò un piccolo castello su un promontorio roccioso che domina il fiume Alzette. Infrangendo il patto di non spiare la moglie di sabato, scopre la sua vera natura di creatura ibrida (Fig. 3). Affranta dalla vergogna, la donna si tuffa nel fiume dall'altura del Bock e riappare trionfalmente ogni sette anni, diventando un simbolo di indipendenza dalle forze di occupazione. Da allora, in quanto emblema della storia nazionale, Melusina incarna un "conservatorismo provinciale"⁵, un protezionismo identitario cieco di fronte al cambiamento del volto del paese. Anche dopo lo smantellamento della fortezza (1867), essa rimane nella mente della gente come una cittadella mentale, un misto di conformismo e compiacimento, inespugnabile quanto quella materiale. Se da una parte Gilles Deleuze vede nel "modello della fortezza" un regolatore del movimento⁶, arrestando la mobilità vorticoso dei nomadi che vi si imbattono, d'altra parte Franco Cassano contrappone la *verticalità* del Geviert heideggeriano (cielo, terra, uomini e dèi), propenso a un dogmatismo reazionario, ovvero a un "solipsismo continentale"⁷ (una sorta di paranoia ontologica del vivere murati in un continente), all'*orizzontalità* dell'ingiunzione nietzschiana: «Mandate le vostre navi nei mari inesplorati!»⁸. Ci invita quindi a decostruire l'egemonia del centro "mediterraneizzando" il pensiero⁹. Ad ogni modo, di recente la fortezza ha cominciato a sgretolarsi di fronte agli apporti provenienti dall'altrove, soprattutto artistici, e il mito, come suggerisce Jean Markale, a secolarizzarsi.

4 Riguardo alla leggenda nella sua variante lussemburghese, nel contesto più ampio della tradizione melusiniana, nonché per le dinamiche relative alla sua ricezione in Italia, si rimanda al contributo di Maria Luisa Caldognetto nel presente volume.

5 Péporté 2007: 59.

6 Deleuze - Guattari 1980: 480.

7 Cassano 1996: 22.

8 Cassano 1996: 38.

9 Cassano 1996: XXV.

Nel suo eccellente studio intitolato *Melusina*, Markale sostiene in effetti che d'Arras e Coudrette scrissero le avventure di Melusina «in modo clericale»¹⁰, reinserendo «una spiritualità in tempi difficili»¹¹, minimizzando necessariamente lo spirito pagano. Markale parla di “annacquamento” (*affadissement*)¹² della figura originaria, per via della razionalizzazione e cristianizzazione, che tende a negare il suo aspetto terrificante, o almeno ambiguo.



Fig. 3. *Melusina*. Immagine tratta da Péporté 2007: 55.

La cristianizzazione del modello giace nell'idea di salvezza ottenuta dal matrimonio che legittima la “*mésalliance*”, e che esorcizza il lato innaturale della ierogamia. «Recuperata dal cristianesimo, Melusina si discosta dai suoi poteri fatati un po' sospetti a vantaggio dell'ortodossia religiosa e sociale»¹³, unione tuttavia soggetta a un doppio divieto la cui violazione tuffa gli sposi nell'infelicità e minaccia tutta la stirpe di disgrazia: il mortale non deve conoscere la vera natura della fata (*voyeurismo*) e il mortale non deve spargere la voce della sua scoperta (*divulgazione*). Il secondo divieto è proibitivo e assoluto, e non ammette alcuna deroga: lo stato fatato o soprannaturale della donna non deve essere conosciuto da nessun essere umano. «Chiamando pubblicamente la moglie “serpente infame”, il marito Raimondin (l'eroe della leggenda legata ai Lusignano) ha rivelato il segreto che avrebbe dovuto custodire»¹⁴. Il che avvalorava l'idea di un mostro satanico la cui coda ricorda il serpente della Genesi, detentore di forze oscure in collusione con il diavolo. Si veda qui il tabù femminile sulla nudità ampiamente diffuso dal cristianesimo, causa di guai e di peccato. Nelle versioni di Jean d'Arras e di Coudrette, nonostante il demone della curiosità (*voyeurismo*), Raimondin supera la repulsione, sopporta la visione a tal punto che il suo amore persino cresce. È la prova successiva, in cui deve mantenere il segreto, quella alla quale non è in grado di resistere. A dirla con Markale, disprezzando Melusina, rivelando pubblicamente la sua vera natura, «l'ha messa da parte, insieme a tutti i beni culturali, affettivi ed economici che essa rappresentava e incarnava»¹⁵. Melusina, il serpente volante, non sarebbe altro che la Donna nascosta dall'Uomo. Ma si aggira nell'ombra, nell'inconscio e si adorna di tutte le perversioni e mostruosità e di tutte le seduzioni che la colpa maschile rende inconfessabili¹⁶. Continua a tormentarlo, non solo in quanto “vile serpente”, ma in quanto Lilith, madre o prima moglie di Adamo, da lui respinta, ridotta al rango di uccello notturno e alleata del diavolo, o ancora, madre fallica castrante che rapisce e sbrana i bambini, sirena divoratrice di

10 Markale 1993: 18.

11 Markale 1993: 14.

12 Markale 1993: 69.

13 Markale 1993: 54.

14 Markale 1993: 76.

15 Markale 1993: 143.

16 Cfr. Markale 1993: 144.

uomini o arpia famelica e profanatrice: Lilith, “Vergine Prostituta”¹⁷, paragonabile alle incube delle credenze medievali, essere allo stesso tempo celeste e infernale. Nel Talmud e nello Zohar, «è una sorta di demone femminile che si presenta di notte in forma alata, che rapisce e divora i bambini, attacca le donne durante il parto e si unisce con gli uomini mentre dormono»¹⁸, ma soprattutto un “fantasma” che distrae gli uomini dalle loro mogli, cristallizzazione dei desideri non focalizzati esclusivamente sulla procreazione.

Melusina Mater sarebbe allora l’incarnazione in bronzo del ritorno del represso nella sua versione gloriosa: dea madre, dea solare, dea della fertilità che ha scambiato le ali di pipistrello del drago o della lamia, per quelle di un uccello marino, *Merlusine*.

In effetti l’etimologia riesuma l’aspetto pagano del modello: «Lucina è l’appellativo attribuito a Giunone quando presiede al parto, la divina levatrice e nutrice: Lucina significa “colei che dà vita e luce”. Il nome deriva da *Lux* (*lucis*), la luce, ed è legato al nome del grande dio panceltico Lug»¹⁹, un dio complesso, sia apollineo che mercuriano, che evoca la luce con «una radice indoeuropea che si ritrova nel greco *leukos*»²⁰, un’ipotesi supportata dal legame tra il padre di Melusina, Elinas (o Héliamas nel libro di Couldrette) e il greco *Helios* (sole). Melusina potrebbe essere la paredra (una divinità consorte) del dio gallico Lug. E forse al posto di *mala* in Mala Lucina dovremmo vedere *mater*. Melusina sarebbe quindi Madre Lucina, la Madre che partorisce o la Madre luminosa. Questo le darebbe certamente un carattere decisamente solare: «antica divinità solare (spesso femminile tra i Celti) che un tempo era onorata a Lusignan e dintorni, ma che dalla cristianizzazione è stata gettata nell’ombra»²¹. Markale prosegue la sua investigazione affermando che Melusina, spesso scritto *Merlusine*, o *Mère Lusine*, risulta la “Madre giocherellona” o la “Madre ingannatrice”²², dal verbo latino *ludere*, giocare, ingannare. Possiamo dedurre che il toponimo “Lussemburgo”, che ufficialmente deriva da “lutzel”, piccolo, e “burg”, castello, brillerebbe come una luce a patto che si dispieghi l’immaginario fantasmatico, lasciando adito al ritorno del represso.

La figura tellurica (bronzo), acquatica o addirittura oceanica (pisciforme), e aerea (alata) di *Melusina Mater* (Fig. 2) contrasta in effetti con *Melusina* di Serge Ecker, una sirena fluviale, malinconica, cupa, ofelica²³, protesa verso l’Alzette in un atteggiamento nostalgico e timido, con le braccia pudicamente incrociate (Fig. 1), il cui cromatismo connota il lutto. La morfologia delle due sculture conferma questo spostamento semantico: quella di Ecker è geometrica (basata su una scansione tridimensionale di una donna reale, probabilmente lussemburghese), mentre quella di Scholl-Sabatini è sinuosa e sensuale, piena di slancio, avendo già viaggiato a Roma, dove la sua gemella dorata si elevava nel 2015 sul tetto dell’Academia Belgica, matrice di possibilità, equivoca, un vero e proprio sincretismo tra terra, acqua e aria.

Ciò non toglie che nel mito, dopo esser saltata nel vuoto, volata via scomparendo, come la descrivono d’Arras e Couldrette, vediamo Melusina tornare segretamente: «spesso prendeva in

17 Markale 1993: 232.

18 Markale 1993: 236.

19 Markale 1993: 201.

20 Markale 1993: 150.

21 Markale 1993: 151.

22 Markale 1993: 153.

23 Si veda il “complesso di Ofelia” opposto al “complesso di Swinburne” in Bachelard 1942: 104.

braccio i figli Thierry e Raymonnet per riscaldarli accanto al fuoco e allattarli prima di rimmetterli a letto»²⁴.

Vorremmo considerare *Melusina Mater* come una madre che ha perso tutti i complessi, che è stata dedemonizzata e cristianizzata, che è europea, portando con sé tutte le sue sorelle solari e androgine, che vanifica l'opposizione tra ruba-bambini e madre protettiva, notte e giorno, maschio e femmina, benefica o malefica, *mater dolorosa* o *mater gloriosa*. Markale ne fa una “madre fallica”²⁵, come la Sfinge, un'unione alchemica degli opposti acqua-terra, acqua-mare, acqua-notte, un'ambiguità fondamentale considerata mostruosa dal cristianesimo.

3. Melusina, donna-bambina

Un excursus verso Gérard de Nerval è d'obbligo. Il poeta-romanziera ispirato, veggente, folle, per il quale il sogno si riversa nella vita reale, spesso incline al vagabondaggio poetico, ritrae anche lui donne forti, acquatiche, telluriche, aeree, “figlie del fuoco” secondo l'ermeneutica bachelardiana. Nerval aveva pensato a *Melusina ou les Filles du Feu* per la sua raccolta che ricevette alla fine il titolo *Les Filles du Feu* (1854). La presenza di Melusina è in effetti latente in parecchie storie del volume, che comprende *Angélique*, *Sylvie* (“la fata eternamente giovane delle leggende”²⁶), *Jemmy*, *Octavie*, *Isis*, *Corilla* e *Emilie*, fino a *Canzoni e leggende del Valois*. In tutti i racconti c'è una tensione tra il naturale e lo strano, il ragionevole e l'aberrante, il logico e l'incomprensibile: «la narrazione nervaliana disturba i confini della realtà»²⁷. Secondo Jacques Bony, «la vicinanza tra fata, serpente o pesce, legata all'universo dell'acqua, e l'universo del fuoco»²⁸, si spiega mediante il riferimento al fuoco vulcanico nella regione napoletana, quadro di tre racconti, ai fuochi della passione o al fuoco sacro delle Vestali.

In una delle *Canzoni e leggende dei Valois*, *La Regina dei pesci*, una Melusina-bambina e un principe della Foresta (titolo usurpato dal cattivo zio) s'innamorano. L'interdipendenza dei regni, vegetale e animale, solido e fluido, sarà salvifica per i due bambini, dando loro accesso alla vita eterna:

Nella provincia di Valois, vicino ai boschi di Villers-Cotterêts, c'erano un bambino e una bambina che si incontravano di tanto in tanto sulle rive dei piccoli fiumi del paese. Uno era obbligato da un taglialegna di nome Tord-Chêne, che era suo zio, ad andare a raccogliere legna morta; l'altra era stata mandata dai suoi genitori a pescare piccole anguille²⁹.

Entrambi i bambini sono invece solidali con la sofferenza degli animali e della foresta: «sentivo l'albero lamentarsi!», dice lui; «li sento cantare così tristemente che li ributto in acqua»³⁰, dice lei, rifiutandosi ambedue di fare il loro lavoro, con grande dispiacere dei loro superiori.

Il prodigio accade anche qui il sabato: «c'era un giorno della settimana in cui questi due bambini non si incontravano mai... Qual era quel giorno? Lo stesso giorno, senza dubbio, in cui la fata

24 Coudrette 1993: 106.

25 Markale 1993: 20.

26 Nerval 1994a: 188.

27 Bony 1994: 27.

28 Bony 1994: 9.

29 Nerval 1994b: 216.

30 Nerval 1994b: 217.



Fig. 4. Fotogramma del film *La pelle* di Liliana Cavani, 1981.

ragazzo di essere abbattuto, la ragazza convince i grandi fiumi vicini a inondare il cattivo taglialegna, sostenendo che le foreste troppo diradate non fornirebbero più acqua ai ruscelli e potrebbero portare al loro prosciugamento. Da quel momento il principe delle foreste e la regina dei pesci possono riprendere i loro discorsi innocenti: «non erano più un piccolo boscaiolo e una piccola pescatrice, ma un Elfo e un’Ondina, che in seguito si unirono legittimamente»³². Questa fiaba animista, ecologica *ante litteram*, da Nerval presa in prestito dai bardi della regione, ritrae una Melusina-bambina, ma nondimeno “pagana” e forte.

Nel ciclo napoletano de *Les Filles du Feu*, dove si vede il narratore lasciare Parigi improvvisamente per l’Italia dopo un amore contrariato, Octavie, “figlia delle acque”, fa al narratore il sacrificio di un pesce, che si presenta come una sirena, annunciando la città dove s’installerà, Napoli-Partenope. La tentazione del narratore di suicidarsi con l’acqua subito dopo l’eruzione del Vesuvio, prima di vagare nel mondo spento di Ercolano e Pompei, offre un *décor* propizio alla spiritualità. Lì, assiste anche ad una cerimonia durante la quale Octavie recita il ruolo della dea Iside, di cui l’acqua è il principale elemento di culto. L’itinerario del poeta diventa un percorso iniziatico con allusioni ai misteri di Eleusi, a Vesta, custode del fuoco, o all’incantesimo della città partenopea.

Come non convocare a questo punto la “Sirena con maionese”, servita nel 1944 in un palazzo napoletano ai liberatori-invasori americani ne *La Pelle* di Curzio Malaparte e nel film di Liliana Cavani (Fig. 4)? I napoletani conservano la dignità della vecchia Europa, nonostante la stravaganza dei loro costumi gastronomici, che rendono il cibo americano insaporo e piatto:

Una bambina, qualcosa che assomigliava a una bambina, era distesa sulla schiena in mezzo al vaso, sopra un letto di verdi foglie di lattuga, entro una grande ghirlanda di rosei rami di corallo. Aveva gli occhi aperti, le labbra socchiuse: e mirava con uno sguardo di meraviglia il Trionfo di Venere dipinto nel soffitto da Luca Giordano. [...] I fianchi, lunghi e snelli, finivano, proprio come dice Ovidio, *in piscem*, in coda di pesce. [...] Mirava il Trionfo di Venere dipinto nel soffitto, quel turchino mare, quegli argentei pesci, quei verdi mostri marini, quelle bianche nuvole erranti in fondo all’orizzonte, e sorrideva estatica: era quello il suo mare, era quella la sua patria perduta, il paese dei suoi sogni, il felice regno delle Sirene³³.

31 Nerval 1994b: 216.

32 Nerval 1994b: 219.

33 Malaparte 2010: 211.

L'ambivalenza pesce-ragazza sconvolge e indigna gli americani, che la considerano mostruosa, mentre per i napoletani questa ambiguità appartiene ai costumi europei:

"[...] lasciamo a questo barbarous Italian people to eat children at dinner. I refuse. I am an honest american woman. I don't eat Italian children!" [...] "È un pesce eccellente" risposi "e che importa se ha l'aspetto di una bambina? È un pesce. In Europa, i pesci non sono obbligati ad assomigliare a un pesce..."³⁴.

Un'altra "chimera" assilla Nerval nella poesia *El Desdichado*, proprio il primo sonetto delle *Chimere* anch'esso ambientato a Napoli, ma con un riferimento a Lusignan e a una sirena che sarebbe al contempo santa e fata:

Suis-je Amour ou Phébus ?... Lusignan ou Biron ?
Mon front est rouge encor du baiser de la reine ;

J'ai rêvé dans la grotte où nage la syrène...
Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron :
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée³⁵.

Le "grida della fata" e i "sospiri della santa" fanno chiaramente eco alla figura di Melusina. Che Nerval abbia scelto il sonetto si spiega, perché risulta un parapetto di sicurezza, un corsetto di regole che controllano il suo slancio poetico: «la cornice fissa del sonetto rappresenta, agli occhi del poeta, una barriera al possibile straripamento incontrollato della fantasticheria soprannaturalista»³⁶.

Dopo la *Chimera*, un'altra arcana donna-bambina si trova nell'opera di André Breton *Arca-ne 17*, imperniata attorno alla segretezza femminile, scritta nel 1944, quando l'autore si trovava a visitare la Gaspesia (Canada) in compagnia di Elisa Bindhoff, incontrata da poco a New York. Lei era sopravvissuta a un lutto (la morte della figlia). La raccolta offre "la salvezza terrena attraverso la donna": «la grande maledizione è tolta, è nell'amore umano che risiede tutto il potere rigeneratore del mondo»³⁷. Il paesaggio contribuisce alla redenzione, nella misura in cui è proprio nello scoglio di Percé illuminato dal sole che gli sembra di vedere la torre di Mélisande, quella da cui l'eroina di Maeterlinck e di Claude Debussy lascia cadere i suoi lunghi capelli biondi per la gioia di Pelléas, permettendo a Breton di passare da Medusa coronata da serpenti e dallo sguardo mortifero, a Mélisande e a Melusina. Come in Nerval, la concezione magico-orfica del ruolo della poesia disvela il segreto di Melusina-Elisa, fata-serpente, le cui squame brillano nel cielo d'autunno, o meglio "Mellusigna", a dirla con Pierre Brunel, lui stesso originario di *Melle*, un piccolo borgo vicino a Lusignano che richiama il lavoro del *metallum* (miniera, metallo)³⁸. Brunel elenca anche i tre significati della parola "arcana": termine alchemico, operazione misteriosa; composizione metallica usata nella stagnatura; l'arcana dei tarocchi. Breton è quindi trattenuto da Melusina, sia madre che amante. Anche in questo caso, il nome e i giochi etimologici o pseudo-etimologici rimandano a «un avatar della Grande

34 Malaparte 2010: 215.

35 Nerval 1994c: 317.

36 Bony 1994: 57.

37 Breton 1971: 52.

38 Brunel 1998: 184.



Fig. 5. "Il numero 17, la Stella", dai *Tarocchi* di Jean Dodal (inizio del XVIII secolo).

Madre, della Grande Dea primordiale e suprema»³⁹. Nella donna-bambina Elisa, Breton sente subito il secondo grido di Melusina. Il secondo grido corrisponde al momento in cui Melusina, se non riappare a Lusignan, almeno torna ad aggirarsi lungo le torri e le mura del castello, una donna-serpente che ha poi qualcosa della donna-uccello. E Breton fa naturalmente il collegamento quando passa dagli uccelli dell'isola di Bonaventura all'uccello sull'albero come raffigurato nella diciassettesima carta dei tarocchi, l'arcano 17 (Fig. 5).

Melusina sarebbe tornata a Lusignan quando il suo sesto figlio, Geoffroy dal Grande Dente, divenne signore del castello, non più sotto il peso del destino scatenato su di lei dall'uomo, ma liberata, emancipata. In modo simile, il ritorno di una possibile felicità nella vita di Elisa è anche il ritorno di una felicità sbocciata nella vita di Breton, costretto all'esilio dalla guerra, separato dalla propria figlia, Aube, avuta nel 1936 con Jacqueline Lamba. Ed è notevole che mentre il primo grido è associato a immagini di sfinimento, di rottura dei legami, il secondo grido evoca immagini felici, sebbene mediante la preterizione:

Il primo grido di Melusina fu un mazzo di felci che cominciava ad attorcigliarsi in un alto camino, fu la più fragile giunca che rompeva gli ormeggi nella notte, fu in un lampo la spada riscaldata fino all'elsa sotto gli occhi di tutti gli uccelli del bosco. Il secondo grido di Melusina doveva essere la discesa dall'altalena in un giardino dove non ci sono altalene, doveva essere lo sfrecciare dei giovani caribù nella radura, doveva essere il sogno di un parto senza dolore⁴⁰.

Il ritorno di Melusina corrisponde al ritorno della maternità, ad una rinascita, ad una rigenerazione di Elisa, una sorta di auto-nascita di una donna-utero che partorisce se stessa bambina, ma corrisponde anche alla ripresa della vita e dell'amore:

Melusina al momento del suo secondo pianto: è spuntata dai suoi fianchi senza globo, il suo ventre è l'intero raccolto di agosto. I suoi seni sono ermellini presi nel loro stesso grido, accecati dalla luce ardente delle loro bocche urlanti. E le sue braccia sono l'anima dei ruscelli che cantano e profumano. E sotto lo sbriciolarsi dei suoi capelli disfatti si compongono per sempre tutti i tratti distintivi della donna-bambina, di quella varietà speciale che ha sempre affascinato i poeti perché il tempo non ha presa su di essa⁴¹.

39 Brunel 1998: 192.

40 Breton 1971: 61.

41 Breton 1971: 61-62.

Perdipiù, Breton ha adottato anche il principio del sincretismo di Nerval. Non solo Melusina si sovrappone a Elisa, non solo si scivola da Medusa a Mélisande e da Mélisande a Melusina, ma Breton convoca anche altre figure nervaliane, la Stella e Iside. Per Breton, la figura della dea egizia si sovrappone a quella di Melusina e la completa. Nella donna della carta 17 dei tarocchi, china sul ruscello, egli vuole riconoscere Iside inginocchiata per raccogliere i resti di Osiride e compiere un atto di resurrezione. Tuttavia, contrariamente alla leggenda canonica di questo tarocco, che vede nella stella il simbolo della Speranza o la Maddalena di Cristo, e infine l'acqua viva di una fonte rigenerante e purificante, Breton offre delle *ekphrasis* poetiche, la prima delle quali presentata come un sogno o un prodigio:

La stella prende il posto che le spetta tra i sette pianeti della finestra, le sue luci si attenuano e si impone come pura cristallizzazione della notte. Nell'unico angolo ancora murato dall'oscurità, gli artigli di mille linci hanno strappato tutto ciò che ci impediva di vedere, liberando un albero lungo i cui rami si sono fissati e il cui fogliame era di un verde così affascinante da far brillare gli occhi delle linci. Aspetto che tutto torni alla sua serenità originaria. La giovane donna continua a inclinare i due vasi a terra e sull'acqua, dando le spalle all'albero spinoso⁴².

La seconda, come la versione egiziana del mito di Iside:

Non ho già visto questa donna? Non è priva di una vivace somiglianza con quella che, inginocchiata, reggeva le urne, ma il suo mirabile corpo è ora coperto da un velo tessuto di stelle e tenuto fermo da una luna all'attaccatura delle cosce. I suoi capelli, ancora sciolti, sorreggono un diadema scintillante di serpenti e spighe di grano, e nella mano destra agita un sistro, al cui suono batte il suo passo, meravigliosamente privo di falcate⁴³.

Come la dea Venere che si riconosce dall'andatura (*Et vera incessu patuit dea* di Virgilio), la Regina diventa Iside la Regina del Cielo e, unita alla Fata, diventa la Stella, non più morta ma viva. Il dio egizio ha dovuto essere fatto a pezzi e rigenerato da Iside per rinascere in tutto il suo splendore. Breton sostiene un'interpretazione poetica, esoterica e magica dei miti, e non positivista, come faceva con la figura della donna-bambina intesa come capace di dissipare i sistemi, «perché nessuno è stato in grado di assoggettarla o di comprenderla. Il suo aspetto disarmava tutti i rigori»⁴⁴. Allo stesso modo, Elisa, Breton e altri hanno dovuto attraversare le tenebre, l'ombra, perché tornasse la luce:

È lì, in quel momento struggente in cui il peso della sofferenza subita sembra inghiottire tutto, che l'eccesso stesso della prova determina un *cambiamento di segno* che tende a spostare l'umano indisponibile dalla parte del disponibile e a colpire quest'ultimo con una grandezza che altrimenti non avrebbe potuto conoscere⁴⁵.

In Melusina, perduta, ritrovata e reinventata, questo *cambiamento di segno* è avvenuto.

4. Melusina trionfante

Rainer Maria Rilke, desideroso di conoscere Rodin, resterà a Parigi dal 1902 al 1906. L'incontro con Rodin ebbe una notevole importanza per i riflessi sulla sua poesia, come scrive a Lou Salomé nel 1903: «strappata al caso, sottratta a ogni oscurità, tolta via dal tempo e data allo spazio, [la cosa

42 Breton 1971: 87.

43 Breton 1971: 91.

44 Breton 1971: 63.

45 Breton 1971: 97-98.

dell'arte] è diventata durata, capace di eternità. Il modello è parvenza, la cosa dell'arte è»⁴⁶. In questi anni parigini Rilke visita ripetutamente il museo del Louvre e al Louvre è conservata appunto la statua che ispira la poesia intitolata *Arcaico torso di Apollo*. Si tratta del cosiddetto Torso di Mileto (Fig. 6). La statua, probabilmente raffigurante Apollo, è priva della testa e delle braccia, che erano le parti più fragili delle sculture. Resta una gamba, fino all'altezza del ginocchio, mentre dal modo in cui l'anca sinistra si innesta sul torso «si capisce che la gamba sinistra, perduta per intero, era tesa in avanti»⁴⁷. Apparentemente, non importa che il torso sia decapitato, emascolato, o invece deliberatamente lasciato incompiuto come la *Melusina Mater* di Bettina Scholl-Sabbatini, tutt'e due hanno la stessa aura, lo stesso effetto su chi lo contempla:

Non conoscemmo il suo capo inaudito,
e le iridi che vi maturavano. Ma il torso
tuttavia arde come un candelabro
dove il suo sguardo, solo indietro volto,
resta e splende. Altrimenti non potrebbe abbagliarti
la curva del suo petto e lungo il volgere
lieve dei lombi scorrere un sorriso
fino a quel centro dove l'uomo genera.
E questa pietra sfigurata e tozza
vedresti sotto il diafano architrave delle spalle,
e non scintillerebbe come pelle di belva,
e non eromperebbe da ogni orlo come un astro:
perché là non c'è punto che non veda
te, la tua vita. Tu devi mutarla⁴⁸.

Il diario parigino di Rilke spiega come una pietra inerte possa abbagliare lo spettatore: «ci sono delle statue che portano in se stesse il mondo che le circonda, lo hanno succhiato in sé medesime e lo emanano» (dicembre 1902)⁴⁹.

L'idea di "vedere l'intero" in un'opera frammentaria era già di fatto nell'*ekphrasis* di Johann Winckelmann, il quale ad esempio descrive il Torso del Belvedere, oggi custodito ai Musei Vaticani, *ekphrasis* di un tronco deturpato e mutilato che rimane del Torso d'Ercole, non meno auratico:

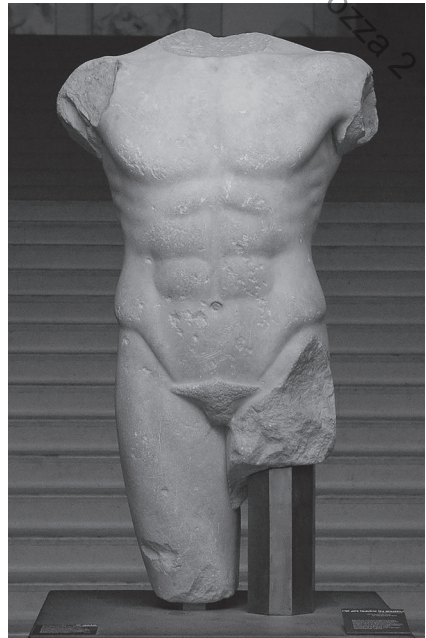


Fig. 6. Torso di Mileto, c. 480-470 a.C., Paris, Louvre.

46 Giunta 2016.

47 Giunta 2016.

48 «[...] denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern» (Rilke in Giunta 2016).

49 Giunta 2016.



Fig. 7. *Melusina's Choice (La scelta di Melusina)*. Campagna di sensibilizzazione in occasione della Giornata mondiale dell'acqua, Lussemburgo 22 marzo 2021.

Ti conduco davanti al tanto celebre e mai abbastanza lodato Torso d'Ercole [...]. Al primo sguardo forse non scorgerai altro che un sasso informe: ma se hai la forza di penetrare nei segreti dell'arte, osservando quest'opera con occhio tranquillo, vi scorgerai un prodigio: Ercole ti apparirà allora come circondato da tutte le sue imprese, ed in quella pietra vedrai insieme l'eroe e il dio [...]. Se vi sembra inconcepibile che si possa mostrare la forza del pensiero in un'altra parte del corpo, che non sia la testa, imparate qui come la mano d'un artista creatore abbia il potere di spiritualizzare la materia. Mi pare di veder sorgere dal dorso, curvo in profonda riflessione, una testa che con letizia ricorda le sue prodigiose gesta. E mentre una simile testa, piena di maestà e di sapienza, appare al mio sguardo, anche le altre membra mancanti incominciano a formarsi nel mio pensiero⁵⁰.

Sebbene contenga già l'estetica del frammento che verrà sviluppata nell'esegesi poetica di Rilke, l'ingiunzione finale “devi mutare la tua vita” è una prerogativa di quest'ultimo.

Torniamo in Lussemburgo. La campagna per bere l'acqua del rubinetto del 21 marzo 2021, in occasione della giornata mondiale dell'acqua (Fig. 7), ricorre anch'essa all'imperativo, “Drenk Waasser von Krunn!”, ingiunzione ecologica, invito a cambiare vita. Lo sguardo frontale un po' provocatorio ci spinge al *voyeurisme* nostro malgrado. Ritroviamo il mito, tranne che per la coda qui pisciforme, quasi fallica, come per superare la fase voyeuristica proibita del modello e convertirla in *esibizionismo*. La vasca da bagno è invece conservata:

E vide Melusina nella piscina. Fino all'ombelico aveva l'aspetto di una donna e si pettinava; dall'ombelico in poi aveva un'enorme coda di serpente, grande come un barile usato per contenere le aringhe, terribilmente lunga, con la quale batteva l'acqua e la faceva schizzare fino alla volta della stanza⁵¹.

⁵⁰ Winckelmann 1973: 75-78.

⁵¹ Arras 1979: 259



Fig. 8. Pierre Klossowski, *Diane et Actéon*, 1957, grafite, 125 x 75 cm, collezione Marianne e Pierre Nahon, Parigi (ed. J.-J. Pauvert, p. 85).

fatti dalla violenza e dall'ardore del suo sguardo»⁵⁴. La Melusina provocante ed ecologica abolisce in effetti ogni voyeurismo, si esibisce senza ritegno: "Guardatemi e cambiate il vostro modo di consumare!". Insomma, il torso di Rilke e l'"influenzatrice" trasformano il divieto di guardare in ingiunzione a guardare che comporta paradossalmente una maledizione maggiore per l'amante umano.

Ancora più flagrante quando si tratta di una teofania, come nel mito di Diana e Atteone nella versione ovidiana, rivisitato nel 1956 da Pierre Klossowski ne *Il Bagno di Diana* (Fig. 8). Diana nelle sembianze di una mortale autorizza il *voyeurismo* (primo divieto) del cacciatore Atteone e anche la *divulgazione* (secondo divieto), ma rende questi due atteggiamenti vane. Qui non è questione di matrimonio che potrebbe appianare l'incommensurabilità dei due personaggi (umano vs. divino) come nel modello cristianizzato, ma di una dea che, trasformando il cacciatore in un cervo, impedisce ironicamente la divulgazione: *Nunc tibi meposito visam velamine narres / Si poteris narrare, licet*, "Ora racconta come mi hai vista quando mi sono tolta il velo - Se puoi, sii libero!" (Ovidio, *Metamorfosi* III)⁵⁵. Atteone è infatti in grado di contemplare Diana come in un lampo (e allo stesso tempo di coglierne la

L'immagine ci ravvicina all'origine celtica o almeno alla tradizione delle sirene, non greche, ma medioevali, come nel *Liber Mostruorum*, attribuito ad Aude-
linus (X sec.), sirene spennate e private delle gambe, ragazze di mare con code di pesce immerse nell'acqua: *Sirenae... a capite usque ad umbilicume sunt corpore virginali..., squamosa tamen piscium caudas habent*⁵². L'origine di Melusina dalla Scozia, spesso confusa nel Medioevo con la Scizia, ne fa una sorella di Diana/Artemide, divinità solare «che, in seguito al rovesciamento dei valori e al passaggio dalla ginocrazia al patriarcato, è diventata la Luna personificata, per non parlare della triplice Ecate, la dea degli incroci»⁵³.
O ancora, ^{aggiungere una virgola} Melusina sarebbe la Donna Primordiale, a volte rassicurante, a volte demoniaca, quella che si vendica per essere stata spodestata da Raimondin ma soprattutto che infesta l'immaginazione degli uomini che hanno cercato di coprire con l'ombra, «per paura di essere sopra-

52 Faral 1953: 433-506.

53 Markale 1993: 157.

54 Markale 1993: 168.

55 Klossowski 1980: 81.

nudità), ma una volta divenuto cervo, la sua esperienza rimane incomprensibile e inenarrabile. Se da un lato la ninfa al bagno acconsente ad essere insudiciata dallo sguardo di un mortale incoraggiando il racconto della sua nudità, dall'altro lo rende impossibile: così le parole di Diana sono infinitamente provocatorie (“racconta come mi hai vista”), ma anche infinitamente ironiche (“se puoi, sii libero!”). Cosa c'è di più tragico per un cacciatore di cervi che di essere trasformato in un cervo con il rischio di esser divorato dai cani segugi del branco che non lo riconoscono? L'arte perpetua questa metamorfosi tristemente incompleta, permette di unire l'incommensurabile, pur mantenendo il divario, in questo caso un uomo-cervo da un lato e una dea che ha assunto il corpo umano dall'altro.

Un'altra versione del mito, secondo Klossowski, sostiene che Atteone fu spinto dai misteri di Dioniso a comportarsi come un cervo per trovare nel delirio l'audacia necessaria per avvicinarsi a Diana. La metamorfosi in cervo sarebbe semplicemente l'ultimo esercizio spirituale, il martirio di un eremita, un'asceti. In entrambi i casi è già alienato, ha già “perso la faccia” prima di avvicinarsi a lei. Quindi Atteone è sacrilego non perché profana l'intimità di una dea, non perché il suo sguardo è illecito, ma perché trasgredisce i limiti della propria identità. Se risaliamo a monte nel mito melusiniano, anche Raimondin aveva già derogato alla sua natura uccidendo accidentalmente lo zio durante la caccia al cinghiale. Uccidendo il conte e il cinghiale, uccide il suo antenato. Individuiamo nei miti celti la prossimità del “culto del cervo e del cinghiale”⁵⁶. Geoffroy dal Grande Dente non sarebbe altro che «la nuova incarnazione del cinghiale ucciso da Raimondin»⁵⁷. Dappertutto fa capolino il represso totemico, folclorico della versione cristiana. Oltre lo sguardo pietrificante, Markale ricorda perfino che «la testa delle Gorgoni era circondata da serpenti, la loro bocca era dotata di zanne simili a quelle dei cinghiali e il loro collo era ricoperto da immense squame. Potevano volare grazie alle loro ali dorate»⁵⁸. Di conseguenza, *Melusina Mater* incarnerebbe il trionfo di un lignaggio arcaico, la rivincita del fiabesco sul mitologico.

5. Conclusione

Ciò che accomuna la Melusina celtica, folclorica e precristiana e la *Melusina Mater* è forse la cristallizzazione dello slancio vitale come “esigenza di creazione”. Nell'imponente bronzo tellurico e tuttavia aereo e alato, dove la gestualità contrasta con il peso della materia, potremmo individuare “l'impulso vitale” che Henri Bergson sviluppò in *L'Évolution créatrice* (1907) e *La Pensée et le Mouvant* (1934). L'impulso della vita consiste in una richiesta di creazione: «non può creare in assoluto, perché incontra di fronte a sé la materia, cioè il movimento opposto al suo»⁵⁹. Non può superare tutti gli ostacoli. Il movimento è sempre contrastato, e l'evoluzione del mondo organizzato non è altro che il dispiegarsi di questa lotta. L'impulso o slancio vitale, in balia della materialità che ha dovuto darsi, dovrà quindi confrontarsi con l'imprevedibile e l'inventività: «tutte le nostre analisi ci mostrano che nella vita c'è uno sforzo per risalire la china che la materia sta scendendo»⁶⁰. In questo

56 Markale 1993: 87.

57 Markale 1993.

58 Markale 1993: 179.

59 Bergson 2013: 252.

60 Bergson 2013: 246.

«approccio de-teologizzato e de-antropologizzato alla creazione»⁶¹ non c'è un soggetto che crea e cose che vengono create. L'attività creativa della vita è un processo di crescita interna, immanente nel suo stesso movimento: è un processo di creazione senza soggetto. L'impulso vitale si presenta come "esigenza della creazione"⁶² in quanto esige dalla materia più di quanto possa effettivamente ottenere. L'attualizzazione non è la realizzazione del possibile, ma l'atto con cui il virtuale viene differenziato e diviso: «ciò che viene attualizzato non assomiglia al virtuale, ma si differenzia da esso. L'emergere di questa differenza è una creazione»⁶³.

Se Bergson ha evidenziato il nesso tra evoluzione e creazione, Michail Bachtin ha capito meglio di chiunque l'intreccio tra creazione e procreazione: «una delle tendenze principali dell'immagine grottesca del corpo è quella di mostrare due corpi in una sola immagine: il primo che dà la vita e poi scompare, il secondo che è stato concepito, portato e messo al mondo. Si tratta sempre di un corpo in stato di gravidanza e di parto, o comunque pronto a concepire e a essere ingravidato»⁶⁴. Solo l'arte avrebbe la capacità di riattivare il potere originario del mito della Dea Madre. *Melusina Mater* potrebbe allora essere l'equivalente artistico de "la potente Galemelle"⁶⁵, cioè la Gargamelle che Rabelais prese in prestito da cronache popolari intrise di contenuti celtici. La concezione di Gargantua s'iscrive in questa filiazione:

Ora era vicina alla montagna delle fate [...]. E quando il suo grande male la incalzò a tal punto da non riuscire a contenersi, gridò così forte che tutta quella montagna cominciò a crollare come se la terra avesse tremato. [...] ma all'ultimo grido di Galemelle, uscirono Morgain Cibelle, Proserpina Abellonne, Ysangrine Cornalline, Ysabelle, Florentine e Philocatrix, che era la zia di Melusina, le quali, fornite di biancheria e di tutti gli altri accessori utilizzati per la liberazione del bambino, erano tutte pronte a riceverlo⁶⁶.

Se il fenomeno riguarda ancora una volta la figura di Melusina attraverso la sua antenata Filocatrix, comprende anche la fata Morgana: «la fata Morgana dell'isola di Avalon, zia di Melusina, capace di prendere le sembianze di un uccello»⁶⁷. L'anonimo autore elenca figure fatate e mitologiche, che emergono tutte dalla "montagna delle fate" per accogliere il neonato. Così, per il pubblico non istruito delle *Cronache*, la tradizione delle fate e la mitologia sono la stessa cosa. Questa stirpe fiabesca di Melusina ci aiuta a conciliare genesi creativa e procreazione, e ci spinge a tornare indietro oltre la moralizzazione cristiana con il doppio divieto per ritrovare la dea madre universale, non più lussemburghese, disseppellendo ciò che il cristianesimo e il nazionalismo hanno sedimentato, per liberare l'immaginario e il fantasma. Creazione e procreazione si fondono in questa scultura maestosa e sconcertante che troneggia davanti a un ospedale della Maternità. Trionfo dell'imprevedibile, trionfo dell'arte, mostruosa creatività.

61 Kisukidi 2013.

62 Bergson 2013: 252.

63 Deleuze 1996: 28.

64 Bakhtine 35.

65 Brunel 182.

66 *Chroniques gargantuines* 179.

67 Markale 104.

Bibliografia

- Arras 1979: J. d'Arras, *Roman de Mélusine*, tr. fr. M. Perret, Paris 1979 [1392].
- Bachelard 1942: G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris 1942.
- Bachtin 1970: M. Bachtin, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, Paris 1970 [1940].
- Bergson 2013: H. Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris 2013 [1907].
- Bertemes 2022: P. Bertemes (éd.), *Bettina Scholl-Sabbatini*, Luxembourg 2022.
- Bony 1994: J. Bony, *Introduction a Gérard de Nerval, Les Filles du feu*, Paris 1994.
- Bressuire 1521: P. de Bressuire, *Reductorium morale*, Paris 1521.
- Breton 1971: A. Breton, *Arcane 17*, Paris 1971.
- Brunel 1998: P. Brunel, *L'Imaginaire du secret*, Grenoble 1998.
- Cassano 1996: F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, Bari 1996.
- Chroniques gargantuines, Les Admirables*, éd. Ch. Lauvergnot-Gagnière - G. Demerson, Paris 1988 [1532].
- Coudrette 1993: Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, tr. fr. L. Harf-Lancner, Paris 1993.
- Deleuze - Guattari 1980: G. Deleuze - F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris 1980.
- Deleuze 1966: G. Deleuze, *Le Bergsonisme*, Paris 1966.
- Faral 1953: E. Faral, *La queue de poisson des sirènes*, “Romania” 296, 1953, pp. 433-506.
- Giunta 2016: C. Giunta, *Sì, ma cosa c'è dentro? Per esempio Rilke. Commento alla poesia di Rilke. Archaischer Torsso Apollos* (<http://www.claudiogiunta.it/2016/03/si-ma-cosa-ce-dentro-per-esempio-rilke/>).
- Kisukidi 2013: N. Yala Kisukidi, *Bergson ou l'humanité créatrice*, Paris 2013.
- Klossowski 1980: P. Klossowski, *Le Bain de Diane*, Paris 1956, rééd. Paris 1980.
- Malaparte 2010: C. Malaparte, *La Pelle*, Milano 2010 [1949].
- Markale 1993: J. Markale, *Melusina*, Paris 1993 [1983].
- Nerval 1994a: G. de Nerval, *Sylvie* in *Les Filles du feu*, Paris 1994 [1854].
- Nerval 1994b: G. de Nerval, *La Reine des poissons* in *Les Filles du feu*, Paris 1994 [1852].
- Nerval 1994c: G. de Nerval, *El Desdichado* in *Les Chimères, Les Filles du Feu*, Paris 1994 [1851].
- Péporté 2007: P. Péporté, *Melusina*, in S. Kmec - B. Majerus - M. Margue - P. Péporté (dir.), *Lieux de mémoire au Luxembourg. Usages du passé et construction nationale*, Luxembourg 2007, pp. 55-60.
- Rilke 1907-1908: R.M. Rilke, *Archaischer Torsso Apollos, Neue Gedichte, 1907-1908*.
- Roelens 2021a: N. Roelens, *La citadelle 'pieds dans l'eau'*, in *Freigeister. Fragments d'une scène artistique au Luxembourg et au-delà*, Luxembourg 2021, pp. 165-180.
- Roelens 2021b: N. Roelens, *Sirène*, in *Abécédaire Freigeister*, Luxembourg 2021 (<https://vimeo.com/showcase/8967302>).
- Winckelmann 1973: J. Winckelmann, *Il bello nell'arte*, tr. it. Torino 1973.

bozza 2