

PLATONE E LA FEMME FATALE: IL PERSONAGGIO DI ANTINEA NE L'ATLANTIDE DI PIERRE BENOÎT

PLATO AND THE FEMME FATAL: THE CHARACTER OF ANTINEA IN ATLANTIS BY PIERRE BENOÎT

Davide Bigalli
Universidad de Milán

RIASSUNTO:

Si analizza nell'articolo l'enigmatica figura di Antinea, chiaro esempio di femme fatale. Nell'*Atlantide*, opera di Pierre Benoît, si riscontrano anche elementi tipicamente orientali. Il romanzo è caratterizzato da una struttura circolare e narra di un viaggio iniziatico carico di simboli. La protagonista Antinea presenta numerose affinità con le protagoniste di altri romanzi di inizio '900 con cui condivide mistero e eccessi.

PAROLE CHIAVE:

Femme fatale, Antinea, *Atlantide*.

ABSTRACT:

In the article the enigmatic character of Antinea is analyzed: it is a clear example of femme fatale. In *Atlantide* by Pierre Benoît, some typically Eastern elements can be found. The novel is characterized by a circular structure and it tells about a journey of initiation full of symbols. Antinea, the main character, shares many features with the main characters of other novels of the beginning of the 20th century, with whom she shares mystery and excesses.

KEY WORD:

Femme fatale, Antinea, *Atlantis*.

Nel 1919, dopo *Koenigsmark*, Pierre Benoît pubblicava il suo secondo romanzo, *L'Atlantide*, che riscuoteva un forte successo di pubblico. Se il primo romanzo aveva sfiorato il conferimento del Goncourt, quest'opera invece nello stesso anno otteneva le Grand Prix du Roman de l'Académie Française. Si apriva così una carriera di autore prolifico e di successo che avrebbe condotto Pierre Benoît, che primadell'attività di romanziere aveva dato prova di sé – con alterna fortuna – come poeta “neoromantico”, fino all'Académie Française nel 1932. Al successo di pubblico e ai riconoscimenti ufficiali si accompagnava anche l'indubbio segno di popolarità affidato al cinema: nel 1921 Jacques Feyder adattava il romanzo per lo schermo; ma, anni dopo, nel 1932, la fama dell'opera di Benoît veniva consacrata dal film di Georg Wilhelm Pabst, *Die Herrin von Atlantis*, nel quale compariva – a indicare una fine comprensione dell'impresa di Benoît – come protagonista Brigitte Helm, l'attrice che aveva già interpretato *Metropolis* sotto la direzione dello stesso Pabst. Ripercorrendo anni dopo le ragioni di un siffatto successo letterario, Louis Chaigne indicava una favorevole congiuntura spirituale alle origini del favore del pubblico:

L'Atlantide est le livre que beaucoup attendaient pour sortir du cauchemar des terribles années vécues dans la boue et sous les obus et pour s'appuyer avec douceur sur des jours plus sereins.

Ma accanto agli indiscutibili segni di favore, maturava negli ambienti letterari l'ostilità per lo scrittore, che non nascondeva le sue propensioni politiche conservatrici. Più insultante l'accusa di plagio che gli venne mossa nei confronti del romanzo *She* di Henry Rider-Haggard (1886): il personaggio di Ayesha sarebbe stato ricalcato dall'Antinea de *L'Atlantide*. Seguiva un processo che vedeva perdente lo scrittore francese, che riconduceva la fonte della propria ispirazione a motivi squisitamente autobiografici, come scriveva il 2 febbraio 1920 su “L'écho de Paris”:

De 1892 à 1907, j'ai vécu en Tunisie et en Algérie. Dès mon enfance, j'ai entendu parler des Touaregs, et mon imagination a été excitée par certaines sombres histoires, celle notamment d'une mission exécutée dans le Centre africain par deux Français dont un seul était revenu sans qu'on ait jamais pu savoir comment avait péri son compagnon. Telle est l'idée qui est à la base de *L'Atlantide*, il n'y en a pas d'autre.

Una difesa, quella dello scrittore francese, che finemente spostava l'asse dell'accusa dalla inquietante figura della protagonista Antinea alla oscura vicenda che coinvolge i due personaggi maschili, Saint-Avit e Morhange. La struttura di quello che in apertura viene definito “scritto febbrile” si rivela dotato di un movimento interno assai complesso: in primo luogo, il corpo del romanzo è costituito dalla confessione di Saint-Avit a Ferrières, che riporterà le parole del primo in uno scritto affidato a Monsieur Leroux, al quale si devono le discrete note che accompagnano lo sviluppo

della vicenda. Ma lo stesso Leroux è defunto, quindi la pubblicazione del testo vede la presenza dell'autore reale come la fredda esecuzione di un atto dovuto da parte di un semplice esecutore testamentario, dislocato su un piano diverso dai fantasmi che si agitano nelle pagine del romanzo, definito appunto "una storia, una favola forse". A prima vista, quindi, una struttura che prevede un giuoco di scatole cinesi, ma insieme una struttura che si reitera al di fuori del corpo scritto del romanzo, giacché la vicenda di Morhange e Saint-Avit si reduplica nella nuova coppia di Saint-Avit e Ferrières, votati allo stesso destino di cui le pagine narrano. "Il cerchio è chiuso" asserisce il titolo dell'ultimo capitolo; in realtà il cerchio della vicenda narrata si chiude, per trascorrere in un'altra vicenda, intuita nel momento in cui alla memoria del lettore si ripresentano le prime notazioni del romanzo, la nuova coppia sacrificale viene travolta da un'estasi, da un *cupio dissolvi* – "Una straordinaria felicità ci sommergeva l'uno e l'altro" [ora è Ferrières che parla] – elemento dinamico di un ulteriore ciclo, alla cui soglia il lettore viene lasciato. Un romanzo che acquisisce dunque la stessa figura del deserto:

C'è forse nulla di più accessibile del Sahara, aperto a tutti coloro che vogliono immergersi in esso? E c'è niente di più chiuso?

Alla struttura circolare che investe il romanzo e il suo contesto di non-scritto, non-detto, si viene sostituendo, nel momento in cui si realizza l'azione, un percorso lineare, uno sprofondarsi nel deserto, "verso il sud, dove non giunge l'ignobile mare della feccia della civiltà". Un itinerario, quello dei due europei, l'uno – Saint-Avit – in missione per ragioni politico-militari; l'altro – Morhange – per un incarico legato alla sua condizione di postulante presso l'ordine dei Padri bianchi – che ben presto assume le connotazioni di viaggio iniziatico, che comporta l'incontro con un misteriosotouareg, vero e proprio psicopompo, che conduce i viaggiatori nel cuore dell'Hoggar, "il paese della paura". Un viaggio che viene connotato simbolicamente dal trascorrere dalla luce alle tenebre, da un mondo dominato dal bianco a un mondo dove regna il nero, dalla sicurezza di un sia pur tenue rapporto con il mondo della civiltà all'ignoto:

La pianura bianca, la strada di Shikh-Salah, le soste sicure, i pozzi conosciuti ... E dalla parte opposta, quella muraglia nera sul cielo viola, quel crepaccio tetro.

E ancora:

[...] procedemmo attraverso un gigantesco caos di rocce nere, in un paesaggio che sembrava lunare tant'era devastato.

La transizione dal mondo ordinato, rappresentabile e controllabile, dicibile, ancora nella riproduzione cartografica, al mondo del "caos" si realizza con il penetrare

nell'universo dei *djinn*, di quelle creature mostruose di cui narrava la geografia fantastica della antichità e del Medioevo. Un universo che si anima, acquista voce:

Rumori bizzarri, nella sera che scendeva velocemente, si levavano attorno a noi. Parevano scricchiolii, seguiti da lamenti lunghi e strazianti, che si ripercuotevano all'infinito nei burroni circostanti. Sembrava che tutta la montagna nera si fosse messa a gemere all'improvviso.

Una movenza che richiama un analogo episodio, in altro resoconto di un viaggio che rivela un'intima natura di percorso iniziatico: si intende dire del "grido, un grido altissimo, di infinita desolazione" che emerge dalla nebbia del fiume Congo, in *Heart of Darkness* di Joseph Conrad, a segnare l'ingresso nel regno di Kurtz. L'ingresso nel regno di Antinea, anticipato dal ritrovamento di iscrizioni rupestri si realizza grazie all'azione del touareg che inebria con il fumo dell'*hascish* i due europei. Introdotti in una dimensione onirica, accolgono la rivelazione che la loro guida altri non è se non Cegheir ben Cheikh, responsabile della morte del capitano Masson, della spedizione condotta dal capitano Flatters. Un allucinato viaggio notturno li conduce finalmente alla meta finale, dove si conclude in un senso di totale spaesamento, premonizione dell'ambiguità che avvolge la figura della regina Antinea, giacché i rumori di una *roulette* in azione accolgono un Saint-Avit in stato di dormiveglia, e dove si impone una domanda: "Ma insomma, sono o no nell'Hoggar, santissimo nome di Dio?" Un mondo da *Mille e una notte*, costruito con i tasselli di un sogno d'esotismo, accoglie il risveglio dei protagonisti:

[...] mi appariva un vero e proprio paradiso terrestre, un giardino in cui i palmizi dondolavano mollemente le loro grandi foglie, e ai cui piedi crescevano tutti i piccoli alberi che essi proteggono nelle oasi: mandorli, cedri, aranci, e altri, molti altri [...]. Un ampio ruscello azzurro, alimentato da una cascata, sfociava in un incantevole lago, alle cui acque l'altitudine dava una meravigliosa trasparenza.

Sotto la patina di un quadro esotico di genere, si individua la ripresa del tema del Paradiso terrestre, come *hortus conclusus*, proprio della letteratura occidentale e anzi una probabile eco del *Kubla Khan* di Samuel Taylor Coleridge. Con una significativa trasformazione della simbolica dei colori, giacché le stesse montagne, alle quali era stato attribuito il color nero, ora si presentano "tutte coperte di neve". L'accesso all'*hortus deliciarum* apre al nucleo del romanzo, dove campeggia l'elusiva figura della regina Antinea; un personaggio al quale una serie di allusioni nelle pagine precedenti sembrava ineluttabilmente tendere. Ma dobbiamo ancora attendere prima di incontrarla, un'attesa riempita da una serie di accenni, divagazioni che rendono sempre più teso il momento di irruzione della *climax*. Nella economia strutturale del romanzo, come si è accennato, la figura di Antinea è il luogo centrale della scrittura. Ma, si badi, è un luogo, uno spazio profondamente scisso, poiché duplice è la realtà

della misteriosa regina, e ciascuna delle sue facce, delle sue dimensioni, fa riferimento a codici distinti, emblematicamente raccolti nelle figure contrastanti e complementari di “Étienne Le Mesge, professore ordinario all’Università ...” e del “Conte Casimir Bielowsky, ataman di Zitomir”. Due facce della realtà di Antinea che convivono in una irrisolta compresenza, in una dimensione di dubbio che viene finalmente dichiarato insignificante. Lungo questa prospettiva, gli accenni che precedono l’arrivo al regno di Antinea, come anche le teorie del professor Le Mesge, valgono a delinearne una dimensione mitologica, al di fuori della realtà umana, in un mondo che si colloca oltre i confini della pagina scritta, in quella regione definita dalle ritrovate pagine perdute del *Crizia* di Platone. Un regno di sogno che riempie gli spazi bianchi, quei segnali di impotenza della cartografia, che non riesce a dire, a definire, la *terra incognita*. Così anche i tentativi condotti da Morhange di decifrare la scritta tifinar, che reca il nome di Antinea, rinvenuta prima dell’episodio dell’incubo da *hascish*, per avanzare etimologie dotate di un qualche senso, concludono in una serie di significati confliggenti, che valgono a sottolineare l’ambiguità, l’elusività dell’oggetto-persona designata. Incapacità-impossibilità di una definizione, alla quale si contrappone la recisa affermazione di Le Mesge, che segnala l’irruzione del mito, pur sotto forma di rigorosa conclusione scientifica: “lei è la nipote di Nettuno, l’ultima discendente degli Atlanti”.

Prima di affrontare l’incontro con Antinea, sia consentito esaminare l’apparato concettuale dispiegato da Le Mesge per avvalorare la propria tesi. Queste pagine di Benoît si presentano come una riproduzione mimetica della letteratura scientifica che si è industriata a illuminare la questione di Atlantide. Un immediato antecedente può essere ritrovato nell’elenco di storici, geografi, filosofi e scienziati esibito da Jules Verne in *Vingt mille lieues sous les mers*; ma, ancora, grazie a una vertiginosa commistione di personaggi reali e di fantasie storiografiche, veniamo a conoscenza di un altro documento perduto, il *Viaggio in Atlantide*, di Dionigi di Mitilene, fonte della *Biblioteca storica* di Diodoro Siculo. Pierre Vidal-Naquet ha rilevato ancora di recente come il testo di Diodoro bene spesso confondesse gli Atlantidi del mito platonico con la popolazione degli Atlanti della Libia, laddove in Benoît il lavoro della fantasia conclude nella affidabilità scientifica di un testo perduto:

Stabiliva in modo indiscutibile la localizzazione della fortezza degli Atlanti e dimostrava che quel luogo, negato dalla scienza attuale, non era stato sommerso dai flutti [...]. E lo chiamava “massiccio centrale mazicio”. [...]

Grazie a Dionigi di Mileto venivo dunque a sapere che la parte centrale dell’Atlantide, culla e dimora della dinastia nettuniana, non solo non era scomparsa nella catastrofe raccontata da Platone, che inghiottì il resto dell’isola, ma che quella

parte corrispondeva all’Hoggar tuareg, e che in quell’Hoggar, almeno ai suoi tempi, si riteneva che la nobile dinastia nettuniana esistesse ancora.

Si è detto del lavoro di contaminazione realizzato da Pierre Benoît: in esso confluivano le conoscenze scientifiche acquisite tramite il lavoro etnogeografico delle missioni francesi nel periodo dell’espansione coloniale nell’Africa Settentrionale e il ricordo delle costruzioni avventurose degli eruditi. Lungo questa prospettiva, le ricerche di Étienne-Félix Berlioux e i lavori dell’esploratore Ferdinand de Béhagle si coniugano e vengono a convalidare le ipotesi avanzate ai primi del XIX secolo da Jean-Baptiste-Georges-Marie Bory de Saint Vincent, secondo il quale le Canarie altro non erano se non i resti di un antico continente scomparso. Bory, inoltre, rafforzava le proprie tesi con una ricostruzione cartografica – *Carte conjecturale de l’Atlantide*. Resti di un mondo perduto di cui rimane, a dire di Le Mesge, quell’*hortus conclusus* che rappresenta il regno di Antinea, circondato dal paesaggio desolato dell’Hoggar:

Sola è sopravvissuta, in questa conchetta rocciosa, isolata per sempre dal mondo dei vivi, la splendida oasi che scorrete ai vostri piedi, quei frutti rossi, quelle cascate, quel lago azzurro, testimonianze sacre della scomparsa età dell’oro.

Dalle puntigliose precisazioni di Le Mesge emerge un’immagine rovesciata del mondo atlantideo, e del mito stesso: giacché laddove la tradizione di un sapere scientifico dove “l’errore [...] continuerà a regnare sovrano” vedeva una storia di sprofondamento, in realtà il mondo di Atlantide è scomparso a causa di una generale emersione tettonica, di una sostituzione del pieno al vuoto. La raffigurazione data da Platone è rinvenibile nei segni fisici del paesaggio, ma come in un negativo fotografico: laddove c’era l’acqua, ora rimane un terreno asciutto, non più navigabile. La “immensa catastrofe” ha operato all’incontrario. Il processo di riconoscimento, affidato alla decifrazione dei segni della natura e al confronto con la parola del mito, procede al movimento finale, ricco di suggestione: la denominazione del reale; in primo luogo, attraverso la interpretazione delle iscrizioni tifinar che, correttamente lette, stanno a indicare i confini dello spazio dove è situato il regno meraviglioso; ma, ancora più suggestiva, la etimologia del nome stesso delle regine, di Antinea che, scomposto – come in un giuoco caleidoscopico di sillabe – indica la contraddizione in atto: la “nuova Atlante” dove il mito antichissimo rivendica una propria condizione di creazione recente. A indicare quello squilibrio sottile che regge la trama della scrittura di Benoît e che condurrà alla dissoluzione finale del racconto.

Lungo un processo di differimento della epifania dell’enigmatico personaggio femminile, la dialettica di amore e morte si evidenzia nella presentazione della sala di marmo rosso dove giacciono i corpi dei passati amanti di Antinea, per sempre immobili, dove le spoglie mortali hanno subito un processo che le rende imperiture.

Un processo dove il ricordo del mitico oricalco platonico si coniuga alla recente scienza galvanoplastica. Il cuore del regno di Antinea è dunque un sacrario, ove sono consegnati all'eternità i corpi di quanti hanno incontrato la morte per amore: un amore crudele dove il giuoco è condotto dalla "Donna", e dove al conflitto sessuale si accompagna lo scontro di civiltà e di culture:

Era tempo che i figli di Iafet saldassero alle figlie di Sem quei formidabili arretrati di offese. Ed ecco che è comparsa una donna per stabilire a vantaggio del suo sesso la grande legge hegeliana delle oscillazioni. Separata dal mondo ariano dalla titanica opera di Nettuno, essa chiama a sé gli uomini più giovani e più valenti. Se il suo corpo è condiscendente, l'anima sua è inesorabile. Di quei giovani audaci ella prende quello che possono dare. Presta loro il suo corpo, ma con l'anima li domina. È la prima sovrana che la passione non abbia resa neppure un momento schiava [...]. È la sola donna a cui sia riuscito di dissociare questi due elementi indistricabili: l'amore e la voluttà.

Nell'appassionata perorazione di Le Mesge, Benoît innesta una serie di contrapposizioni irrisarcibili, da quella sessuale a quella razziale, tra semiti e ariani – dove in quest'ultima ritornava la lezione dei *Rêves* di Ernest Renan –, a quella tra corpo e anima, per concludere in un nesso inestricabile di *eros* e *thanatos*.

Dopo questa lunga ed estenuante preparazione, dove l'attesa del lettore accompagna quella di Saint-Avit, al nome più volte evocato si sostituisce prepotente l'immagine della donna. Antinea indossa abiti e ornamenti egizi che tuttavia rimandano a una sostanziale ambiguità che accenna alla più profonda ambiguità che troveremo nelle pagine seguenti:

Ma lei, sotto quell'affascinante travestimento, che cos'era, lei? Una sorta di fanciulla sottile, dai lunghi occhi verdi, dal piccolo profilo di sparpiero. Un Adone più nervoso. Una regina di Saba fanciulla, ma con uno sguardo, un sorriso, quali non si sono mai visti nelle donne d'oriente. Un miracolo d'ironia e di disinvoltura. [...] Nonostante la tunica audacemente aperta di lato, il delicato seno scoperto, le braccia nude, le ombre misteriose indovinate sotto i veli, quella donna, a dispetto della sua mostruosa leggenda, riusciva a restare qualche cosa di assolutamente puro, anzi, di verginale.

Un testo indubbiamente stratificato, nel quale si intrecciano movenze che rinviano alle ambiguità di fondo del romanzo: da un lato, l'abbigliamento di Antinea viene immediatamente denunciato come "travestimento", una volontà di ricoprire unarealtà indefinibile dal punto di vista sessuale, al limite dell'androginia ("un Adone"); dall'altro, poche battute dopo, il corpo femminile emerge prepotente nella delineazione delle caratteristiche sessuali – dal seno alla oscurità del pube – che rimangono in uno spazio di ambiguità, tra la dissolutezza e la verginità. Ma ancora, a conclusione del primo subsistema della descrizione, altrettanto prepotente è l'accento all'ambiguità

di *status* della regina Antinea, quel "miracolo d'ironia e di disinvoltura" che rimanda alle successive rivelazioni sulle sue origini. Ma dopo una fluttuazione nel regno dell'ambiguo, Antinea riassume in pieno la sua figura e il suo ruolo di *femme fatale*, nella lascivia del comportamento ("Si distese completamente sulla pelle di leone, e la sua gamba destra restò tutta scoperta") e nell'atteggiamento di dominatrice sadica:

E quella mano essa l'appoggiò fortemente sulle mie labbra fino a farle sanguinare sotto quella specie di presa di possesso.

Dopo la bolla onirica, di spazio rallentato, costituita dalla epifania di Antinea, il romanzo volge con tempi narrativi più rapidi verso la sua conclusione. Un primo movimento è rappresentato dall'inquieto rapporto tra la regina e Morhange, laddove quest'ultimo, forte della condizione di quasi religioso, sottrae il proprio corpo alle profferte di Antinea, con un procedimento di autoimposta impotenza che sollecita l'ira frustrata della donna. Come contrappunto delle affermazioni di Le Mesge, che hanno fatto di Antinea la "discendente di Nettuno", si sviluppa la confessione, resa dopo una serata di bagordi e di giuoco d'azzardo, del conte Casimir Bielowsky, atamandi Zitomir. In una godibile ricostruzione del mondo del II Impero, dalle origini alla caduta, colto come un regno della facilità, politica e finanziaria, della ricerca inesausta del piacere, lungo un ritmo di scrittura mimetica del *can can* di *Orphée aux Enfers* di Offenbach, peraltro esplicitamente ricordato da Benoît, si disvelano le reali origini della regina di Atlantide, frutto degli amori del nobile polacco e una prostituta parigina, che, incinta di questi, viene, con "un bellissimo scherzo", fatta sposare a un principe tuareg in visita diplomatica a Parigi:

L'indomani [...] il diretto di Marsiglia si portava via i cinque tuareg e Clémentine. La giovane si appoggiava raggiante al braccio dello sceicco Ahmed che non stava in sé dalla gioia.

A questa vena parodistica, che rovescia la tensione drammatica assunta dal romanzo, appartiene anche la consuetudine del conte, dopo la confessione, di intonare i versi scanzonati di *Partant pour la Syrie*, una musica che – sotto Napoleone III – doveva sostituire la *Marsigliese*, troppo impegnativa dal punto di vista politico. Come, ancora, allo stesso intento di rovesciamento carnevalesco la etimologia – altrettanto fantastica di quella di Le Mesge – che riconduce il nome di Antinea a Clémentine. Se la parodia ormai mina la struttura del romanzo, tuttavia essa consente di far emergere una dimensione che va ben oltre la storia riportata, a una fondamentale dialettica di amore e morte: l'attesa dei favori di Antinea si traduce nell'attesa del momento del trapasso:

La nicchia 54 riceverà la sua preda [Morhange]. Allora, un tuareg bianco avanzerà verso di me; e io fremerò di estasi inimmaginabile. Mi toccherà il braccio. E sarà la mia volta di penetrare nell'eternità per la porta cruenta dell'amore.

Se la morte ricevuta, e attesa, da Saint-Avit si troverà ritardata dalla sua fuga dal regno di Antinea, in compagnia della schiava Tanit-Zerga, che vanta di essere davvero di nobili natali – “ultima discendente dei grandi imperatori sonrhai” – la morte visita comunque la voce narrante, in quanto morte che egli infligge a Morhange, come esecutore della volontà offesa dal rifiuto.

Come si è accennato, significativamente, Pierre Benoît doveva intitolare l'ultimo capitolo del romanzo “Il cerchio è chiuso”: certo, Saint-Avit è ritornato per recarsi ancora nel regno di Antinea e lì incontrarvi il suo destino di voluttà e di morte. Ma quella che sembra la conclusione della vicenda narrata in realtà non è che l'aprirsi di un nuovo anello nella catena, giacché Saint-Avit condurrà con sé il tenente Ferrières, il cui “scritto febbrile” costituisce il testo stesso che si è finora percorso: il lettore viene ricondotto quindi al punto di avvio del romanzo, e insieme assiste alle ultime battute della vicenda. Saint-Avit e Ferrières divengono preda di un'esaltazione nervosa affine a quella indotta – nella prima parte del romanzo – dall' *hascish*:

Una straordinaria felicità cisommergeva l'uno e l'altro, mentre, ridendo e piangendo volta a volta come due fanciulli, non cessavamo di ripetere: “Affrettiamoci! Affrettiamoci!”

L'urgenza di Saint-Avit, che contagia Ferrières, non è mossa solo dall'incalzare della passione erotica, bensì dal timore di vedersi annullare ogni ruolo nella storiadi Antinea, giacché una quota di amanti è stata stabilita e il compimento di questa coincide con la durata della vita di Antinea. È il capriccio della principessa di Atlantide a determinare velocità e ritmi di questa voluttuosa e insieme macabra danza. Cuore di una vicenda che trascende il tempo e lo spazio, Antinea si presenta come il luogo di attrazione, il centro di un *fascinum* che costringe tutti i suoi amanti – legati dalla caratteristica di essere moderni cavalieri erranti – a raggiungerla, per adempiere alla finale missione di fuchi, in una vicenda dove la penetrazione dell'ignoto si presenta come immensa metafora della penetrazione della Donna, divinità dell'amore che, nell'eternità, riceverà l'omaggio delle sue vittime:

Al centro della sala di marmo rosso, sulla roccia ove palpita il lamento invisibile della fontana tenebrosa, è serbata una piattaforma. Là si ergerà, nella sua poltrona di oricalco, con il pschent e l'ureo d'oro in testa, e in mano il tridente di Nettuno, la donna meravigliosa [...], il giorno in cui le centoventi nicchie scavate in circolo, introno al suo trono, avranno ricevuto ciascuna la sua preda consenziente e soddisfatta.

Nella scrittura di questo capitolo finale, Pierre Benoît abbandona il fluire compatto dell'impresa narrativa, per procedere attraverso una successione di brevi paragrafi che valgono a indicare la follia ossessiva che procede da Saint-Avit a Ferrières (“trionfo per essere riuscito a trasmettermi la sua follia”). In questa sezione, dove l'immagine della apoteosi di Antinea, esplicitamente comparata alla apoteosi dell'ava Cleopatra Selene, “figlia di Marco Antonio e di Cleopatra”, permane il dubbio sulle sue vere origini:

Che m'importa il suo passato e il mistero della sua origine? Che sia la discendente accertata del dio del Mare e delle sublimi Lagidi, o la bastarda d'un ubriacone polacco e d'una prostituta del quartiere Marbeuf?

Un dubbio che permane e immediatamente viene rimosso, giacché finalmente Antinea trova la sua reale essenza: è la Donna, nella quale si esprime il mistero della vita, dove il femminile coincide con gli aspetti più nascosti della natura: “una natura insondata e vergine, un amore misterioso”. È proprio l'aspetto trascendente della Donna, intesa come obiettivo supremo della tensione della *quête*, che rende nobile anche la follia degli amanti: “annientarmi nel solo destino che valga la pena”. Certo, a ricostruire storicamente le fonti per la figura di Antinea, le ricerche di Élisabeth Kalta hanno sottolineato l'importanza della mitica regina Tin Hinan: anch'ella di provenienza estranea all'Hoggar, era divenuta la progenitrice dei tuareg. Ma qui preme sottolineare un'altra ricerca archeologica, che si fonda sulla sensibilità, sulle mitografie tra XIX e XX secolo, a cui doveva attingere lo scrittore francese. Come si è già ricordato, Pierre Benoît per *L'Atlantide* venne accusato di plagio nei confronti del romanzo di Henry Rider-Haggard, *She*: certo, tratti e presentazione di Antinea ricordano la Ayesha dello scrittore inglese, ma nei chimismi che vanno a costituire l'immaginario di Benoît non va dimenticato l'apporto fondamentale del cinematografo, che riprendeva il mito della *femme fatale*, ma lo sottraeva allo spazio della letteratura e alla fissità della rappresentazione pittorica, per darne un'immagine in movimento, dove la voluttà e la tentazione si trasformavano in atti, in gestualità. Lungo questa prospettiva, in una ricostruzione delle fonti del personaggio di Antinea, ci sembra di dover avanzare l'ipotesi dell'influenza della figura di Theda Bara, *vamp* dei primi decenni del XX secolo; in primo luogo, per l'ambientazione orientaleggiante prediletta dall'attrice americana, espressa nel giuoco di veli e di sinuose danze dalla forte valenza sensuale. Un Oriente ricostruito negli *studios* e di cui era testimonianza lo stesso nome d'arte assunto da Theodosia Goodman, anagramma dell'inquietante “Arab Death”. Rileggiamo un testo del romanzo di Pierre Benoît, dove Antinea dismette le vesti egizie, per presentarsi con tutta la stanchezza di una donna, di un'attrice, spogliata dall'apparato di scena:

Non era più la principessa sdegnosa e beffarda del nostro primo incontro [...]. Non un braccialetto, non un anello. Era vestita solodi un'ampia tunica a fili d'oro. I suoi capelli, liberi d'ogni legame, si

spandevano in ciocche d'ebano sulle esili spalle e sulle braccia nude. I begli occhi erano circondati da un alone livido e una piega stanca ne incurvava la bocca divina.

A differenza della figura femminile consegnata nella letteratura vittoriana – ai cui esiti ultimi appartiene ancora il romanzo di Henry Rider-Haggard – la *femme fatale* dell'età del cinema presenta un codice immediatamente riconoscibile della trasgressione, e insieme un codice dove si viene costituendo un mito di massa. Ma a sostenere ulteriormente l'appartenenza dell'immaginario di Benoît a un universo culturale distaccato dal lavoro di una generazione rispetto al mondo vittoriano, vale una lunga citazione de *L'Atlantide*, che si può assumere come spia di una mutata sensibilità letteraria e culturale. Si intende dire dell'episodio in cui Saint-Avit sfoglia le riviste francesi pervenute nel cuore dell'Hoggar e si immerge, con vero e proprio *engouement*, nella lettura di un testo letterario pubblicato nella "Revue des Deux Mondes", lettura contrappuntata dalle esclamazioni di indignazione di Le Mesge assorbito dall'esame della recente produzione scientifica e archeologica. Ebbene, il testo che così prepotentemente richiama l'interesse di Saint-Avit altro non è se non il dannunziano *Le vergini delle rocce*. La filosofia elitaria consegnata nel testo di D'Annunzio era consonante con le posizioni conservatrici di Pierre Benoît, ma qui preme sottolineare come la descrizione fisica del mondo roccioso dell'Hoggar trovi una speculare riproduzione ("una corrispondenza strana") nello scritto dell'italiano, con quel mondo desolato che viene indicato da Antinea agli occhi del protagonista. Il romanzo dannunziano viene esplicitamente indicato dallo scrittore francese come fonte ispiratrice della sua trasfigurazione letteraria del deserto africano:

Ai miei piedi avevo, enorme, a picco, dominante il giardino dorato sotto il sole, la roccia bianca, ora rossa, che Antinea mi aveva additato il giorno del nostro primo incontro.

Rileggiamo la prosa dannunziana ispiratrice:

Un fierissimo spettacolo avevamo ai nostri piedi, da ogni banda, nella cruda luce. La catena delle rupi, tutta palese nella sua sterilità desolata fino agli estremi gioghi, si propagava come una immensa adunazione di cose gigantesche e difformi rimasta per lo stupore degli uomini a vestigio di una qualche titanomachia primordiale. Torri dirute, muraglie fendute, cittadelle abbattute, cupole sfondate, portici pericolanti, colossi mutili, prore di vascelli, dorsi di mostri, ossature di titani, tutte le enormità simulava la compagine formidabile con i suoi rilievi e i suoi anfratti. [...] Smisurata bocca, il cratere orbicolare si spalancava con una specie di veemenza vorticoso nel suo giro, a similitudine di un gorgo, se bene inerte. Grigio in parte come la cenere, rossastro in parte come la ruggine, era qua e là interrotto da lunghe zone candide e riscintillanti come il sale, che l'acqua adunata al fondo rispecchiava nella sua immobilità metallica.

Alla stessa atmosfera dannunziana rinvia un ulteriore dettaglio del testode *L'Atlantide*: la presenza, a compagnia e tutela di Antinea, del ghepardo Hiram-Roi. Ancora una volta, un accenno di orientalismo di maniera, ma insieme un tratto desunto dalla vita straordinaria di una delle numerose amanti di Gabriele D'Annunzio, la marchesa Luisa Casati, immortalata da Giovanni Boldini in un celebre ritratto e definita da Jean Cocteau "il bel serpente del paradiso terrestre", nota negli ambienti futuristi. Ebbene, come segno di sublime eccentricità, la marchesa amava farsi accompagnare da leopardi, ornati di collari di brillanti. Una inquietante figura di *femme fatale* che fuoriusciva dalla cronaca mondana per venire trasfigurata, nella ricreazione artistica, nell'immagine della Donna quale signora degli inferi, "averna Coré", "letèa Coré", nella prosa dannunziana.

Divinità femminile del mistero e dell'eccesso, figura liminare che attraverso l'amore sensuale conduce numerosi amanti nel regno dei morti, Antinea doveva abitare le pagine di un romanzo di successo del primo Novecento, condividendo forme e destini delle sue consorelle, dello schermo e della pagina scritta.

BIBLIOGRAFÍA

- Ablamowicz, A. (1994). Voyage-évasion ou mythe. *L'Atlantide* de Pierre Benoît. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria*, 35.
- Benoit, P., & Benoît, P. (1920). *L'Atlantide: roman* (Vol. 7). a. Michel: Paris.
- Djebbar, I. (2018). Complexité énonciative et structurelle dans les romans de la première moitié du XXe siècle. *L'Immoraliste* d'André Gide, *L'Atlantide* de Pierre Benoit. *Essais. Revue interdisciplinaire d'Humanités*, (14), 181-196.
- Hamdi, M. (2010). *Figuration du désert et stéréotypie figurative dans l'Atlantide de Pierre Benoit* (Doctoral dissertation, Université de Tizi Ouzou-Mouloud Mammeri).
- Le Roy, E. (2004). *L'Atlantide*. *Journal of Film Preservation*, (68), 80.
- Le Roy, E. (2004). *L'Atlantide*. *Journal of Film Preservation*, (68), 80.
- Magnani, JGC (1999). *Mystica urbe: uno studio antropologico sul circuito neoesoterico nella metropoli*. Studio Nobel.
- Marchand, F. (1997). *L'Atlantide: itinéraire d'un mythe dans la production audiovisuelle* (Doctoral dissertation, Toulouse 2).
- Sadiaa, E. (2009). Tesis doctoral. *Etude plurielle du personnage Antinea et sa réincarnation mythique dans L'Atlantide de Pierre Benoit*. Universidad La Sorbonne: Paris.